

PORTA AUREA

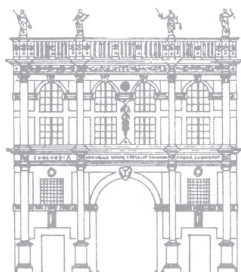
20

PORTA AUREA

ROCZNIK INSTYTUTU HISTORII SZTUKI
UNIwersYTETU GDAŃSKIEGO

20

REDAKCJA NAUKOWA
MAŁGORZATA OMILANOWSKA



GDAŃSK 2021

REDAKCJA NAUKOWA

Małgorzata Omilanowska

WSPÓŁPRACA REDAKCYJNA:

Jacek Friedrich, Dariusz Konstantynów, Anna Sobecka, Tomasz Torbus

SEKRETARZ

Anna Sobecka

RADA NAUKOWA:

Elita Grossmane, Christopher Hermann, Krista Kordes, Lars Olof Larsson, Sergiusz Michalski, Joanna Sosnowska, Tomasz Torbus, Jacek Tylicki

RECENZENCI TOMU

Jacek Kołtan, Dariusz Konstantynów, Jacek Kriegseisen, Lechosław Lameński, Lars Olof Larsson, Marta Leśniakowska, Rafał Makala, Piotr Marciniak, Tomasz Ratajczak, Joanna Sosnowska, Jakub Sito, Aleksandra Sulikowska-Belczykowska, Jacek Tylicki, Anna Wierzbička, Agnieszka Zabłocka-Kos, Antoni Ziemia

REDAKCJA JĘZYKOWA

Joanna Wawrzyńczak-Urbanek

KOREKTY W JĘZYKU ANGIELSKIM

Magdalena Iwińska

SKŁAD I ŁAMANIE

PRACOWNIA

PROJEKT GRAFICZNY OKŁADKI

Katarzyna Moro, Maksymilian Biniakiewicz

Na okładce wykorzystano miedzioryt Jeremiasa Falcka, *Porta Lapidea*, 1649

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
wydawnictwo.ug.edu.pl, wydawnictwo.ug.edu.pl/sklep/*

Spis treści

Rainer Kobe

The Copper Engraving *The Pope in the Lateran* by Jan van Londerseel after
a Painting by Hendrick Aerts 7

Alina Barczyk

Rokokowe rzeźby z ogrodu pałacu Mniszchów w Gdańsku.
Autorstwo – styl – program ikonograficzny 26

Marta Cyuńczyk

Inspiracje Grigorija G. Gagarina i jego rola w procesie kształtowania stylu
rosyjsko-bizantyńskiego w architekturze dziewiętnastowiecznego
Imperium Rosyjskiego – zarys zagadnienia 56

Volha Barysenka (Борисенко Ольга Владимировна)

Polityka rosyjskiej Cerkwi prawosławnej wobec cudownych obrazów
katolickiej proveniencji na wschodnich terenach dawnej
Rzeczypospolitej w XIX w. na kilku przykładach 71

Ewa Barylewska-Szymańska

Działalność architekta Friedricha Fischera (1879–1944) w Gdańsku
i Sopocie 91

Małgorzata Omilanowska

Gmach Gdańskiej Biblioteki Miejskiej
przy ulicy Wałowej 123

Aleksandra Juszczyk

Wczesny okres twórczości Hanny Żuławskiej. Warszawa–Paryż–Gdynia 148

Jagoda Załęska-Kaczko

Nawiązania do tradycji budownictwa wiejskiego w architekturze
Wolnego Miasta Gdańska w dobie narodowego socjalizmu 174

Jacek Friedrich

Ikonografia witraży Wiktora Ostrzołka w gdańskim kościele Mariackim
(1977–1980) 206

Iga Tomaszewska

Trzy projekty gdańskich terenów rekreacyjno-wypoczynkowych z lat
siedemdziesiątych XX w. 218

Spis treści *Katarzyna Szychta-Mielewczyk*
Przekształcenia znaku „Solidarność” projektu Jerzego Janiszewskiego
w twórczości opozycyjnej lat osiemdziesiątych XX w. 241

POLEMIKI

Christofer Herrmann
Erwiderung auf die Polemik von Sławomir Józwiak zu meiner Monografie
zum Hochmeisterpalast auf der Marienburg 267

Rainer Kobe

Trewir

ORCID: 0000-0003-4592-0313

The Copper Engraving *The Pope in the Lateran* by Jan van Londerseel after a Painting by Hendrick Aerts*

<https://doi.org/10.26881/porta.2021.20.01>

Keywords: engraving, church interior, Jan van Londerseel, Hendrick Aerts

Słowa kluczowe: miedzioryt, wnętrza kościelne, Jan van Londerseel, Hendrick Aerts

The undated copper engraving *The Pope in the Lateran* by the Dutchman Jan van Londerseel¹ is well-known in the history of art, precisely because it was the architectural model for more than forty paintings of church interiors in the 17th century.² Since Hans Jantzen's 1910 dissertation *Das niederländische Architekturbild*, it is the engraving's painted model that has remained unknown to this day, rather than the engraving itself, and which has been the focus of examinations in art history.³ Again and again, attempts were made to determine what the original model might have looked like, and art historians have rarely focused on the engraving as a separate piece of art. In this study the engraving and its content will be the focus of attention, whereas the possible model is of secondary importance. It will become evident that Londerseel's *The Pope in the Lateran*, contrary to its painted model, is very much connected to the denominational politics in the Netherlands around 1600.

* This essay is based on: Rainer Kobe, *Konfessionalismus im Bild: Der Kupferstich ‚Der Papst im Lateran‘ von Jan van Londerseel nach einem Gemälde von Hendrick Aerts*, in: Patrizio Foresta/Federica Meloni (eds.), *Arts, Portraits and Representation in the Reformation Era. Proceedings of the Fourth Reformation Research Consortium Conference*, Göttingen 2019, 173–193.

¹ Hollstein's *Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts ca. 1450–1700*, vol. XI, Amsterdam 1955, 101, no. 75 'Interior of the Lateran in Rome'.

² Ludwig Schreiner, *Ein Gemälde von Hendrick Aerts: Die Phantasiekirche*, in: 'Weltkunst' 50 (1980), 872–877, see 872, traces back about 25 paintings of the 'gotische Prachtarchitektur' to Londerseel's engraving. Bernard Maillet, *Intérieurs d'églises 1580–1720 La Peinture Architecturale des Écoles du Nord*, Merksem 2012, records about 50 such paintings, s. *ibid.*, Catalogue, M-0001–0054.

³ Hans Jantzen, *Das niederländische Architekturbild* [Erstausgabe 1910], Braunschweig 1979, 53–57.

The engraving and its content

Prints of Londerseel's engraving are part of the graphic collections of the Rijksmuseum in Amsterdam, the Albertina in Vienna, and the Germanisches Nationalmuseum in Nuremberg. With a height of 30.4 cm and a width of 40 cm, the engraving is of conventional size for this type of artwork. The basis for this paper is the Albertina print⁴ that matches the sheet owned by the Germanisches Nationalmuseum⁵ (fig. 1).



Fig. 1. Jan van Londerseel, *Der Papst im Lateran*, Albertina Wien

Regarding Hendrick Aerts's church interior in the Londerseel engraving, the literature⁶ has exclusively concerned itself with the print in the Rijksmuseum in Amsterdam that equals the picture in every aspect except for a small, written addition.⁷ Unlike the Amsterdam print, the Vienna sheet is missing the inscription

⁴ Albertina, HB 85.2, fol. 22, 23. Hollstein XI: 1955, 101, no. 75 I, shows the Albertina-print with the remark: "1st state".

⁵ Germanisches Nationalmuseum, Inv. no. K 1328.

⁶ Jantzen *Architekturbild 1910/1979*, 53; G.L.M. Daniels, *Kerkgeschiedenis en politiek in het perspectief van Hendrick Aerts*, in: *Antiek* 9(1974), 63–69, see 64; Schreiner *Phantasiekerche 1980*, 872; Bernard M. Vermet, *Hendrick Aerts*, in: *Gentse bijdragen tot de kunstgeschiedenis* 30 (1995), 107–118, see 108–09; Maillet *Intérieurs d'églises 2012*, 96.

⁷ See Hollstein XI: 1955, 101, no. 75 II, depicted in: Daniels *Kerkgeschiedenis 1974*, 64.

'C. I. Visscher excudit'. This means that several of the original Londerseel sheets had been printed and circulated without the additional 'excudit' before the Amsterdam art trader and publisher Claesz Janszoon Visscher (1587–1652) purchased the printing plate, added his imprint, and resold it with the addition.

In the history of the printing plate it has repeatedly been assumed to have been the other way around, i.e., an initially existing publisher's imprint was removed before circulation. However, the difference in writing between the inscriptions of 'Inventor' and 'Sculptor' on the one hand and the publisher's imprint 'C. I. Visscher excudit' on the other proves that this is not the case (fig. 2 below).

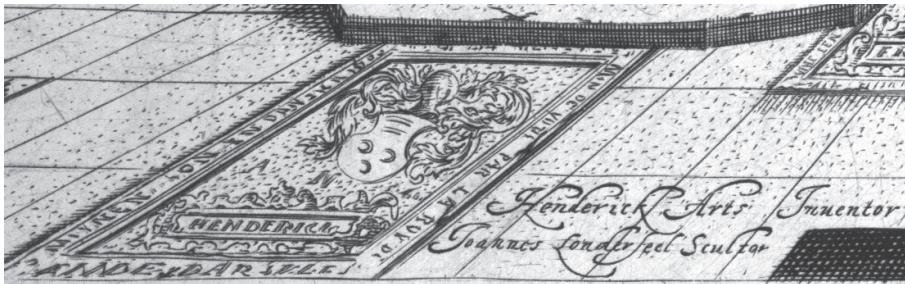


Fig. 2a. Aerts' grave plate and inventor-, sculptor-inscription, detail of Jan van Londerseel, *Der Papst im Lateran*, Albertina Wien

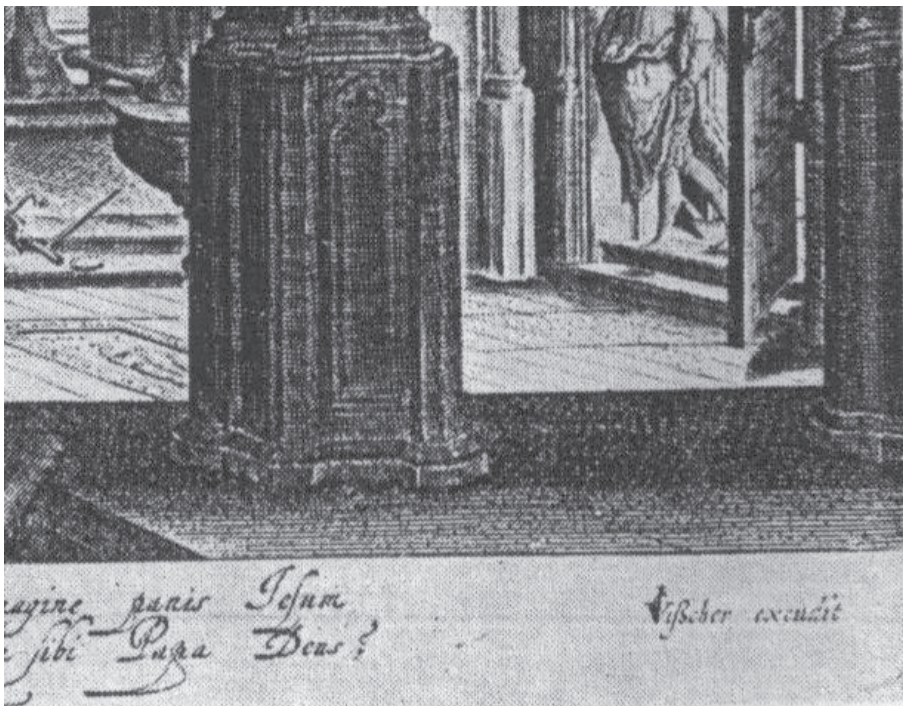


Fig 2b. Publisher seal, detail of Jan van Londerseel, *Interieur van de Sint-Jan van Lateranen te Rome*, Amsterdam Rijksmuseum, repr. DANIELS, *Kerkgeschiedenis*, 64, Afb. 1

If the Amsterdam version of the engraving had been the original one, all three imprints would have been made by the same engraver, and the font would be the same. Since neither the writing nor the placement is the same but instead differs greatly from the other two inscriptions, it is certain that the imprint of ‘*C. I. Visscher excudit*’ was added to the plate after the fact. Therefore, the prints in Vienna and Nuremberg are older.

This conclusion negates Ludwig Schreiner’s assumption that it was the Amsterdam publisher who originally commissioned the engraving, and decided on its content.⁸ The ‘commissioning client’ was no other than the engraver himself who introduces himself as ‘*Jan Londerseel Scul[p]tor*’ in the engraving and, at the same time, lets the beholder know that ‘*Hendrick Aerts*’ was the ‘*Inuentor*’, i.e., he was the ‘inventor’ of the content pictured in the engraving (fig. 2 above).

The engraver Jan van Londerseel was born in Antwerp in 1578. After 1600, he worked in Rotterdam and Delft before he died in Rotterdam in 1625.⁹ There are 79 engravings of his that are known: typically landscapes or religious themes.¹⁰ *The Pope in the Lateran* is his only work that pictures a church’s interior and originated sometime between 1603¹¹ and 1620, most likely before 1610.

The engraving (fig. 1) shows the interior of a two-aisled basilica, a Gothic church structure with a characteristic Vredeman de Vries ‘tunnel view’ into the depth of the nave. The untypically situated rood screen with its two arched gate-like passages divides the nave from the narthex that spans the entire width of the church, and includes a gallery on the right next to the rood screen. The light originates from the right side, as is evident from the shadowed figure kneeling in the foreground. Except for a baptismal font and its surrounding memorial slabs that are embedded in the floor, the church is outfitted with holy statues, bishop statues, and statues of the Virgin Mary.

A figure of Saint Lawrence with his grill sits above the left entrance to the narthex, while on the rood screen balcony, within a Gothic-embellished tabernacle and framed by two unidentifiable figures, stands the Mother of God, holding her baby in her right arm. Below the balcony with its clock, Saint Andrew is situated on the centre column of the rood screen, holding a forked cross in front of his chest.

Before the crossing a triumphal rood hangs above the nave. Behind it a high altar can be seen in the elevated choir, although not in detail. On the righthand side, by the stairway leading up to the gallery, a round arch is embedded in the wall and decorated with the relief of a single figure, most likely an epitaph. On the gallery there is an elaborate tomb installation, including a lying bishop.

⁸ Schreiner *Phantasiekirche* 1980, 874.

⁹ Yvonne Bleyerveld, *Johannes Londerseel*, in: *Allgemeines Künstler-Lexikon. Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker (AKL)* 85 (2015), 225–226.

¹⁰ Hollstein XI: 1955, 100–102.

¹¹ The engraving had not been made prior to 1603, for that year is mentioned thereon as the year of Aerts’s death (see note 30).

Since it is its own element with a large external staircase, including a platform, due to the monumentality of the installation, it could be a Pope's grave.

By the right narthex pillar, on a pedestal and underneath a canopy, stands a bishop figure with its left hand raised. Above the right entrance to the narthex a half-length figure of the Mother of God sits on a crescent moon, holding her baby in her left arm. The column next to the right portal is decorated with a hanging funerary hatchment that is embellished with a crest. The side chapel underneath the gallery houses three unidentifiable saints painted on a winged altarpiece of an open winged altar.

All the elements, with their liturgically defined architecture and their embellishments as well as the absence of the pulpit typical of Evangelical church interiors, clearly indicate that the church is Catholic. Even if both bishop memorials, the presence of the Pope in the church, and, finally, the engraving's title suggest that the artwork shows the medieval di San Giovanni Basilica in Laterano prior to the Baroque remodelling of around 1650 by Francesco Borromini, this is, in fact, not the case.

The old Lateran Basilica was, contrary to the church depicted in the engraving, four-aisled, and the array of saints' figures of the depicted church does not include the figure of John the Baptist that is essential for a San Giovanni-dedicated church. The fact that the shown church faces east, as the shadows originating from the right (south) show, instead of west is another reason why it cannot be modelled after the actual Lateran Basilica. Consequently, the engraving shows a Catholic church interior that arose from the creator's imagination, and supposedly, judging from the artwork content and the inscription, it recreates the interior of the Lateran Basilica. This basilica had been and remained, even after the Pope's move to the Vatican (end of the 14th century), the Cathedral of the Bishop of Rome with the official name '*Omnium Urbis et Orbis Ecclesiarum Mater et Caput*' (Mother and Head of all churches in the city and the world). As late as in the early modern period, the Lateran Basilica was understood to be connected to the priority (primacy) of the Bishop of Rome over other patriarchs as well as to his secular position of power due to Emperor Constantine, as was documented in the 'Donation of Constantine', a known forgery.¹²

Until the modern period, the Basilica di San Giovanni in Laterano remained a central point of the pontifical ceremonial with the 'Possession of the Lateran' upon the introduction of every new Pope and with the pontifical Corpus Christi procession.¹³ The depiction of the Pope in the Lateran Basilica always had this added special meaning: all through the Middle Ages. That is why the double depiction of the Pope in his bishop's church in Londerseel's engraving is even more striking.

¹² Horst Fuhrmann (ed.), *Das Constitutum Constantini (Constantinische Schenkung) Text*, Hannover 1968, 80 (§ 11)-95 (§ 18).

¹³ Ulrich Nersinger, *Liturgien und Zeremonien am Päpstlichen Hof*, vol. I, Bonn 2010, 315–345, 455–468.

On the left, in the middle ground, he has been placed beneath the rood screen in a procession with other clergymen and pontifical personnel below a canopy, carrying a monstrance. The procession is walking along the nave to the high altar. The second depiction shows the Pope kneeling in the foreground, to the right of the narthex, with his cross-staff over one shoulder and his hands raised in prayer or invocation, and with a pile of opened books in front of him.

Both scenes were modelled after the 1567 engraving series *The Devine Charge to the Three Estates* (nobility, clergymen, and peasants) by Philips Galle, inspired by designs by Marten van Heemskerck.¹⁴ The scene on the right in the foreground with the kneeling Pope originated from the first sheet of the series, titled *The Lord Assigning Duties to the Three Estates*, while the scene on the left in the middle ground that shows the Pope carrying a monstrance below the canopy originated from the second sheet from the same series, titled *The Pope Performing Religious Duties*. While the other individuals are probably pure decoration, the third scene, namely the one in the side chapel beneath the gallery, is important for the perceived meaning of the artwork: it depicts a priest who, supported by an acolyte, celebrates the Sacrifice of the Mass in front of the altar.

The engraving and the story it tells

The two inscribed Latin verses at the etching's lower edge say the following about the three scenes:

[1] *In Lateranensi Romanus Episcopus a[e]de.
Supplicat hinc Triadi mista operante sacris.*

[2] *Inde sacrosancti sub imagine panis Jesum
Gestat adorandum. Num sibi Papa Deus?*

[1] Here prays the Roman Bishop in the Lateran to the Trinity, while a priest celebrates the mass.

[2] There, beneath the image of the hallowed bread, he carries Jesum who is [actually] to be adored. Does the Pope think himself God?

The first verse relates to the scenes with the kneeling Pope and the mass in the chapel on the right, whereas the second relates to the left middle-ground scene with the Pope in the procession. The final line of the second verse, which relates to the Pope carrying the monstrance, explains the entire image: *Num sibi papa deus?* 'Does the Pope think himself God?'. This short question shines a critical light on the previous lines as well as the described scenes.

¹⁴ Ilja M. Veldmann, *The New Hollstein. Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450–1700. Maarten van Heemskerck*, Part II, Roosendaal 1991, 178f (no. 497, 498).

This criticism of the Pope as part of the image design spread in Reformed circles in Central Europe after Lukas Cranach's 1521 *Passional Christi and Antichristi*.¹⁵ If such an inscription was omitted, the scenes involving the Pope in Londerseel's engraving could be regarded as neutral, as they were meant to be in Heemskerck's designs. Merely the doubled depiction of the Pope and the fact that he is shadowed allow for ambiguity and may express a more negative view. Only the inscription adds the anti-Catholic mark. As is the case with the Heemskerck models, the Londerseel engraving does not depict a specific Pope,¹⁶ but rather the papal office.¹⁷ Ludwig Schreiner, who dealt with the Londerseel engraving and its possible painted model, interpreted the engraving positively, due to his imprecise translation of the Latin inscription.¹⁸ He was convinced the sheet was made to honour the Dutch Pope Adrian VI. With his translation of the question in the final line at the end of the second verse: 'Does God not carry Jesus?', he missed the confessional power that the engraving held.

In more recent Dutch/Flemish literature, the criticism of the Pope implied by the inscription was recognised,¹⁹ but conclusions regarding the content of the entire image were not drawn.

The criticism of the Pope only becomes clear in the combination of the image and the text, which are already well-coordinated by the first words 'Here' (Verse [1]) and 'There' (Verse [2]) in the inscription.

The scene of the Pope in the procession (fig. 1, on the left, in the middle ground) and the corresponding second verse of the inscription hold the key to understanding the entire artwork. The scene that includes the monstrance-carrying Pope underneath the canopy is a depiction of a 'Eucharistic and sacrament procession' of which the consecrated host – as the 'true body of Christ', according to transubstantiations – is a part. This ceremony that was introduced in the 13th century as 'Solemnity of the Body and the Blood of Christ': *Corpus Christi*, is arguably the most visible 'image' of Catholicism. Even more so if the Pope celebrated the solemnity of *Corpus Christi* in the Lateran, as was

¹⁵ See Kobe *Konfessionalismus* 2019, 178–181.

¹⁶ Schreiner *Phantasielkirche* 1980, 873, recognizes Pope Adrian VI (pontificate: 1522–1523), Daniels 1974 *Kerkgeschiedenis*, 66–68, Pope Sixtus V (pontificate: 1585–1590).

¹⁷ As in Luther's anti-pontifical polemic (Pope is the Antichrist) it was always the institution and not the individual officeholder that was meant, Gottfried Seebaß, *Antichrist IV*, in: *TRE III* (1978), 28–43, see 29.

¹⁸ Schreiner *Phantasielkirche* 1980, 873, translates from Latin: '[1] In der Lateranskirche kniet hier vorne der Bischof von Rom und betet zu der Heiligen Dreieinigkeit. Als ein Eingeweihter verrichtet er seine Gebetshandlungen. [2] Dort hinten trägt er (der Bischof) in der Gestalt des heiligen Brotes den verehrungswürdigen Jesus. Trägt nicht auch Gott Vater für ihn den Jesus?'

¹⁹ Bernard M. Vermet, *Architectuurschilders in Dantzig*. Hendrick Aerts en Hans en Paul Vredeman de Vries, in: *Gentse bijdragen tot de kunstgeschiedenis* 31(1996), 27–57, see 47–48: '[1] In de Lateraanse kerk bidt de bisschop van Rome hier tot de Drievuldigheid, terwijl een priester de mis opdraagt. [2] Daarachter draagt hij Jezus onder de gedaante van heilig brood ter aanbedding. Denkt de paus soms dat hij God is?', see also: Albert Blankert, *Museum Bredius*. *Catalogus van de schilderijen en tekeningen* (1st ed. Den Haag 1978), Zwolle 1991, 39.

the tradition in the late Middle Ages.²⁰ The creator of the engraving purposely framed the Pope, the Lateran, and Corpus Christi as the epitome of Catholicism in the artwork in order to question it at the same time. By combining the image and text: the Pope with the monstrance together with the second verse of the inscription, the dogma of the physical presence of Christ in the Eucharist is called into question and rejected. In the Reformed belief, Christ sits on God's right and therefore cannot be physically present, neither in the bread nor in the wine of the Last Supper.²¹

To believe that a human, even if the Pope, could carry Christ: in form of the host in the monstrance, would be nothing short of blasphemy. 'Does the Pope think himself God?', the creator of the image and text inquires accusatorily. This question: '*Num sibi Papa Deus?*' has been presented by Protestants of all disciplines to the high priest of the Catholic church as a reproach. Luther viewed the Pope as the Anti-Christ who replaced Christ as the Head of the Church.²² Zwingli²³ and Calvin²⁴ held similar views.

In both foreground scenes the criticism of the Pope is not only conveyed by the description but by the image itself. How else would one explain the fact that the kneeling Pope is entirely shadowed, and therefore, according to Protestant beliefs, the light of the true biblical word does not favour him? Another figure that is shadowed is that of the bishop by the column in front of the Pope that the praying Pope is looking at: possibly one of his predecessors who was proclaimed a saint. From the point of view of a Reformed observer, this was nothing more than iconolatry and therefore idolatry.

In the chapel below the gallery the priest is celebrating the mass without the congregation being present. Such masses *sine populo*, or private masses, were viewed by Evangelicals as violation of the divine mission of proclamation and therefore rejected.

Regarding Londerseel's engraving and its inscription, one can conclude:

- Jan van Londerseel, a copper engraver who worked in Rotterdam and Delft, produced both the engraving and the inscription after 1603 in the first quarter of the 17th century. The model for his engraving was an unknown work by the painter Hendrick Aerts, who was named 'Inventor' in Londerseel's engraving.

²⁰ Nersinger *Liturgien* 2010, 435–436.

²¹ Ernst Iserloh, *Abendmahl III/3*, in: TRE I (1977), 107–131, see: 114 (Zwingli), 117 (Calvin).

²² Seebaß *Antichrist IV* 1978, 29.

²³ Huldreich Zwingli's Sämtliche Werke, Berlin 1905–1991 (Nachdruck München Kraus Reprint, 1981), vol. I: 1905, 460 respectively II: 1908, 103–111; Rudolf Gwalther, *Der Endtchrist*, Zürich 1546 [ZB Zürich, Sign. III R 435], fol. 49v–51v, with the caption: 'Der Bapst gibt sich selbs für Gott uß' [The Pope pretends to be God].

²⁴ See Jean Calvin, *Unterricht in der christlichen Religion*. Institutio Christianae Religionis, übers. v. Otto Weber, Neukirchen-Vluyn 1988, 780 (IV, 7, 29).

- The Amsterdam publisher Visscher acquired the copper plate, most likely after Londerseel's death around 1624, added his own imprint, and circulated the engraving without further alterations.
- The engraving, as Londerseel created it originally, included denominational-Reformed criticism of the Pope and his doctrine of the Last Supper, based on both the image content and inscription.

What J. Londerseel's engraving model, Hendrick Aerts's original church interior, possibly looked like

Up until the 1990s, the painter of the model named '*Inventor*' by Londerseel, Hendrick Aerts, had been entirely unknown, except for a handful of signed architectural paintings, inspired by Vredeman de Vries, that were attributed to him.²⁵ In 1995, the Belgian art historian Bernard M. Vermet was able to identify the painter with the help of some Gdansk documents and the gravestone inscription in Londerseel's engraving.²⁶

Hendrick Aerts, who was born between 1565 and 1575, migrated from Mecheln in the southern Netherlands to Gdansk with his mother, where she remarried.²⁷ Aerts grew up in Gdansk, and learned the art of painting from Hans Vredeman de Vries and his son Paul while they worked in Gdansk between 1592 and 1596. There are many indications that, as Vermet assumes, Aerts accompanied his teachers to Prague.²⁸ The Vredeman family moved to Hamburg in 1598 before migrating to Amsterdam in 1601, where Paul became a citizen and ran a workshop.²⁹ It cannot be ruled out that Aerts stayed in Prague in 1598 after his teachers had moved away, and completed his palace paintings and the church interior, which would later become the model for Londerseel's engraving.

Aerts died in Gdansk in January 1603, according to the gravestone in the engraving that bears the inscription: '*Henderick*' and '*Mynen Son in Danzk 1603*',³⁰ (fig. 2 above, left gravestone) possibly due to the plague that was rampant there at the time. Due to the uncertainty around his birthdate it cannot be said definitely whether he was in his late twenties or thirties when death overtook him.

²⁵ Sigrid Trauzeddel: *Arts, Hendrick*, in: *AKL V* (1992), 341.

²⁶ Vermet *Hendrick Aerts* 1995, 110–112; Vermet *Architectuurschilders* 1996, 32–37; Bernard M. Vermet, *Hendrick Aerts – a Gdansk Painter*, in: Małgorzata Ruszkowska-Macur e.a. (ed.), *Netherlandish Artists in Gdansk in the Time of Hans Vredeman de Vries*, Lemgo 2006, 59–63, see 59–61.

²⁷ Vermet *Architectuurschilders* 1996, 32–37.

²⁸ *Ibid.*, 51–53.

²⁹ Hans Vredeman died in 1609 in Hamburg, Paul in 1617 in Amsterdam, see Heiner Borggreffe, *Hans Vredeman de Vries (1526–1609)*, in: Heiner Borggreffe e.a. (ed.), *Hans Vredeman de Vries und die Renaissance im Norden (Ausstellungskatalog)*, München 2002, 15–38, see: 30, note 119, 121.

³⁰ Vermet *Hendrick Aerts* 1995, 111–12.

His known oeuvre only includes seven paintings. All of them originated in the three years between 1600 and the end of 1602. The canvases are not very big, the largest measuring 93 by 127.5 cm³¹ and the smallest 38 by 62 cm.³² The measurements of the painting that inspired Londerseel's engraving most likely reside somewhere between the two sizes, but it is no larger than 70 by 100 cm.

Aerts's church interior probably had not originated before 1598, due to the dependence on the Vredeman de Vries-inspired paintings created in Prague,³³ but rather at the same time as his other preserved works: around the turn of the century. How the painting or a drawing of it made it to Rotterdam and into the hands of Londerseel remains unknown. It is entirely possible that Paul Vredeman, who worked in Amsterdam from 1601 onwards, played a role in the transfer.

There is no agreement over what the model for the engraving looked like. A much-discussed question is whether the print reflects the original painting in reverse, as was typical of print reproduction in the 17th century,³⁴ or whether both scenes involving the Pope as well as the image inscription already belonged to Aerts's painting. The Londerseel print itself proves that the image is inverted, as Schreiner assumed, while Vermet rejected this assumption.³⁵ The figure of the bishop by the column in the foreground on the right side is the proof. He is blessing with his left hand (fig. 1). This is, as experts say, a definite sign of the inversion inevitable during the printing process.³⁶ The only way to avoid the inversion would be to create the original version in reverse, which would mean significantly more effort and complexity, and was therefore not commonly done. Such a reversed version of the original was created rarely and only in specific circumstances. Londerseel, as can be seen by the bishop figure's raised left hand, forewent such a procedure.³⁷ This means that the print shows the original by Aerts in reverse.

³¹ *'Allegorie auf Jugend u. Liebe'* Rijksmuseum Amsterdam (Vermet *Architectuurschilders* 1996, 34, Afb. 4).

³² *'Palastinterieur'* Kiev, lost in the war (Vermet *Architectuurschilders* 1996, 38, Afb. 6).

³³ Thomas Fusenig, Bernard Vermet, *Der Einfluss von Hans Vredeman de Vries auf die Malerei*, in: Hans Vredeman de Vries und die Renaissance im Norden 2002, 161–178, see 166: '[H. Aerts war] wohl derjenige Maler, der Vredemans Vorbild am genauesten folgte [...] Seine Palastansichten sind eng mit den Bildern verwandt, die Hans und Paul in Danzig und anschließend in Prag malten'.

³⁴ Stephan Brakensiek, *Gemalte Interpretation – Gemälde nach druckgraphischen Erfindungen. Überlegungen zu einigen medialen Aspekten der Reproduktionsgraphik*, in: Markus A. Castor e.a. (ed.), *Druckgraphik. Zwischen Reproduktion und Invention*, Berlin, München 2010, 39–53, see 47: 'Annähernd 95 Prozent der vor 1750 erschienenen Reproduktionsgraphik zeigen ihr Motiv seitenverkehrt'.

³⁵ Schreiner *Phantasiekirche* 1980, 874–876, Vermet *Architectuurschilders* 1996, 49, note 47.

³⁶ See Brakensiek *Interpretation* 2010, 47–48.

³⁷ As it is the case with the Roman numerals on the clock at the rood screen (see fig. 1); they can only be read after the engraving's reversion (see fig. 3).

The painting by Aerts, at least in its basic composition, still looked like the inverted engraving without the Latin inscription (fig. 3) and, as can be seen, without the two scenes involving the Pope. The gallery with the chapel is now on the left and the rood screen with the view into the nave on the right. An observer can now 'read' the depicted figures from left to right and advance in perspective into the depth of the nave when looking at the image. Now, the incidence of light originates from the left.

Four different and yet similar church interior paintings by H. Aerts, or Hans and Paul Vredeman, respectively, (fig. 3–6) demonstrate their interconnected content and timeframe. These are: Londerseel's inverted engraving with the composition of the unknown church interior by Aerts (fig. 3), the painting *Interior of a Gothic Church* by Aerts from Brunswick,³⁸ (fig. 4) the painting *Church Interior* by Paul Vredeman de Vries from the Rohrau Castle,³⁹ (fig. 5) and the only datable painting, *Interior of a Gothic Church* by Hans Vredeman de Vries, dated 1594 and privately owned.⁴⁰ (fig. 6)

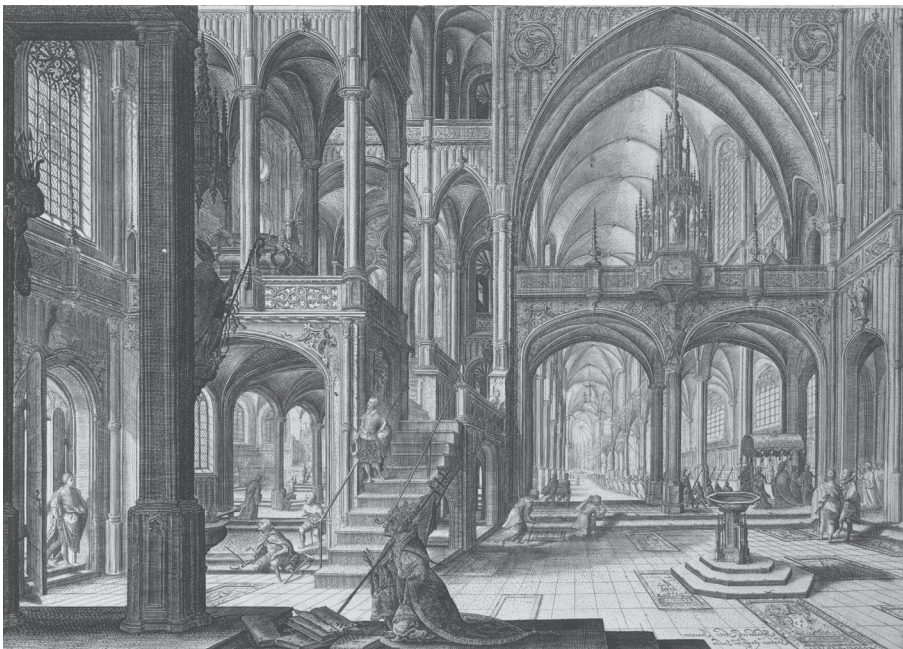


Fig. 3. Jan van Londerseel, *Der Papst im Lateran*, Albertina Wien, mirrored

³⁸ Hendrick Aerts, *Inneres einer gotischen Kirche*, undated, Braunschweig, Herzog Anton-Ulrich-Museum, Inv. no. GG 425.

³⁹ Paul Vredeman de Vries, *Kircheninterieur*, undated, Graf Harrachsche Familiensammlung, Rohrau Castle near Vienna.

⁴⁰ Hans Vredeman de Vries, *Inneres einer gotischen Kirche*, 1594, Privatbesitz. It's his eldest known Church Interior.



Fig. 4. Hendrick Aerts, *Inneres einer gotischen Kirche*; oil on panel, Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum



Fig. 5. Paul Vredeman de Vries, *Kircheninterieur*; oil on panel, Schloss Rohrau NÖ, Graf Harrachsche Familiensammlung, repr. Fusenig/Vermet *Einfluss*, 163, Abb. 4



Fig 6. Hans Vredeman de Vries, *A gothic church interior*, 1594, oil on panel, private ownership, repr. <https://www.invaluable.com/auction-lot/vredeman-de-vries-hans-3018-c-1964444810>

What makes Aerts's church interior from Londerseel's inverted engraving (fig. 3) special and separates it from the church interiors painted by Hans and Paul Vredeman de Vries (fig. 5 and 6) as well as from his own Brunswick painting (fig. 4) is the rood screen in the middle ground that is the central focus of the image. This position of the rood screen: in the narthex before the actual nave, is liturgically and architecturally 'impossible'.

In Paul Vredeman's painting from the Rohrau Castle (fig. 5) the floor plan is very similar to Londerseel's engraving, with the only exception that the rood screen is situated where it liturgically and architecturally belongs: in the depth of the nave, by the crossing, serving as a divide between laymen and priests (choir).

The 1594 Gdansk painting by Hans Vredeman *Interior of a Gothic Church* (fig. 6), with the narthex with the baptismal font and gravestones before the nave, may have influenced Aerts's design just as much as his 1594/95 *Pietas* painting that resides in the Gdansk Town Hall (not listed here).⁴¹ It is from this artwork that Aerts may have taken the conception of the view into the multiple-aisled nave through a divided arch construction all the way to the apse as it opens up at the end of the narthex with the view through both rood screen arches in the engraving.

Since neither the date of origin of the Aerts's painting that is mirrored in Londerseel's engraving (fig. 3) nor the date of origin of Paul Vredeman's similarly designed church interior from the Rohrau Castle (fig. 5) is known, it is impossible to tell whose artwork came first, and therefore served as the model

⁴¹ See Borggreffe *Hans Vredeman de Vries und die Renaissance im Norden* 2002, 327, no. 168d.

for the other one. It is entirely possible that Paul Vredeman's painting originated during his stay in Prague, and Aerts, inspired by it, subsequently developed his own more complex architecture with the rood screen in the foreground.

Contrary to Fusenig/Vermet,⁴² it can be ruled out that Paul Vredeman's *Church Interior* (fig. 5) is an inverted adaptation of Londerseel's engraving (fig. 1) after Hendrick Aerts, not only because of the engraving's estimated date of origin⁴³ but also because in that case Paul Vredeman would have had to make the effort to create the painting in reverse without having a specific reason to do so. Additionally, it is unlikely due to the teacher-student relationship between Hans and Paul Vredeman and Aerts.⁴⁴

The 1700 possibly Prague-originated 'Gemäldekabinett' by Johann Michael Brettschneider,⁴⁵ (fig. 7) which has resided at the Municipal Museum Rheydt Castle since 1974, is only of interest at second glance. Upon closer inspection, the 103-by-144cm-sized gallery image shows Aerts's painted church interior with a size of approximately 19 by 25 cm among 35 smaller paintings on the illusionistic gallery wall (fig. 8). Contrary to the other 50 different painted copies of the same size, here Brettschneider reproduces the church interior in reverse to Londerseel's engraving. Brettschneider's painting lacks the church interior arrangements that have already been concluded to be of Catholic origin, including the bishop's grave on the gallery and the bishop's figure by the pillar, as well as both scenes involving the Pope and the private mass celebrated in the chapel below the gallery. Instead, the church is filled with people who cannot be definitely assigned to specific confessions.

None of the previous investigators and interpreters of Londerseel's engraving, neither Jantzen nor Vermet nor Maillet, went into detail on Brettschneider's early use of Aerts's architecture, most likely because the painting was unknown to them.

It all points to Aerts's Gothic church interior looking exactly like Brettschneider reproduced it in his painting (fig. 8). It is uncertain whether Brettschneider got to know Aerts's painting while he worked in Prague around 1700⁴⁶ and simply reproduced the church architecture. However, it can be ruled out that he made the complex effort to reverse the church interior of Londerseel's engraving

⁴² Fusenig/Vermet *Einfluss* 2002, 177, note 14.

⁴³ Later as 1603 (Aerts's year of death), see note 11.

⁴⁴ See note 33.

⁴⁵ Johann Michael Brettschneider, 'Gemäldekabinett', Mönchengladbach, Städtisches Museum Schloß Rheydt, Inv. no. M 32. Concerning Johann Michael Brettschneider and his Rheydt-painting see Gregor J.M. Weber, *Neue Erkenntnisse zu drei Gemälden in Schloß Rheydt. I. Johann Michael Brettschneider, 'Blick in die Galerie eines Fürsten'*: Malerei nach graphischer Druckgraphik, in: *Rheydter Jahrbuch für Geschichte, Kunst und Heimatkunde* 20 (1992), 89–122; Andreas Tacke, *Die Gemälde des 17. Jahrhunderts im Germanischen Nationalmuseum. Bestandskatalog*, Mainz 1995, 63–66.

⁴⁶ Brettschneider who was born in Bohemia (1656) and died in Vienna (1727) lived and worked in Prague 1697–1707, see Weber *Brettschneider* 1992, 100–101.



Fig. 7. Johann Michael Brettschneider, *Gemäldekabinett*, oil on canvas, Mönchengladbach, Städtisches Museum Schloss Rheydt



Fig. 8. Church interior, detail of Johann Michael Brettschneider, *Gemäldekabinett*

Rainer
Kobe

if he did not at least assume that Aerts's artwork, which he wished to recreate, looked like he painted it in his Rheydt cabinet of art, i.e., in reverse to Londerseel's engraving and without the scenes involving the Pope.

Conclusions about Aerts's painting and the origin of Londerseel's engraving

Even if without the original Aerts's painting or at least a contemporary description it cannot be known with absolute certainty, neither the double depiction of the Pope nor the inscription can be found in Aerts's work, and therefore they must be additions by the Dutch engraver. In the Gdansk of Aerts's time towards the end of the 16th century, the Reformed and Lutherans determined the current issues through their disagreements amongst themselves and with their competitors. The Catholic denomination played an insignificant role in the public discourse. The Pope and the Vatican, if at all, only acted as buyers for corn from the Vistula delta. In the educated circles of the city they were merely known and admired as connoisseurs and patrons of the arts. After the introduction of Protestantism in preceding years and its firm establishment, there was no reason for Anti-Catholic polemic in the city. Such a Pope-critical and at the same time dogmatically complex subject as is displayed by Londerseel's engraving and its inscription can be ruled out for the Gdansk of the time. Like Gdansk, the Hapsburg imperial residence in Prague, where the painting, at least in its conception and design, likely originated towards the late 16th century, was not a place for dogmatic, Anti-Catholic criticism in an artwork meant for the art market.

The Netherlands are a different story. The satiric engraving of an unknown artist, dated 1572,⁴⁷ in which Dutch oppressors, the Pope and Duke Alba, are dancing in each other's arms like a couple, shows the political and denominational anti-Papism around the turn of the century.

The dogmatic criticism of the Pope visible in Londerseel's engraving does not fit with Gdansk or Prague, it does, however, fit with the northern Netherlands, where the Reformed became the predominant denomination and established themselves as the preferred 'publike kerk' towards the end of the 16th century. The Dutch fight for freedom against the Spanish was closely connected to the Calvinists dogmatic fight against Catholicism and Papism. It makes sense to assume the engraving developed from the intrinsic criticism inherent in the Calvinistic-Anti-Catholic setting in the Netherlands.

The dogmatic Anti-Catholicism took a backseat when in 1609 a ceasefire was achieved between the States General and Spain, and around the same time the

⁴⁷ 'Spotprent op Alva en de katholieke kerk' (1572), Historisch Museum, Stichting Atlas van Stolk, Rotterdam, see James Tanis, Daniel Horst, *Images of Discord: A graphic interpretation of the opening decades of the Eighty Years' War*, Grand Rapids 1993, 64–67.

Reformed-internal disputes around the predestination between Remonstrants and Counter-Remonstrants began. This leads to the assumption that the criticism of the Pope, demonstrated by the two scenes and the inscription, after 1603 but before 1609 was Londerseel's version of reproducing Aerts's original church interior. Whether the engraver himself or a consulted theological dogmatist with the knowledge of Latin had the idea and wrote the text cannot be determined.

The results of the investigation are as follows:

- The unknown painting by the Gdansk painter Hendrick Aerts which was the model for Londerseel's engraving *The Pope in the Lateran* (with Aerts called 'Inventor') showed the interior of the church in reverse to the printed sheets.
- Aerts's original painting contained neither the two scenes involving the Pope nor the inscription. In its church architecture it looked like that which Johann Michael Brettschneider included in 1700 in the church interior of his *Blick in die Galerie eines Fürsten*.
- The church interior Aerts painted around 1600, influenced by Hans and Paul Vredeman de Vries, is Catholic, judging from the interior arrangements, without further denominational statement. The painting most likely originated in Prague, where it was commissioned and meant to be sold.
- The engraver Jan van Londerseel, who worked in Rotterdam and Delft, created the engraving *The Pope in the Lateran* during the first decade of the 17th century after Aerts's painting (due to the print revised to the model); he added the two scenes involving the Pope as well as the inscription, and thereby indicated criticism of the Pope and of the Catholic doctrine of the Last Supper.
- The countless imitative paintings left out the criticism conveyed in the engraving that is expressed in both the image and text. The only thing of interest was the reproduction of Aerts's architecture. The imitative paintings kept the print-related inversion.

The Reformed confessionality in Londerseel's engraving *The Pope in the Lateran* is an addition from the first decade of the 17th century, influenced by confessionality and political circumstances in the Netherlands. The engraving's inspiration, the church interior by Hendrick Aerts, had originated a few years before as a neutral image of a Catholic cathedral whose architecture is mirrored in the engraving.

Bibliography

- Allgemeines Künstlerlexikon (AKL), Leipzig–München–Berlin 1969 *et seq.*
Blankert Albert, *Museum Bredius. Catalogus van de schilderijen en tekeningen* (1st ed. Den Haag 1978), Zwolle 1991.
Borggreve Heiner, *Hans Vredeman de Vries (1526–1609) [w:] Hans Vredeman de Vries und die Renaissance im Norden (Ausstellungskatalog)*, München 2002, s. 15–38.

- Rainer
Kobe
- Brakensiek Stephan, *Gemalte Interpretation – Gemälde nach druckgraphischen Erfindungen. Überlegungen zu einigen medialen Aspekten der Reproduktionsgraphik* [w:] Markus A. Castor e.a. (ed.), *Druckgraphik. Zwischen Reproduktion und Invention*, Berlin, München 2010, s. 39–53.
- Daniels G.L.M., *Kerkgeschiedenis en politiek in het perspectief van Hendrick Aerts, „Antiek” IX* (1974), s. 63–69.
- Fusenig Thomas, Vermet Bernard, *Der Einfluss von Hans Vredeman de Vries auf die Malerei* [w:] *Hans Vredeman de Vries und die Renaissance im Norden*, 2002, s. 161–178.
- Hollstein's *Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts ca. 1450–1700*, vol. XI, Amsterdam 1955.
- Jantzen Hans, *Das niederländische Architekturbild* [Erstausgabe 1910], Braunschweig 1979.
- Kobe Rainer, *Konfessionalismus im Bild: Der Kupferstich „Der Papst im Lateran” von Jan van Londerseel nach einem Gemälde von Hendrick Aerts* [w:] Patrizio Foresta/Federica Meloni (eds.), *Arts, Portraits and Representation in the Reformation Era. Proceedings of the Fourth Reformation Research Consortium Conference*, Göttingen 2019, s. 173–193.
- Maillet Bernard, *Intérieurs d'églises 1580–1720 La Peinture Architecturale des Écoles du Nord*, Merksem 2012.
- Nersinger Ulrich, *Liturgien und Zeremonien am Päpstlichen Hof*, vol. I, Bonn 2010.
- Schreiner Ludwig, *Ein Gemälde von Hendrick Aerts: Die Phantasiekirche, „Weltkunst” 50* (1980), s. 872–877.
- Tanis James, Horst Daniel, *Images of Discord: A graphic interpretation of the opening decades of the Eighty Years' War*, Grand Rapids 1993.
- Theologische Realenzyklopädie* (TRE) 36 Bände, Berlin–New York 1977–2007.
- Veldmann Ilja M., *The New Hollstein. Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450–1700. Maarten van Heemskerck, Part II*, Roosendaal 1991.
- Vermet Bernard M., *Hendrick Aerts, „Gentse bijdragen tot de kunstgeschiedenis” 30* (1995), s. 107–118.
- Vermet Bernard M., *Architectuurschilders in Dantzig. Hendrick Aerts en Hans en Paul Vredeman de Vries, „Gentse bijdragen tot de kunstgeschiedenis” 31* (1996), s. 27–57.
- Vermet Bernard M., *Hendrick Aerts – a Gdansk Painter* [w:] Małgorzata Ruszkowska-Macur e.a. (ed.), *Netherlandish Artists in Gdansk in the Time of Hans Vredeman de Vries*, Lemgo 2006, s. 59–63.
- Weber Gregor J.M., *Neue Erkenntnisse zu drei Gemälden in Schloß Rheydt. I. Johann Michael Brettschneider, „Gemäldekabinett”: Malerei nach graphischer Druckgraphik, „Rheydter Jahrbuch für Geschichte, Kunst und Heimatkunde” 20* (1992), 89–122.

Miedzioryt Jana van Londerseela *Papież na Lateranie* według obrazu Hendrika Aerts

Architektura na miedziorycie *Papież na Lateranie* Jana van Londerseela powstała według nieznanego obrazu czynnego w Gdańsku malarza – Hendrika Aerts. Pochodzący z Mechelen artysta był najpewniej uczniem Vredemana de Vriesa. Zmarł młodo, bo w 1603 r., ale architektura z jego obrazu służyła za wzór wielu malarzom wewnątrz kościelnych. Badanie wykazało, że rycina Londerseela zawiera zarówno w sferze wizualnej,

jak i w łacińskiej inskrypcji niezauważone dotychczas przesłanie skierowane przeciwko papieżowi i Kościołowi katolickiemu. Ten rodzaj konfesyjnej polemiki koresponduje z sytuacją w Holandii na początku XVII w., kiedy Londerseel wykonał rycinę, ale nie ma nic wspólnego z obrazem Aertsza. Na podstawie szczegółów odbitki można udowodnić, że gotycka architektura kościoła przedstawiona na rycinie jest odwróconym odwzorowaniem modelu namalowanego przez Aertsza. *Gabinet obrazów* Johanna Michaela Brettschneidera zachowany w Miejskim Muzeum Zamkowym w Rheydt, namalowany sto lat później, przedstawia fragment wnętrza kościoła Aertsza tak, jak prawdopodobnie wyglądało ono pierwotnie: wnętrza kościoła, o którego uroku decyduje wyłącznie architektura fantastyczna.

*The Copper
Engraving...*

Alina Barczyk

Instytut Historii Sztuki, Uniwersytet Łódzki

ORCID: 0000-0002-6596-8915

Rokokowe rzeźby z ogrodzenia pałacu Mniszchów w Gdańsku. Autorstwo – styl – program ikonograficzny

<https://doi.org/10.26881/porta.2021.20.02>

Słowa kluczowe: rzeźba rokokowa, cztery pory roku – ikonografia, architektura rezydencjonalna, Johann Heinrich Meissner, XVIII w., Gdańsk – Długie Ogrody, Pierre Ricaud de Tirregaille, Mniszchowie

Keywords: rococo sculpture, four seasons – iconography, residential architecture, Johann Heinrich Meissner, 18th century, Gdańsk – Długie Ogrody Street, Pierre Ricaud Tirregaille de, Mniszech family

Do najbardziej prestiżowych inwestycji prywatnych w nowożytnym Gdańsku należała budowa rezydencji marszałka nadwornego koronnego Jerzego Augusta Mniszcha¹. W 1751 r. magnat zakupił przy Długich Ogrodach obszar obejmujący pięć posesji², które przekształcił następnie w monumentalne założenie pałacowo-ogrodowe³. Autorem projektu siedziby – którego przerys znajduje się

¹ Historię i genezę form architektonicznych pałacu omówiono w: Alina Barczyk, *Rezydencje rodu Mniszchów w czasach saskich. Historia i treści ideowe architektury*, Łódź 2021, s. 222–246.

² Układ działek udokumentowano na planie Gdańska wykonanym przez Georga Schmera w 1615 r., przechowywanym w zbiorach Królewskiego Wojskowego Archiwum – Krigsarkivet w Sztokholmie, zob. Marek Mistewicz, *Mosty XVII-wiecznego Gdańska na podstawie rycin*, „Drogownictwo” 2011, nr 10, s. 326. Wśród parcel znajdowały się „nieruchomość z ogrodem i innymi budynkami” oraz „nieruchomość wraz z całym gruntem i ogrodem zgodnie z dzisiejszymi granicami”, por. Archiwum Państwowe w Gdańsku, Akta Miasta Gdańska. Księgi gruntowe (1357–1830), sygn. 300, 32/16, s. 137–138. Całkowita długość pierzei obszaru przejętego przez Mniszcha wynosiła od strony Długich Ogrodów około 39,8 m, zob. Zofia Maciakowska, *Pałac Jerzego Wandalina Mniszcha w Gdańsku u schyłku XVIII wieku* [w:] *Studia i materiały do dziejów domu gdańskiego*. Cz. 3, red. Edmund Kizik, Gdańsk–Warszawa 2015, s. 54.

³ W tym samym okresie ukształtowano otoczenie pałacu, obejmujące reprezentacyjny dziedziniec, ogród w typie francuskim oraz oficyny i zabudowania gospodarcze, por. Jacek Friedrich, *Gdańskie zabytki architektury do końca XVIII w.*, Gdańsk 1997, s. 297–298; Daniel Chodowiecki, *Daniela Chodowieckiego dziennik z podróży do Gdańska z 1773 roku*, oprac. Małgorzata Paszyłka, Gdańsk 2002, s. 44; Maciakowska, *Pałac Jerzego...*, *passim*. Dyspozycja przestrzenna założenia została udokumentowana w źródłach kartograficznych, takich jak plan Paulusa Schmidta z około 1795 r., mapa Gdańska stworzona przez Daniela Buhsego w latach 1863–1868, plan z 1885 r. wydany przez Geographische Anstalt von Wagner & Debes w Lipsku.

w zbiorach Gabinetu Rycin BUW – był najprawdopodobniej Pierre Ricaud de Tirregaille⁴. Trójskrzydłowy, parterowy pałac posiadał wysoką mansardę (stanowiącą *de facto* – pod względem funkcjonalnym – drugą kondygnację). Formę architektoniczną urozmaicał centralny ryzalit o zaokrąglonych narożach, zwieńczony monumentalną kompozycją rzeźbiarską z asymetrycznym kartuszem i panopliami, flankowaną przez pojedyncze putta. Kartusze widniały też na osi ścian szczytowych bocznych skrzydeł. Powyższe zdobienia, utrzymane w duchu rokoka, były wzbogacone o delikatne reliefy ponad drzwiami i otworami okiennymi ryzalitu. Ukoronowaniem dążenia do dekoracyjności rezydencji był parkan zamykający pierzeję od strony Długich Ogrodów i poprzedzający pałacowy dziedziniec. Aby dostosować ogrodzenie do biegu ulicy, ustawiono je skośnie w stosunku do pałacu. Główną bramę oraz poszczególne słupki parkanu zwieńczono pełnoplastycznymi rzeźbami (il. 1). Interesującym efektem wizualnym, widocznym przy oglądaniu terenu posesji z ulicy, było wpisanie ryzalitu rezydencji w centralny przelot bramny. Pałac rozebrano w 1905 r.⁵, następnie niwelacji uległo ogrodzenie, lecz relikty ceglano-muru pozostają jeszcze widoczne przy zbiegu ulic Krowoderskiej i Długie Ogrody (il. 2). Bramę od strony Długich Ogrodów uwieczniono na fotografiach z początku XX stulecia oraz na banknocie Wolnego Miasta Gdańska o nominale 1 miliona marek, będącym w obiegu od 18 września do 10 listopada 1923 r. (il. 3)⁶.

Na wstępie warto zwrócić uwagę na jeden istotny fakt. Archiwalnie potwierdzony jest wyłącznie jeden pobyt Mniszcha w omawianej rezydencji⁷. Nie oznaczało to jednak braku zainteresowania ze strony właściciela, któremu korespondencyjnie zdawano relacje na temat obiektu⁸.

⁴ Zbigniew Hornung, *Na śladach działalności artystów francuskich w Polsce*, „Teki Komisji Historii Sztuki” 1959, t. 1, s. 276; Friedrich, *Gdańskie zabytki...*, s. 297; Przemysław Wątroba, *Pierre’a Ricauda de Tirregaille’a nieznan plan założenia pałacowo-parkowego księżnej Eleonory Michałowej Czartoryskiej w Wołczynie*, „Ikonotheka” 2000, t. 14, s. 44. Odmienne atrybucje, według których twórcą obiektu miał być Piotr Hiche *vel* Hiż (zob. Walter Hentschel, *Die sächsische Baukunst des 18. Jahrhunderts in Polen*, t. 1, Berlin 1967, s. 418; Efraim Szreger, zob. Stanisław Lorentz, *Efraim Szreger. Architekt polski XVIII wieku*, Warszawa 1986, s. 36–37), zostały przeanalizowane i zanegowane w kilku pracach, por. Teresa Sulerzyska, *Architekt Piotr Hiż. Problem autorstwa*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1970, nr 3/4, s. 377; Jerzy Kowalczyk, *Pierre Ricaud de Tirregaille – architekt ogrodów i pałaców*, „Kwartalnik Architektury i Urbanistyki” 1988, nr 4, s. 313–314.

⁵ Maciakowska, *Pałac Jerzego...*, s. 74.

⁶ Należy jednak wspomnieć, że emisja miała miejsce 8 sierpnia 1923 r. – osiemnaście lat po rozbiórce obiektu.

⁷ Maciakowska, *Pałac Jerzego...*, s. 54.

⁸ Biblioteka Książąt Czartoryskich w Krakowie [dalej: BCz], *Listy do J[erzego] Mniszcha*, sygn. 3869, s. 247; *Listy do J[erzego] Mniszcha*, sygn. 3835 III, k. 126, s. 391. W liście z Mostów z 27 grudnia 1771 r. Rybczyński przekazał zapewnienie, że „pałac na Langartach [*sic!*] dobrze utrzymuje się”, zob. BCz, *Listy do J[erzego] Mniszcha*, sygn. 3868, k. 225, s. 871.



Il. 1. Rozmieszczenie rzeźb na ogrodzeniu pałacu Mniszchów w Gdańsku: 1 – Minerwa, 2 – Ceres, 3 – putta (3a – Wiosna, 3b – Lato, 3c – Jesień, 3d – Zima), 4–5 – wazy, oprac. Alina Barczyk za: *Pałac Mniszchów przy Długich Ogrodach*, pocztówka, fot. domena publiczna



Il. 2. Relikty wschodniej partii ogrodzenia pałacu Mniszchów w Gdańsku, fot. Alina Barczyk, 2019



Il. 3. 1 milion marek, banknot Wolnego Miasta Gdańska, detal, fot. domena publiczna

Kompozycja i stylistyka gdańskich rzeźb

Wjazd na teren posesji od strony Długich Ogrodów ujęto trójprzelotową bramą (il. 4). Osie oddzielono pilastrami podtrzymującymi zwieńczenie przybierające w partii środkowej formę przerwanej przyczółka, na którym usytuowano pełnoplastyczne rzeźby bogiń – Minerwy (Ateny)¹⁰ i Ceres (Flory)¹¹. Spływy wolutowe schodziły w dół ku skrajnym filarom bramnym, dźwigającym putta z atrybutami. Dalsze dwa putta ustawiono na słupkach ogrodzenia naprzemiennie z wazami¹².

⁹ Franciszek Mamuszka, *Droga Królewska w Gdańsku*, Wrocław–Gdańsk 1972, s. 90.

¹⁰ Informacje o motywie Ateny i Meduzy podaje np. Annabelle Ruiz, *The Gorgon Medusa Metamorphoses: From a Declining Pictorial Motif to Rebirth into a Cinematographic Motif* [w:] *Art and its Responses to Changes in Society*, ed. Martina Malešič, Martin Germ, Ines Unetič, Newcastle upon Tyne 2016, *passim*.

¹¹ O Florze i corocznych floraliach, które obchodzono w Rzymie, wspomina Elizabeth Hyde, *Cultivated Power: Flowers, Culture, and Politics in the Reign of Louis XIV*, Philadelphia 2005, s. 15–17, 29, 34, 219.

¹² Na załączonym schemacie (il. 1) widoczne są putta oraz dwie spośród czterech waz. Dwie pozostałe rzeźby znajdowały się na skrajnych słupkach parkanu.



Il. 4. Brama pałacu Mniszchów przy Długich Ogrodach, pocztówka, fot. domena publiczna

Rozmieszczenie i układy poszczególnych figur wyraźnie sugerują, że zostały one wykonane z myślą o ustawieniu w miejscach docelowych. Wprowadzono układ antytetyczny. Kobiące personifikacje oraz flankujące bramę putta zwracają się w stronę osi wyznaczonej przez główny przejazd. Ogrodzenie nie istnieje, lecz zarówno większość przedstawień figuralnych, jak i wazy zachowały się i stanowią część zbiorów Muzeum Narodowego w Gdańsku¹³. Cały zespół rzeźb wykonanych z piaskowca datuje się na około 1750 r.¹⁴ Wzmianka archiwalna o zakupie przez Mniszcha w 1751 r.¹⁵ posesji, na której wzniesiono pałac, pozwala na określenie czasu powstania figur na pierwszą połowę lat pięćdziesiątych XVIII w. Godna podkreślenia jest stylistyka rzeźb – utrzymanych w konwencji rokokowej.

Obie figury kobiece, odziane w antykizujące stroje, usadzono na przyczółkach. Identyfikację bogiń umożliwiają atrybuty. Po zachodniej stronie przejazdu bramnego znajdowała się Minerwa (il. 5). Ekspresję rzeźby podkreślono przez skręt tułowia, wysunięcie ku przodowi lewej, zgiętej w kolanie nogi i gestykulację. Lewa ręka podtrzymuje tarczę o asymetrycznym wykroju, zdobioną głową Meduzy.

¹³ Muzeum Narodowemu w Gdańsku dziękuję za możliwość przyjrzenia się rzeźbom oraz udostępnienie posiadanej dokumentacji.

¹⁴ Informacje podano m.in. na przechowywanych w MNG kartach obiektów.

¹⁵ Archiwum Państwowe w Gdańsku, Akta Miasta Gdańska. Księgi gruntowe (1357–1830), sygn. 300, 32/16, s. 137–138; Ewa Baryłewska-Szymańska, Zofia Maciakowska, *Szlachcic mieszczańskim? Miejsca zamieszkania polskiej szlachty w osiemnastowiecznym Gdańsku*, „Klio” 2017, t. 41, nr 2, s. 118.

W prawej, dziś już nieistniejącej, dłoni była widoczna prawdopodobnie włócznia¹⁶. Poruszenie dostrzegalne jest również w mimice postaci. Szaty podkreślają układ ciała, a jednocześnie autonomizują się, tworząc dynamiczne kompozycje o wyrazistych, silnie załamujących się krawędziach (il. 6). Dekoracyjność wzmagają detale – wśród nich zwieńczenie hełmu, włosy, a także sposób opracowania poszczególnych partii tkanin. Zbliżone efekty można zaobserwować w postaci Ceres (il. 7). W jej lewej dłoni spoczywa róg obfitości wypełniony kwiatami oraz owocami, wśród których znajdują się winne grona i jabłka. Bogini urodzaju posiada bujne, lekko falujące włosy, a dynamizm załamujących się linii znajduje kontynuację w fałdach jej sukni (il. 8). Antyczne postacie odznaczają się podobnymi, charakterystycznymi rysami twarzy – z wydatnymi nosami i głęboko osadzonymi, lekko skośnymi oczami. Modelunek rzeźb dopełniają charakterystyczne dla sztuki rokoka rozedrganie i finezyjne, mocne stylizowanie form.

Minerwie oraz Ceres towarzyszyły putta uosabiające cztery pory roku. Do dziś przetrwały personifikacje lata, jesieni i zimy – brakująca rzeźba, jakkolwiek trudna do identyfikacji na przedwojennych fotografiach¹⁷, niewątpliwie odwoływała się do wiosny. Potwierdza to również jej usytuowanie – alegorie pór roku zostały ustawione chronologicznie, od zachodu do wschodu. Trzy zachowane figury puttów, wykonane z piaskowca, mierzą od 112 do 122 cm. Kontrapostom towarzyszą silne, nienaturalne skrzyty ciała. Integralnymi częściami figur są atrybuty, zapewniające optyczną stabilizację póż. Lato podtrzymuje wysoką wiązkę zbóż, a jedynym elementem jego ubioru jest kapelusz (il. 9). Postać dynamicznie odchyła się w bok, a górna część korpusu jest obrócona – w stosunku do nóg – o blisko 90 stopni. Jesień

¹⁶ Atrybut nie występuje na zdjęciach przedwojennych ani na banknocie z 1823 r. Analiza porównawcza z przedstawieniami tejsze bogini i sama gestykulacja postaci wyraźnie sugerują obecność włóczni.

¹⁷ Zdjęcia z pierwszej dekady XX w. znajdują się w zbiorach Fundacji dla Gdańska i Pomorza, Biblioteki Gdańskiej PAN oraz krakowskiego Muzeum Historii Fotografii. Pojedyncze odbitki publikowali m.in. Stanisław Lorentz, por. Lorentz, *Efraim Szreger...*, s. 36, il. 24; Zofia Maciakowska, por. Maciakowska, *Pałac Jerzego...*, s. 59, il. 3.



Il. 5–6. *Minerwa*, rzeźba z ogrodu pałacu Mniszchów w Gdańsku, Muzeum Narodowe w Gdańsku, fot. Alina Barczyk, 2018



Il. 7–8. *Ceres*, rzeźba z ogrodzenia pałacu Mniszchów w Gdańsku, Muzeum Narodowe w Gdańsku, fot. Alina Barczyk, 2018

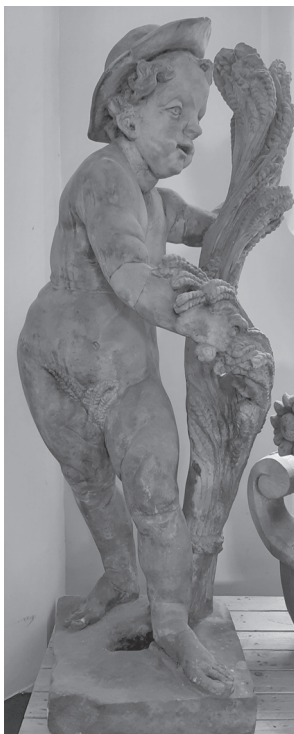
opiera się o gałąź z winnymi gronami (il. 10). Putto stwarza wrażenie, jakby element floralny był niezbędny dla zachowania przez nie równowagi. Kiść winogron wieńczy też prawą skroń figury. Obie postacie cechuje ekspresja kompozycji, przerysowanie i świadome zniekształcanie proporcji ciał oraz mimiki. Twarze mają wydatne policzki i ciężkie powieki opadające na oczy o głęboko drażonych źrenicach (il. 11). Nogi są zbyt krótkie w porównaniu z tułowiem, brzuchy przesadnie wystające. Przystylizowane były zwłaszcza głowy – nadmierne deformacje ciężko uzasadnić nawet faktem, że figury były przeznaczone do ustawienia powyżej linii wzroku i obserwacji w skrócie perspektywicznym. Akcentowanie zbyt obfitych partii ciała współgra z różnicowaniem faktur atrybutów i miękkim modelunkiem form (il. 12).

Personifikacja zimy wyróżnia się odmiennym modelunkiem (il. 13). Figura była przeznaczona do ekspozycji na słupku ogrodzenia, między wazami, a nie bezpośrednio nad bramą, jak miało to miejsce w przypadku lata i jesieni. Dziecięca sylwetka jest szczuplejsza, proporcje ciała bliższe rzeczywistości. Inny jest sposób wykończenia płaszczyzn. Powierzchnie są gładkie, bez „rozfalowania”, nadmiernych uwypukleń i załamań. Tkanina okrywająca putto jest pozbawiona silnego drapowania i posiada jednorodną fakturę o płytkim reliefie (il. 14). Twórca figury zrezygnował z silnych przerysowań i deformacji. Uwagę zwraca też regularna, symetryczna twarz – oczy o delikatnych zagłębieniach w miejscu źrenic, wąski nos i policzki.

Dekoracyjności ogrodzenia dopełniły cztery kamienne wazy, które ustawiono na słupkach naprzemiennie z puttami. Naczynia mierzą blisko 90 cm¹⁸, mają okrągłe stopy i nisko osadzone, asymetryczne czary na rzucie owalu, pokryte dekoracją ornamentálną. Występują w dwóch typach – wśród zdobią-

cych je motywów można dostrzec eliptyczne medaliony, ujęte w rocaillé'owe obramienia (il. 15), bądź grzebienie, do których podwieszono winne grona (il. 16). W zwieńczeniu naczyń wprowadzono kompozycje kwiatowe, złożone ze stylizowanych narcyzów, róż i słoneczników.

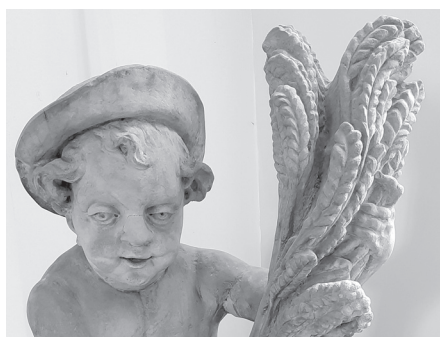
¹⁸ Z cokołami osiągają wysokość około 130 cm.



Il. 9. *Lato*, putto z ogrodzenia pałacu Mniszców w Gdańsku, Muzeum Narodowe w Gdańsku, fot. Alina Barczyk, 2018



Il. 10. *Jesień*, putto z ogrodzenia pałacu Mniszców w Gdańsku, Muzeum Narodowe w Gdańsku, fot. Alina Barczyk, 2018



Il. 11. *Lato*, putto z ogrodzenia pałacu Mniszców w Gdańsku, detal, Muzeum Narodowe w Gdańsku, fot. Alina Barczyk, 2018



Il. 12. *Jesień*, putto z ogrodzenia pałacu Mniszców w Gdańsku, detal, Muzeum Narodowe w Gdańsku, fot. Alina Barczyk, 2018



Il. 13–14. *Zima*, putto z ogrodzenia pałacu Mniszców w Gdańsku, Muzeum Narodowe w Gdańsku, fot. Alina Barczyk, 2018



Il. 15. Wazy z ogrodzenia pałacu Mniszców w Gdańsku, Muzeum Narodowe w Gdańsku, fot. Alina Barczyk, 2018



Il. 16. Wazy z ogrodzenia pałacu Mniszców w Gdańsku, Muzeum Narodowe w Gdańsku, fot. Alina Barczyk, 2018

Godną omówienia kwestią jest atrybucja omawianych dzieł. W literaturze jako twórcę całego zespołu rzeźb najczęściej wskazuje się Johanna Heinricha Meissnera¹⁹. Jego nazwisko pojawia się także w katalogu muzealnym, choć w kartach wszystkich obiektów mniszchowskich (bogiń, puttów, waz) posłużono się wyłącznie terminem „warsztat gdański”. W części opracowań autorstwo w ogóle nie jest precyzowane. Książd Jan Nieciecki wiąże z Meissnerem zachowane putta²⁰. Z twórcą tym łączono też niekiedy rzeźby ogrodowe rezydencji Mniszchów²¹.

Dość powszechnie przyjęta atrybucja – wobec deficytu źródeł – wymaga konfrontacji z innymi pracami artysty²². Meissner (1701–1770) urodził się w Królewcu²³. W Gdańsku, w którym posiadał ceniony warsztat, był obecny od 1726 r. Mieszkał na Starym Mieście, w pobliżu kościoła św. Katarzyny. W 1755 r. przeniósł się na Długie Ogrody, gdzie zorganizował swoją pracownię²⁴. O randze artysty świadczy fakt, że powierzono mu stworzenie posągu Augusta III, który stanął w Dworze Artusa²⁵. Monument – wzniesiony w 1755 r. sumptem lokalnych

¹⁹ Opracowanie wskazujące na Meissnera, zob. Mamuszka, *Droga Królewska...*, s. 90. Atrybucja została powtórzona w części nowszych tekstów i dokumentacji w katalogach muzealnych, jest też powszechnie przywoływana w licznych pracach popularnonaukowych i gdańskich przewodnikach.

²⁰ Jan Nieciecki, *Kamienne rzeźby zamawiane przez Jana Klemensa Branickiego w Gdańsku* [w:] *Europa, Rzeczpospolita, Prusy Królewskie. Nowożytność*, red. Danuta Dettlaff, Bydgoszcz–Puck 2018, s. 158, il. 19. Putto z winogronami (jesień) zostało wprawdzie przywołane w szerszym kontekście i rozstrzygnięcie kwestii autorstwa nie było wiodącym celem autora.

²¹ Irena Rembowska, *Jan Henryk Meissner* [w:] *Wybitni Pomorzanie XVIII wieku. Szkice biograficzne*, red. Józef Borzyszkowski, Wrocław 1983, s. 111.

²² Podstawowe informacje o artyście podają: Irmgard Koska, *Johann Heinrich Meissner. Ein Danziger Bildhauer des 18. Jahrhunderts*, Danzig 1936, *passim*; Bogna Jakubowska, *Meissner Johann Heinrich* [w:] *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających (zmarłych przed 1966 r.). Malarze, rzeźbiarze, graficy*, Warszawa 1983, t. 5, s. 476–478; Teresa Grzybkwowska, *Artyści i patrycjusze Gdańska*, Warszawa 1996, s. 88–90; Petra Hölscher, *Claudia Schnitzer, Eine gute Figur machen. Kostüm und Fest am Dresdner Hof*, Dresden 2000, s. 330; Ewa Barylewska-Szymańska, *Przyczynek do sytuacji materialnej gdańskich rzeźbiarzy w XVIII w.*, „Porta Aurea” 2014, t. 13, s. 202, 214.

²³ Artur Badach, *Rzeźba gdańska czasów nowożytnych na ziemiach Rzeczypospolitej* [w:] *Gdańsk dla Rzeczypospolitej. W służbie Króla i Kościoła*, red. Jolanta Talbierska, Warszawa 2004, s. 76; Janusz Pałubicki, *Artyści i rzemieślnicy artystyczni Gdańska, Prus Królewskich oraz Warmii epoki nowożytnej*, Gdańsk 2019, s. 407, 712.

²⁴ Koska, *Johann Heinrich...*, s. 13; Jakubowska, *Meissner Johann...*, s. 476; Barylewska-Szymańska, *Przyczynek do sytuacji...*, s. 202.

²⁵ Michał Wardzyński, *Marmur w rzeźbie i malej architekturze Rzeczypospolitej*, Warszawa 2015, s. 168. Drewniany model pomnika został wykonany przez Meissnera już w 1752 r., zob. Jakubowska, *Meissner Johann...*, s. 477; Hölscher, *Schnitzer, Eine gute Figur...*, s. 223, il. 227. Na cokole monumentu umieszczono tablicę z łacińskim napisem „Augustowi III, Królowi Polski, Elektorowi Świętego Cesarstwa Rzymskiego, władcy najlepszemu, ojcu Ojczyzny, za nieustanną opiekę i rozszerzenie handlu lądowego i morskiego, tę statwę jako dowód swojego oddania kazali wystawić w 1755 r. własnym kosztem najwierniejsi i najposłuszniejsi kupcy gdańscy”.



Il. 17. Johann Heinrich Meissner, figura anioła z ołtarza głównego katedry we Fromborku, detal, fot. Jowita Jagła, 2017

kupców²⁶ – odsłonięto w dniu urodzin monarchy, co stanowiło symboliczną deklarację wierności mieszkańców Gdańska, którzy blisko dwie dekady wcześniej opowiedzieli się za oponentem Wettyna, Stanisławem Leszczyńskim²⁷. Pomnik, przedstawiający całą postać, wykonany w marmurze kararyjskim²⁸, uległ zniszczeniu w 1945 r.²⁹, na szczęście został uwieczniony na fotografiach. Widoczna jest na nim antykizacja Augusta III – jego ramiona okrywa płaszcz o łagodnej linii fałd. W postaci można dostrzec stateczność i siłę. Modelunek dzieła bez wątpienia wynikał też z zastosowanego materiału.

Warsztat Meissnera tworzył m.in. rzeźby ogrodowe oraz elementy wystroju świątyń. Spośród realizacji sakralnych należy wspomnieć dekorację ołtarza głównego w katedrze we Fromborku³⁰, obejmującą m.in. cztery całopostaciowe figury anielskie³¹. Mocno zbudowane sylwetki aniołów cechuje miękkie, antykizujący modelunek (il. 17). Ciała mają precyzyjnie zaznaczoną muskulaturę. Twórca

wykazał się dobrą znajomością anatomii. Gesty są naturalistyczne – na przykład wzniesionej ku górze ręce odpowiada napięcie mięśni ramienia i skóry na żebrach.

²⁶ Edmund Cieślak, *Historia Gdańska*, Gdańsk 1993, s. 577.

²⁷ W dniu 7 lipca 1734 r. Gdańsk skapitulował. O dziejach walki w obronie Leszczyńskiego wspomina Jacek Staszewski, *August III Sas*, Wrocław 1989, s. 156–157.

²⁸ Jakubowska, *Meissner Johann...*, s. 477.

²⁹ Wardzyński, *Marmur i alabaster...*, s. 168.

³⁰ Według przekazów źródłowych Meissner obecny był we Fromborku i wykonał powyższe figury w 1752 r., w którym ukończono ołtarz główny, zob. Jan Obłąk, *Kontrakty między kapitułą warmińską a rzeźbiarzami w Dębniku w sprawie ołtarza marmurowego*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1956, nr 2, s. 296; Jakubowska, *Meissner Johann...*, s. 477; Arkadiusz Wagner, *Rokokowa rzeźba na Warmii. Próba syntezy [w:] Splendor i fantazja. Studia nad rzeźbą rokokową w dawnej Rzeczypospolitej i na Śląsku*, red. Paweł Migasiewicz, Warszawa 2012, s. 236; Pałubicki, *Artyści i rzemieślnicy...*, s. 407. Za twórcę struktury architektonicznej nastawy, wystawionej w latach 1746–1751, jest uznawany Francesco Placidi, por. Badach, *Rzeźba gdańska...*, s. 76. Jakkolwiek w latach osiemdziesiątych XX w. z tą atrybucją polemizował Mariusz Karpowicz – według badacza projektantem ołtarza mógł być Antonio Solari, zob. Mariusz Karpowicz, *Ołtarz główny katedry we Fromborku. [Francesco] Placidi czy [Antonio] Solari? [w:] Praxis atque theoria. Studia ofiarowane profesorowi Adamowi Małkiewiczowi*, red. Jan K. Ostrowski, Kraków 2006, *passim*.

³¹ Mariusz Smoliński, *Rzeźby Jana Henryka Meissnera we Fromborku i ich oddziaływanie [w:] Mowa i moc obrazów: prace dedykowane profesor Marii Poprzęckiej*, red. Waldemar Baraniewski, Warszawa 2005, s. 723.

Szaty układają się w drobne, miękkie fałdy. Szczególną uwagę zwracają twarze – spokojne w swym wyrazie, a jednocześnie oddające głębię wewnętrznych przeżyć. Widoczna psychologizacja postaci daleka jest od przerysowań cechujących boginie zdobiące parkan pałacu Mniszchów.

Meissner był również odpowiedzialny za stworzenie figur aniołów z prospektu organowego w gdańskim kościele Mariackim, rozbudowanego w latach 1757–1760³². I w tym przypadku posłużono się masywną sylwetką o gładkim modelunku i spokojnym, lecz pogłębionym psychologicznie wyrazie twarzy (il. 18). Tkaniny są nieco cięższe, ale modelunek postaci jest spójny z figurami z Fromborka. W 1760 r. warsztat Meissnera wykonywał dzieła dla Oliwy. Należały do nich personifikacje pór roku w ogrodzie dworu przy ul. Polanki 124 (tzw. Dworu II)³³ oraz obelisk Georga von Hülsena³⁴. Wyrzeźbiony z piaskowca, przyścienny monument ustawiono w oliwskiej katedrze (il. 19). W dolnej partii pomnika znajduje się sarkofag, centrum kompozycji wyznacza popiersie zmarłego, wsparte na cokole z dekoracją heraldyczną. Bardzo starannie opracowano twarz von Hülsena³⁵.

W płaskorzeźbach Meissnera modelunek ciała ludzkiego jest analogiczny do figur pełnoplastycznych. Przedstawienie Herkulesa i Omfale ze zbiorów The Metropolitan Museum of Art w Nowym



Il. 18. Johann Heinrich Meissner, figura anioła z kościoła Mariackiego w Gdańsku, fot. Alina Barczyk, 2019



Il. 19. Johann Heinrich Meissner, obelisk Georga von Hülsena w katedrze oliwskiej, fot. Alina Barczyk, 2019

³² Renata Sulewska, *Dłutem wycięte. Snycerstwo północnych ziem Polski w czasach Zygmunta III Wazy*, Warszawa 2004, s. 217.

³³ Siedemnastowieczna siedziba została zakupiona w 1759 r. przez Leonarda von Vogela, który zainicjował przekształcenie na reprezentacyjne założenie dworskie. Meissnerowskie figury przedstawiające cztery pory roku otaczały ogrodową fontannę, zob. Jakubowska, *Meissner Johann...*, s. 477; Zygmunt Iwicki, *Bedeker Oliwski. Część II: Zabytki*, Gdańsk 2018, s. 47.

³⁴ *Ibidem*, s. 137–138; *Idem*, *Bedeker Oliwski. Część I: Osoby i intuicje*, Gdańsk 2018, s. 237; Jakubowska, *Meissner Johann...*, s. 477.

³⁵ Po bokach obelisku unoszą się putta, jednak są znacznie niższej jakości i z pewnością zostały wykonane przez innego artystę (być może przez pomocnika-ornamentalistę). Widoczne są w nich zaburzenia anatomii i nieporadność w opracowaniu głów, kontrastujące ze studium portretowym von Hülsena.

Jorku³⁶ ukazuje masywne sylwetki z wyraźnie zaznaczonymi mięśniami. Miękość cechuje modelunek ciał, włosów greckiej królowej i leżącej na skale skóry Iwa. Do *oeuvre* artysty należą też panele z przedproża domu przy ul. Korzennej 43³⁷, znajdujące się obecnie na Długim Targu, obok Domu Ekonomistów³⁸. W kontekście niniejszej analizy warto przywołać przede wszystkim relief przedstawiający Minerwę. Widoczna jest – po raz kolejny – mocna budowa ciała bogini i charakterystyczna, „meissnerowska” twarz. Prawa ręka spoczywa na tarczy z głową Meduzy, której oblicze kontrastuje ze spokojem bogini.

Różnice w opracowaniu poszczególnych dekoracji Meissnera były już podnoszone w literaturze³⁹. Mimo rozbieżności wynikających z podziału kompetencji wśród współpracowników i zmiennego stopnia zaangażowania mistrza można jednak zdefiniować ogólne cechy jego warsztatu. Jak zaznaczono w powyższym, krótkim przeglądzie *oeuvre* rzeźbiarza, tworzone przez niego postacie są dość statyczne, odznaczają się ciężkimi proporcjami i wyraźnym kształtowaniem ciał. Formy cechuje zarazem miękki, antykizowany modelunek. Mimo bogactwa wykonywanych przez postacie gestów ekspresja ulega niwelacji na rzecz powagi i łagodnego wyrazu twarzy. Meissnerowskie dzieła wykazują tendencję do uspokojenia form i zachowania naturalistycznej anatomii. Na tle stylistyki stosowanej przez warsztat Meissnera widoczna staje się odmiennność rzeźb sprzed pałacu Mniszchów. Tamtejsze boginie o smukłych proporcjach przybierają dynamiczne pozy i wydają się bardziej wiotkie. Putta wyobrażające pory roku – jakkolwiek różnią się modelunkiem od Minerwy i Ceres – również odznaczają się bardzo wyrazistą, rokokową manierą, nieznaną bezpośredniego wzorca w *oeuvre* rzeźbiarza pochodzącego z Królewca.

W dotychczasowych badaniach pojawiła się też odmienna próba atrybucji. Zdaniem Marcina Kalecińskiego analiza formalna rzeźb skłania do poszukiwania ich autora wśród twórców środkowoeuropejskich, najprawdopodobniej czeskich⁴⁰. Należy jednak zwrócić uwagę na kilka faktów. Pierwszym jest wspomniana wcześniej niejednorodność stylistyczna poszczególnych figur.

³⁶ Dzieło znajdowało się w Kolonii w kolekcji barona Alberta von Oppenheima. Obecnie należy do kolekcji The Metropolitan Museum of Art w Nowym Jorku (nr inw. 17.190.478).

³⁷ Marcin Kaleciński, *Mity Gdańska: antyk w publicznej sztuce protestanckiej res publiki*, Gdańsk 2011, s. 269.

³⁸ Dom Ekonomistów – kamienica, w której w latach 1549–1713 urzędował gdański sąd ławniczy, nazywana też Starym Domem Ławy. W 1763 r. stała się własnością Uphagenów. Obecnie obiekt znajduje się w rękach Muzeum Gdańska i należy do Zespołu Dworu Artusa, zob. Mamuszka, *Droga Królewska...*, s. 119; Edward Śledź, *Dwór Artusa w Gdańsku. Etapy odbudowy i konserwacji po II wojnie światowej* [w:] *Dwór Artusa w Gdańsku. Sztuka i sztuka konserwacji*, red. Teresa Grzybkowska, Jolanta Talbierska, Gdańsk 2004, s. 177–178.

³⁹ Koska, *Johann Heinrich...*, s. 16; Krystyna Kordek, *Mecenat artystyczny biskupa Adama Stanisława Grabowskiego*, „Rocznik Olsztyński” 1975, t. 11, s. 137; Smoliński, *Rzeźby Jana...*, s. 725.

⁴⁰ Marcin Kaleciński, *Między sferą prywatną a publiczną. Ars „mythologica” i antykizacja we wnętrzach domów i w ogrodach gdańszczan* [w:] *Gdańsk nowożytny a świat antyczny*, red. Maria Otto, Jacek Pokrzywnicki, Gdańsk 2017, s. 124.

Zestawienie ich z dziełami tworzonymi przez czołowych reprezentantów baroku na terenie Bohemii, a także dzisiejszej Austrii i południowych Niemiec uwidacznia pewne podobieństwa, lecz i wyraźne różnice. Posągi z ogrodzenie pałacu Mniszchów są znacznie bliższe rzeźbom wykonywanym w tym samym okresie w warsztatach gdańskich.

Nie można również pominąć kwestii lokalnego środowiska artystycznego. Dzięki badaniom Janusza Pałubickiego została ujawniona imponująca liczba artystów pracujących w Gdańsku i na terenie Prus Książęcych⁴¹. Mało prawdopodobne wydaje się więc zamówienie rzeźb do pałacu Mniszcha w warsztacie środkowo-europejskim, podczas gdy na miejscu byli dostępni lokalni twórcy – także ci, którzy mogli zaoferować prace na odpowiednim poziomie artystycznym. Istnieje wreszcie bardzo prozaiczne wyjaśnienie proveniencji formalnej figur z parkanu przy Długich Ogrodach. W Gdańsku znajdowali zatrudnienie artyści z różnych obszarów kontynentu, co zostało potwierdzone źródłowo – do przyjezdnych rzeźbiarzy i kamieniarzy, czynnych w XVIII stuleciu, należeli m.in. Andreas Bintz⁴² i Johann Erlacher z Bazylei⁴³, Johann Ernst Rother ze śląskiego Kłodzka⁴⁴, Peter Reinicke z Miśni⁴⁵, a także pochodzący z Pragi Johann Heinrich Lambach⁴⁶ i Ignatius Müller⁴⁷. Nawet krótkie, trwające jeden sezon pobyty przyjezdnych twórców mogły wzbogacić repertuar znanych z autopsji i niekiedy przejmowanych rozwiązań

⁴¹ Jak słusznie zaznaczył Janusz Pałubicki, jeszcze kilka lat temu w literaturze naukowej funkcjonowało około trzydziestu nazwisk nowożytnych rzeźbiarzy i rzemieślników związanych ze środowiskiem gdańskim. Kwerendy archiwalne przeprowadzone przez badacza pozwoliły na rozszerzenie listy artystów powyższych specjalizacji do ponad tysiąca. Liczba ta obejmuje twórców działających na przestrzeni blisko trzystu lat, zob. Pałubicki, *Artyści i rzemieślnicy...*, s. 917.

⁴² Kamieniarz był obecny w Gdańsku w latach 1711–1732, zob. *ibidem*, s. 63.

⁴³ Nad Motławą pojawił się w 1711 r. Wykonywał prace kamieniarskie, zmarł w 1749 r., zob. *ibidem*, s. 140.

⁴⁴ Rzeźbiarz i stolarz, członek zakonu jezuitów. Wykonywał prace m.in. w Krakowie, Piotrkowie Trybunalskim, Rawie Mazowieckiej i Toruniu. Jego obecność w Gdańsku jest datowana na lata 1752–1758, zob. *ibidem*, s. 483.

⁴⁵ Żyjący w latach 1715–1768 twórca figurek porcelanowych, zob. *ibidem*, s. 473; Gisela Zick, *Berliner Porzellan der Manufaktur von Wilhelm Caspar Wegely 1751–1757*, Berlin 1978, s. 86; *The Splendor of Dresden. Five Centuries of Art Collecting*, ed. Joachim Menzhausen, New York 1978, s. 145; Karin Annette Möller, *Meissener Porzellanplastik des 18. Jahrhunderts*, Schwerin 2006, *passim*.

⁴⁶ W Gdańsku pojawił się w 1760 r., wykonywał prace rzeźbiarskie i sycerskie, zob. Pałubicki, *Artyści i rzemieślnicy...*, s. 368.

⁴⁷ Rzeźbiarz i sztukator. Czynnny m.in. w Kartuzach, Sopocie i Oliwie – w tamtejszej katedrze stworzył rokokowy wystrój Kaplicy Pięciu Ran (1744) i prawdopodobnie Kaplicy Opackiej (1745), odrestaurował ołtarz boczny pw. Najświętszego Sakramentu, a także wznosił (wraz z Casparem Strowelim) ołtarz św. Oliwy z Anagni (1739) – włoskiej pustelnicy, której relikwie sprowadził do oliwskiej katedry opat Michał Hacki, zob. Iwicki, *Bedecker Oliwski. Część I...*, s. 144–152. W Gdańsku Müller był odnotowywany w archiwaliach w latach 1744–1762, zob. *ibidem*, s. 425; Rafał Witkowski, *Jerzy Schwengel (1697–1766). Przeor kartuzji kaszubskiej i dziejopis Kościoła*, Poznań 2004, s. 104; Iwicki, *Bedecker Oliwski. Część I...*, s. 237; *idem*, *Bedecker Oliwski. Część II...*, s. 102.

formalnych. Obecność reminiscencji sztuki Czech i terenów niemieckojęzycznych należy więc raczej tłumaczyć wielonarodowościowym charakterem środowiska artystycznego Gdańska.

W toku powyższych rozważań można odrzucić tezę o wykonaniu zespołu rzeźb zdobiących ogrodzenie pałacu Miniszcha przez Meissnera, na co wskazuje przedstawiona analiza porównawcza z potwierdzonymi źródłowo pracami tego artysty. Dekorację parkanu należy raczej wiązać z jednym z innych, licznych warsztatów funkcjonujących w połowie XVIII stulecia w Gdańsku. Możliwe, że wśród wykonawców znajdowali się artyści pochodzenia czeskiego lub niemieckiego, którzy znaleźli zatrudnienie w warsztacie prowadzonym nad Motławą.

Program ikonograficzny rzeźb w kontekście sztuki Gdańska i Europy Środkowej

Źródeł programu ikonograficznego mniszchowskich figur należy upatrywać w pierwszej kolejności w rzeźbie gdańskiej. Obie boginie pojawiały się w nowożytnych dekoracjach architektonicznych. Minerwę można było oglądać m.in. na przedprożach kamienic⁴⁸. Wprowadzano ją także na elewacjach budowli, na przykład w niszy elewacji Wielkiej Zbrojowni⁴⁹. W sieniach, u podnóża schodów, Minerwa pełniła rolę symbolicznego strażnika wnętrza budynku⁵⁰ – tak było w Ratuszu Głównego Miasta czy w Nowym Domu Ławy (Długi Targ 43). Boginię obrazowano także w malarstwie – do najbardziej reprezentatywnych przykładów należy malowidło Izaaka van den Blocke zatytułowane *Minerwa napomina Młodość*, powstałe w oparciu o odbitkę *Labor* z cyklu *Czterech etapów życia ludzkiego* Raphaela Sadelera (il. 20)⁵¹. Ukazana na niej Mądrość niemal nakazuje młodzieńcowi zdobywanie wiedzy.

Ceres należała do bóstw ustawianych w zwieńczeniach nowożytnych domów gdańskich – *exemplum* mogą stanowić kamienice przy ul. Długiej 35 (tzw. Lwi Zamek, 1569) oraz przy ul. Chlebnickiej 28 (1652)⁵². Popularność tej postaci w ikonografii stosowanej nad Motławą wynikała z faktu, iż bogini była opiekunką obfitych plonów i urodzaju warunkującego status finansowy miasta. W tym znaczeniu Ceres została ukazana na malowidle stropowym w ratuszowej Sali Czerwonej, w scenie zaślubin z Neptunem. Małżonkom towarzyszy opiekun

⁴⁸ Egzemplifikację może stanowić np. wspomniany wcześniej panel autorstwa Meissnera, pierwotnie znajdujący się przy ul. Korzennej 43, por. Grzybkowska, *Artyści i patrycjusze...*, s. 174, il. 117.

⁴⁹ Kaleciński, *Mity Gdańska...*, s. 234–235.

⁵⁰ Piotr Korduba, *Patrycjuszowski dom gdański w czasach nowożytnych*, Warszawa 2005, s. 132.

⁵¹ Kaleciński, *Mity Gdańska...*, s. 211, il. 124.

⁵² *Ibidem*, s. 266.



Il. 20. Raphael Sadeler, *Labor*, cykl *Cztery etapy życia ludzkiego*, The Metropolitan Museum of Art w Nowym Jorku, fot. domena publiczna

handlu – Merkury⁵³. Co oczywiste, powyższa triada odwoływała się w istocie do głównych filarów rozwoju Gdańska⁵⁴. Powszechnie posługiwano się wyobrażeniami czterech pór roku, utożsamianych z żywiołami⁵⁵. W XVI–XVIII w. motyw ten pojawiał się w figurach ogrodowych⁵⁶, dekoracjach sieni patrycjuszowskich domów⁵⁷, reliefach zdobiących meble, a także w rzemiośle artystycznym (zegarach, figurkach ceramicznych)⁵⁸. Na szafach gdańskich porom roku niejednokrotnie towarzyszyła Cerera⁵⁹. Znaczenie wiosny, lata, jesieni i zimy

⁵³ Teresa Grzybkowska, *Między sztuką a polityką. Sala Czerwona Ratusza Głównego Miasta w Gdańsku*, Warszawa 2003, s. 45; Korduba, *Patrycjuszowski dom...*, s. 138.

⁵⁴ Z bogatej literatury poświęconej dekoracji Sali Czerwonej i centralnemu malowidłu, *Apoteozie Gdańska*, wystarczy wspomnieć monografię Teresy Grzybkowskiej, zob. Grzybkowska, *Między sztuką a polityką...*, *passim*.

⁵⁵ Wiosnę wiązano z powietrzem, lato z ogniem, jesień z ziemią, zaś zimę z wodą. Zagadnienie zostało szerzej zaprezentowane w: Kaleciński, *Mity Gdańska...*, s. 329–336.

⁵⁶ Irena Rembowska, *Dom bogatego mieszczanina gdańskiego w II poł. XVII i w XVIII wieku*, Gdańsk 1979, s. 160; Iwicki, *Bedeker Oliwski. Część II...*, s. 47.

⁵⁷ Korduba, *Patrycjuszowski dom...*, s. 133; Kaleciński, *Między sferą prywatną...*, s. 116.

⁵⁸ Rembowska, *Dom bogatego mieszczanina...*, s. 69, 89, 105; Grzybkowska, *Artyści i patrycjusze...*, s. 48, 156, il. 75.

⁵⁹ Korduba, *Patrycjuszowski dom...*, s. 137.

pogłębiał fakt, że przedstawienia te wskazywały na upływ czasu, przemijanie, a także egzystencję zgodną z rytmem natury⁶⁰.

Sposób zobrazowania Ceres⁶¹ i Minerwy⁶² wpisuje się jednocześnie w tradycję europejską. Spośród licznych dzieł powstających w epoce nowożytnej warto przywołać kilka reprezentatywnych przykładów. Poziom aspiracji związanych z boginią mądrości ukazuje malowidło z gabinetu wieżowego zamku Rheinsberg⁶³, które przed 1736 lub 1737 r. wykonał Antoine Pesne⁶⁴. Minerwa jest na nim przedstawiona jako obrończyni nauki i sztuki⁶⁵. Jako siedząca kobieta, z hełmem zdobionym pióropuszem, włócznią i tarczą, powracała wielokrotnie w twórczości graficznej. W tej konwencji uwiecznił ją m.in. Johann Georg Bergmüller – na niewielkiej odbitce (222 × 136 mm)⁶⁶ bogini znajduje się wśród chmur, w otoczeniu aniołów i zwierząt. W przypadku *exlibrisów* zdecydowano się na umieszczenie inskrypcji na tarczy trzymanej przez Minerwę – jak w pracy pochodzącej z drugiej połowy XVIII stulecia, gdzie głowę Meduzy zastąpiły słowa identyfikujące właściciela księgozbioru: „Bibliothekau Chr. F. Niemann”⁶⁷. Kolejnym aspektem było dopełnianie symboliki władzy przez obecność bogini mądrości – interesującą pracę stanowi sztych wykonany przez Johanna Wilhelma Meila w 1764 r., ukazujący Minerwę z portretem królewskim w formie medalionu zastępującego tarczę⁶⁸. Najczęściej jednak pojawia się militarny atrybut dekorowany głową Meduzy. Wprowadzano ją w różnych dziedzinach osiemnastowiecznej twórczości, w tym w malarstwie (np. na fresku, który przed 1722 r. wykonał Jacopo Amigoni⁶⁹),

⁶⁰ Ideową funkcję pór roku w ikonografii dworskiej i w dekoracjach rezydencji szerzej zarysowali: Rainer Gruenter, *Das Reich der Jahreszeiten*, Zürich 1989, *passim*; Korduba, *Patrycjuszowski dom...*, s. 137.

⁶¹ Do monografii charakteryzujących ikonografię i symbolikę Ceres należy chociażby Barbetta Stanley Spaeth, *The Roman Goddess Ceres*, Austin 1996, *passim*.

⁶² Postaci bogini Mądrości i sposobom jej obrazowania w sztuce poświęcono m.in. następujące opracowania: Ruprecht Pfeiff, *Minerva in der Sphäre des Herrscherbildes. Von der Antike bis zur Französischen Revolution*, Münster 1990, *passim*; Christina Posselt-Kuhli, *Kunstheld versus Kriegsheld? Heroisierung durch Kunst im Kontext von Krieg und Frieden in der Frühen Neuzeit*, Baden-Baden 2017, s. 192–209.

⁶³ Zamek Rheinsberg, oddalony o około 100 km na północny wschód od Berlina, był w latach 1736–1740 rezydencją Fryderyka Wielkiego (1712–1786), przyszłego króla Prus, zob. Christopher Duffy, *Frederick the Great. A Military Life*, London 1985, s. 17–19, 44.

⁶⁴ Posselt-Kuhli, *Kunstheld...*, s. 232, przyp. 78.

⁶⁵ Dokumentacja fotograficzna w zbiorach Deutsche Fotothek, Objektnummer: 70701863; Bildnummer: df_wm_0017049.

⁶⁶ *Minerva mit dem Zeichen des Widders*. Grafika w zbiorach Herzog Anton Ulrich-Museum w Brunzswiku, sygn. 2382, JGBergmüller AB 3.11.

⁶⁷ W zbiorach Herzog August Bibliothek w Wolfenbüttel, sygn. Berlepsch Exlibris T. I, S. 242, Nr. 598.

⁶⁸ Exlibris przechowywany w w Herzog Anton Ulrich-Museum w Brunzswiku, sygn. 2382, JWMeil AB 3.97.

⁶⁹ Minerwę przedstawiono w scenie *Aeneas im Kampf gegen König Turnus unter der antiken Götterwelt*, zdobiącej strop Wielkiej Sali pałacu (Neue Schloss) w Schleißheim.

grafice (np. postać siedzącej Minerwy w stroju wojskowym i hełmie, podtrzymującej włócznię i tarczę na odbitce rytowanej przez wyżej wymienionego Meila w 1766 r.⁷⁰) czy w rzeźbie pełnoplastycznej. Do najciekawszych przykładów można zaliczyć prace powstające w kręgu sztuki drezdeńskiej, takie jak pełnoplastyczne wyobrażenie Minerwy z puttem dotykającym widocznego na tarczy wizerunku Meduzy. Twórcą figury datowanej na 1716 r. był Balthasar Permoser⁷¹. Rzymska bogini stała się też częścią grupy figuralnej wystawionej między 1764 a 1770 r. w ogrodzie pałacu Sekundogenitur, wzniesionego wedle projektu Friedricha Augusta Krubsaciusa w stolicy Saksonii⁷².

Bogini mądrości była w ikonografii motywem pożądanym. Fakt, że powszechnie po niego sięgano, nie dewaluuje jego wymowy ideowej. W przypadku gdańskiej rezydencji wybór postaci może być odczytywany jako poświadczenie horyzontów intelektualnych właścicieli. Warto jeszcze zaznaczyć, że wizerunek Minerwy niejednokrotnie towarzyszył grafikom portretowym, przedstawiającym zarówno osoby związane ze środowiskiem dworskim w Dreźnie, jak i samego monarchę. Przykładem są sztychy Martina Bernigerotha (1670–1733), miedziorytnika urodzonego w Remmelburgu (hrabstwo Mansfeld) na terenie Saksonii. Na pierwsze ćwierćwiecze XVIII w. datuje się odbitkę ukazującą medalion z wizerunkiem księcia Wilhelma Ernsta von Sachsen-Weimar⁷³. Portret flankują dwie postacie kobiece – jedną z nich jest Minerwa. Z kolei na pracy powstałej w 1733 r. bogini podtrzymuje owalną, zwieńczoną koroną ramę z portretem Augusta Mocnego (il. 21). Odbitka pełniła funkcję frontyśpisu *Recueil des marbres antiques qui se trouvent dans la Galerie du Roy de Pologne à Dresden* (Kolekcji zabytkowych marmurów znalezionych w Galerii Królewskiej w Dreźnie) Raymonda Leplata⁷⁴. Obecność Minerwy na sztychu, której centralną oś – zarówno kompozycyjną, jak i ideową – stanowi wizerunek Wettyna, tym silniej poświadcza aktualność programów ikonograficznych konstruowanych dla polskich magnatów.

Bogactwem znaczeń była obdarzona także mitologiczna postać Ceres, wiązana z urodzajem i pomyślnością. Powiązanie z plonami było widoczne m.in. na grafice, którą rytował norymberczyk Virgilio Solis. Główna postać, ukazana w postawie

⁷⁰ Herzog Anton Ulrich-Museum w Brunszwiku, sygn. 2382, JWMeil AB 3.97.

⁷¹ Rzeźba w kolekcji Staatliche Kunstsammlungen w Dreźnie, nr inw. Wz 74.

⁷² Pałac zbudowano przy Langen Gasse 24 w latach 1764–1770 dla nieślubnego syna Fryderyka Augusta II, Johanna Georga de Saxe, od którego obiekt zyskał też nazwy „Prinz-Georg-Palais” lub „Prinzenpalais”, zob. Tilman Mellinshoff, David Watkin, *German Architecture and the Classical Ideal*, Cambridge 1987, s. 225; Tobias Knobelsdorf, *Friedrich August Krubsacius und sein Wirken im „öffentlichen” Bauwesen Dresdens* [w:] *Friedrich August Krubsacius 1718–1789. Der sächsische Hof- und Oberlandbaumeister und seine Beziehungen ins Zwickauer Muldenland*, Hg., Gerd-Helge Vogel, Berlin 2021, s. 98–104. Projekty rezydencji zachowały się w Sächsische Landesbibliothek w Dreźnie, sygn. M 48 IX Bl. 2, Neg. Nr FD 128 174.

⁷³ W zbiorach Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstich-Kabinett, sygn. A 25538.

⁷⁴ *Recueil des marbres antiques qui se trouvent dans la Galerie du Roy de Pologne à Dresden*, Dresden 1733, s.n.



Il. 21. Raymond Leplat, *Recueil des marbres antiques qui se trouvent dans la Galerie du Roy de Pologne à Dresden*, frontyspis, Staatlichen Kunstsammlungen w Dreźnie, fot. domena publiczna



Il. 22. Chryspin de Passe, *Virgilio Solis*, Ceres, atrybucja, Herzog Anton Ulrich-Museum w Brunzswiku, fot. domena publiczna

siedzącej, znajduje się w centrum owalnej kompozycji (il. 22). Wieniec z kłosów na głowie i trzymany w lewej ręce sierp korespondują ze sztafżem widocznym w tle – scena pejzażowa przedstawia rolników zbierających zboże. Atrybutem najczęściej wiązany z rzymską boginią był róg obfitości. Na powyższym sztychu znajduje się on w prawej dłoni kobiety. Środek wypełniają owoce i roślinność. Te same atrybuty stosowano w ikonografii w kolejnych stuleciach. Można je zobaczyć też w rzeźbach o mniejszej skali, np. w dłoniach środkowo-niemieckiej figurki Ceres – Demeter, również ze zbiorów muzeum w Brunzswiku⁷⁵. Praca, datowana na pierwszą połowę XVIII w., została wykonana z kości słoniowej. Główną postać ukazano w postawie idącej, a dynamizm ruchu uzasadnia rozwianie długiej szaty, w którą została odziana. Bogini wiązana z urodzajnymi żniwami była też często przedstawiana z naręczem zbóż. W ogrodzie pałacu Mirabell w Salzburgu Ottavio Mosto odwzorował ją w rzeźbie pełnoplastycznej⁷⁶. Figura powstała przed 1690 r.⁷⁷ Artysta, urodzony w Padwie, ukazał Ceres jako kroczącą kobietę, trzymającą snopek. Poza postaci, ugięcie w kolanie i odsłonięcie lewej nogi wraz z miękkim modelunkiem stroju dodają dziełu lekkości i dekoracyjności. Większa stateczność cechuje znaczną liczbę rzeźb tworzonych przez część artystów pochodzących z terenów niemieckojęzycznych. Spośród prac powstałych bliżej czasu wykonania ogrodzenia pałacu Mniszchów w Gdańsku można przywołać Ceres, datowaną na połowę XVIII w. (il. 23), wiążaną z tzw. „szkołą Permosera”. Figura o wysokości blisko 210 cm została wykonana z piaskowca i ustawiona w Ludze (Saksonia Południowa). Tytułową postać wyobrażono jako stojącą kobietę, podtrzymującą opartą

⁷⁵ Herzog Anton Ulrich-Museum w Brunzswiku, Bildarchiv Foto Marburg, Nr. mi05016f02.

⁷⁶ Dokumentacja fotograficzna dostępna w Bildarchiv Foto Marburg, Nr. 615.311.

⁷⁷ Eva Berger, *Historische Gärten Österreichs. Garten- und Parkanlagen von der Renaissance bis um 1930. Band 2*, Wien 2003, s. 246.

o postument wiązkę zboża. Bogini towarzyszy putto przepasane szarfą, spoglądające w stronę jej twarzy. Bozzetto z analogiczną figurką, lecz tym razem przysiadającą przy nogach, stworzył Johann Peter Wagner⁷⁸. Putto w silnym skrucie ciała obraca się i kieruje swój wzrok ku bogini, która z kolei spogląda w dół. Praca zyskała bardziej fineryjną wymowę dzięki zdynamizowanej pozie i rozwianym połom szaty. Bogini obejmuje snop zboża oburącz. Wpisanie bohaterki rzymskiej mitologii w program ikonograficzny gdańskiej rezydencji znajduje uzasadnienie w jej powiązaniu z cyklem przyrody i symbolizowaną porą roku. Ceres ukazywano w sztuce bezpośrednio jako alegorię lata. Jedną z tego rodzaju figur, naturalnej wielkości, datowaną na lata 1750–1760, znajduje się w kolekcji Muzeum Narodowego w Norymberdze⁷⁹. Kobieta w antykizowanym stroju trzyma tym razem wazon z kwiatami. Autorem pracy jest Wilhelm Christian Meyer.

Utożsamianie bogini z powyższą porą roku posiada długą genezę w kulturze europejskiej, wyrażającą się również w twórczości graficznej. W pierwszej połowie XVII stulecia powstał sztych rytowany przez Raphaela Custosa (il. 24). Centralną część odbitki stanowi medalion ujęty w ornamentalne ramy, pod którym widnieje kartusz z inskrypcją identyfikującą scenę jako wyobrażenie lata⁸⁰. Dominującą częścią kompozycji jest kobieta siedząca na snopkach zboża, ubrana w długą szatę, trzymająca w dłoniach sierp oraz róg obfitości, z którego wychylają się owoce i liście. Głowę dekorowaną wieńcem z kłosów obraca w stronę drugiej postaci kobiecej, wyłaniającej się zza zboża i podtrzymującej na głowie kosz wypełniony płodami rolnymi. Warto podkreślić, że z porami roku łączono także pojedyncze, opatrzone odpowiednimi atrybutami putta. *Geniusz jesieni* został przykładowo odwzorowany przez Christyna de Passe jako dziecko z kwiatowym wiankiem na skroniach, trzymające



Il. 23. Ceres, Luga, fot. domena publiczna

⁷⁸ Bozzetto w kolekcji Mainfränkisches Museum w Würzburgu, nr inw. A 14 125.

⁷⁹ Rzeźba o wysokości 176 cm, wykonana z białej gliny, zob. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, nr inw. 0 Pl.O. 2145.

⁸⁰ „Sommer; Mensis adest, quem [...] sidera solis equi”.



Il. 24. Raphael Custos, *Cztery pory roku. Lato*, Herzog Anton Ulrich-Museum w Brunszwiku, fot. domena publiczna



Il. 25. Chryspin de Passe, *Geniusz jesieni*, Herzog Anton Ulrich-Museum w Brunszwiku, fot. domena publiczna

w dłoniach pęk kłosów zboża oraz gałązkę z kiśćmi winogron (il. 25). Owoce, leżące na paterze i rozrzucone na ziemi, są również dostrzegalne w dolnej partii sceny. Źródeł obrazowania pór roku można poszukiwać bez wątpienia w *Ikonologii* Cesare Ripy, wiążącego alegorię wiosny z kwieciami⁸¹ i zwierzętami, lata z wieńcem z pszenicznych kłosów – bądź z przedstawieniem Cerery ze snopkiem – zaś jesieni z rogiem obfitości i winnymi gronami. Do zimy miało przynależeć odzienie z płatów skóry lub przykryta głowa⁸². Mimo wprowadzanych modyfikacji główne elementy symboliki były zawsze zachowane. Ich recepcja jest dostrzegalna również w dekoracji parkanu pałacu Mniszchów. Putta zapewniły spójny charakter przekazu – obrazując pory roku, zaakcentowano idee pomyślności i obfitości (Ceres) oraz apoteozę mądrości, odnoszącej się m.in. do kwestii sztuki (Minerwa).

Alegorie pór roku były motywem powszechnie stosowanym⁸³, czego przykładem z terenu Rzeczypospolitej może być słynny

⁸¹ Cesare Ripa, *Ikonologia*, przeł. Kania Ireneusz, Kraków 2012, s. 330–331. Ewentualnie wiosnie mógł towarzyszyć wieniec z borówek.

⁸² *Ibidem*, s. 331–333.

⁸³ Problematyce pór roku w sztuce epoki nowożytnej poświęcono liczne teksty. Z najważniejszych można przywołać choćby: Aneta Błaszczuk-Biały, *Temat Pór Roku w kulturze doby baroku: w kręgu idei przemijania*, „Ikonothea” 1990, t. 1, s. 7–47; Christine Moisan-Jablonski, *W duchu „concordia discors”, czyli o niezmiennym zmienności pór roku. Garść uwag na kanwie nowożytnych sztuk pięknych*, „Ethos” 2012, nr 99 (lipiec–wrzesień), s. 137–157. Obecność i wymowę ideową motywu w twórczości literackiej przedstawiły: Teresa Kostkiewiczowa, *Oświeceniowe wiersze o porach roku wobec dziedzictwa Jana Kochanowskiego*, „Pamiętnik Literacki: czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej” 1980, t. 71, z. 4, s. 105–114; Dorota Kozaryn, *Świat przyrody w Rejowym opisywaniu faz życia ludzkiego*, „Poznańskie Studia Polonistyczne” 2010, nr 16, s. 113–116.

program rzeźb ogrodowych rezydencji Branickiego w Białymstoku⁸⁴, wykonanych w większości przez Johanna Chrisostoma Redtlera⁸⁵. Również dla tych związań formalnych i treściowych można wskazać środkowoeuropejski kontekst. Z najbardziej reprezentatywnych przykładów warto przywołać drezdeńskie rzeźby Balthasara Permosera, wykonane w 1724 r.⁸⁶ Lato, przepasane draperią, podtrzymuje pęk kłosów, jesień wśród kiści winogron przysiada na balii, tłocząc wino, a zima okrywa się chustą. Przesłanką do rekonstrukcji wyglądu niezachowanej rzeźby sprzed gdańskiej rezydencji może być personifikacja wiosny, dla której najważniejszym atrybutem są kwiaty. W tym samym okresie, co dekoracja ogrodu w Gdańsku, powstały rzeźby Johanna Christopha Manskircha, przeznaczone do ogrodu biskupa Engelberta Schückinga w Sassenbergu⁸⁷. Putta datowane na lata 1754–1760, wyobrażają pory roku, których identyfikację warunkują kolejno: kwiaty, snop zboża, winne grona i – chroniące od chłodu – nakrycie głowy oraz chusta. Analogiczną tkaninę można dostrzec w nieco późniejszej figurze ogrodowej Manskircha, tym razem pozbawionej kapelusza i ukazanej z silnie rozwianymi włosami, wystawionej w Nienberge – dzielnicy miasta Münster⁸⁸. Kompozycję, interpretowaną też jako alegorię wody, dopełniało wyobrażenie ryby.

Chusty okrywające personifikacje zimy pozostają w większości zwiewne i pełnią funkcję dekoracyjną. Silniejsze skojarzenia z materiałem dającym autentyczne poczucie ciepła można dostrzec w figurze z parku pałacowego w Lichtenwalde z 1735 r. W Gdańsku widoczna jest z kolei nieco inna wersja kompozycji, z płaszczem okrywającym głowę i wybrane partie ciała. Konwencja wszystkich powyższych dzieł pozostaje jednak bliska.

W kontekście Sassenberga warto powrócić na chwilę do wyobrażenia wiosny. Jak wspomniano, wiodącym atrybutem pozostają motywy floralne. Putto trzyma wypełniony bukietem koszyczek, kwiaty wieńczą również jego skronie. Zbliżony sposób obrazowania ujawnia terakotowe bozzetto dłuta Jana Baptisty Xavery'a, powstałe w 1737 r., stanowiące wzór dla rzeźby z balustrady w Kassel (il. 26). Dziecięca postać obejmuje naręcze kwiatów, którymi przyozdobiono również jej włosy. Tradycję ikonograficzną, obdarzoną długą genezą, podtrzymywano w drugiej połowie XVIII stulecia. Należy więc przyjąć z dużym

⁸⁴ Program ikonograficzny białostockich figur omówili m.in. Anna Oleńska, *Jan Klemens Branicki. Sarmata nowoczesny. Kreowanie wizerunku poprzez sztukę*, Warszawa 2011, s. 133–141; Jan Niciecki, *Alegoryczne rzeźby w parterach salonu Ogrodu Branickich w Białymstoku*, „Biuletyn Konserwatorski Województwa Podlaskiego” 2015, z. 21, s. 45–46, 52–54.

⁸⁵ Jakub Sito, *Zespół rzeźb ogrodowych w rezydencji Walewskich (Grabińskich) w Walewicach. Nieznane dzieła rzeźbiarzy warszawskiego rokoka – Pierre’a Coudray’a i Johanna Chrisostoma Redtlera [w:] Historia-Konserwacja-Rewitalizacja. Funkcjonowanie rezydencji regionu łódzkiego w kontekście doświadczeń europejskich. Prace dedykowane pamięci Profesora Leszka Kajzera*, red. Tadeusz Bernatowicz, Piotr Gryglewski, Krzysztof Stefański, Łódź 2016, s. 354.

⁸⁶ Fotografie dostępne są m.in. w Deutsche Fotothek, nr obj 32020426.

⁸⁷ Dokumentacja w Bildarchiv Foto Marburg, sygn. B 19.850/33; B 19.850/35; B 19.851/37; B 19.851/39.

⁸⁸ Fotografia putta jest dostępna w zbiorach Bildarchiv Foto Marburg, sygn. B 19.856/20.



Il. 26. Jan Baptist Xavery, *Pory roku. Lato – bozzetto*, Landesmuseum w Kassel, fot. domena publiczna



Il. 27. Georg Christoph Sommer, *Personifikacja lata*, Germanisches Nationalmuseum-Nürnberg, fot. domena publiczna

prawdopodobieństwem, że figura wiosny – przeznaczona do ekspozycji na parkanie pałacu Mniszchów – posiadała atrybuty w postaci kwiatów.

W wyżej scharakteryzowanych cyklach pór roku personifikacja lata miała odkrytą głowę. W Gdańsku zwraca uwagę chroniący przed słońcem kapelusz, lecz i ten element wpisywał się w tendencje obecne w ówczesnej sztuce. Spośród realizacji zagranicznych przywołać można chociażby rzeźbę datowaną *ante* 1750 r. z ogrodu Nowego Zamku (Neue Schloss) w Meersburgu⁸⁹, figurę z piaskowca stworzoną przez Georga Christopa Sommera około 1715–1720 r. i należącą do zbiorów norymberskich (il. 27), a także przykład recepcji w odmiennej dziedzinie twórczości – porcelanową figurkę z wytwórni Konrada Lincka, wykonaną przed 1765 r.⁹⁰

Należy wspomnieć, że w tekście poświęconym rzeźbom zamawianym przez Jana Klemensa Branickiego w Gdańsku (w analizie porównawczej) ksiądz Jan Nieciecki zestawiał figurkę jesieni z parkanu pałacu Mniszchów z ryciną Jana Henryka Klemma i Michaela Rentza z połowy XVIII w.⁹¹ Na odbitce ukazano putto spożywające winogrona, symbolizujące żywioł ziemi. Jednocześnie warto przypomnieć, że przedstawienia żywiołów były motywem często pojawiającym się w sztuce gdańskiej.

Co więcej, program ikonograficzny mniszchowskich rzeźb można odczytywać jako spójną ekspozycję wątków związanych z naturą. Jak już wyżej zasygnalizowano, Ceres łączono z latem. Przy tworzeniu zarysu tła, na którym należy analizować gdański parkan, po raz kolejny nie można pominąć nadreńskiego pałacu Augustusburg. Około 1764 r. Joseph Anton Brilli⁹² wykonał sztukaterie przedstawiające medaliony z wyobrażeniami pór roku, ukazanymi pod postaciami kobiet odzianych w antykizujące szaty⁹³. Wiosna trzyma kosz z kwiatami i bukiet, lato spoczywa

⁸⁹ *Modello* putta udokumentowano na fotografii należącej do zbiorów Deutsche Fotothek, nr neg. M 74.

⁹⁰ W zbiorach Historisches Museum Hanau.

⁹¹ Nieciecki, *Kamiennie rzeźby...*, s. 158.

⁹² Prace sztukatora w Augustusburgu przybliży Walter Bader, *Aus Schloss Augustusburg zu Brühl und Falkenlust*, Köln 1961, s. 23–25,

⁹³ Dekoracje wprowadzono w sali jadalnej na pierwszym piętrze.

na ściętym zbożu z sierpem w dłoni (il. 28), zaś jesieni towarzyszą owoce i róg obfitości. Ostatni z wymienionych atrybutów, przysługujący Ceres, przeważnie wiązano z latem – w siedzibie Wittelsbacha dokonano transpozycji na późniejszą porę roku, jakkolwiek zmiana ta bywała stosowana przy innych realizacjach.

Figury z ogrodu gdańskiego pałacu Mniszców były kształtowane w zgodzie zarówno z tradycją gdańską, jak i z tendencjami obecnymi w sztuce środkowoeuropejskiej. Wymowa ideowa wydaje się więc konwencjonalna. Powyższy, krótki przegląd dzieł z obszarów niemieckojęzycznych sygnalizuje jedynie obecność omawianych bogiń i alegorii w sztuce XVI–XVIII w. – stąd dobrano prace o różnorodnej stylistyce. Celem przywołania powyższych przykładów europejskich była chęć zarysowania szerszego kontekstu. Na tle dzieł z Drezna, Würzburga czy pałacu Augustusburg czytelną staje się aktualność rozwiązań. Skoncentrowano się na rzeźbie, malarstwie i grafice, natomiast warto podkreślić, że personifikacje pór roku wprowadzono też m.in. w rzeźbie gabinetowej. Jako przykład można przywołać figurki (z Ceres jako latem) autorstwa Permosera ze zbiorów drezdeńskiego *Grünes Gewölbe*⁹⁴ (il. 29).

Przy interpretacji programu ideowego parkanu pałacu przy Długich Ogrodach nie można pominąć jej inicjatora, marszałka nadwornego koronnego Mniszcha (1715–1778). Jako przedstawiciel jednego z najważniejszych rodów magnackich czasów saskich, zięć Henryka Brühla⁹⁵, znawca kultury i sztuki, w podejmowanych inicjatywach artystycznych nie ograniczał się do najprostszyc rozwiązań. Budowa reprezentacyjnego pałacu, który nie stanowił nawet tymczasowej siedziby, miała potwierdzać rangę właściciela. Posłużenie się *de facto* obiegowymi rozwiązaniami – do których należały alegorie pór roku czy boginie mądrości i urodzaju – z pewnością było czymś więcej niż tylko naśladownictwem rozwiązań obecnych w sztuce Gdańska. Słuszna wydaje się



Il. 28. Joseph Anton Brilli, *Lato*, Schloss Augustusburg, fot. domena publiczna

⁹⁴ Jutta Bäuml, *Balthasar Permoser hats gemacht. Der Hofbildhauer in Sachsen*, Dresden 2001, s. 64.

⁹⁵ Drugą żoną Mniszcha była Maria Amalia – córka ministra Brühla i Marii Anny Franciszki von Kolowrath-Krakowsky. Ślub miał miejsce w kaplicy Zamku Królewskiego w Warszawie 14 lipca 1750 r., zob. Biblioteka Zakładu Narodowego im. Ossolińskich we Wrocławiu, *Archiwum Mniszców. Akta rodzinno-majątkowe Mniszców, XVI–XVIII w.*, mf, sygn. DE-8879, s. 109.



Il. 29. Balthasar Permoser, *Cztery pory roku*, Grünes Gewölbe w Dreźnie, fot. Alina Barczyk, 2019

więc teza, iż dekorację figuralną ogrodzenia powinno się rozpatrywać w szerszym kontekście, przywracającym motywom ich głębszą wymowę. Warto jednak podkreślić, że postacie Ceres i Minerwy wprowadzono do najbardziej reprezentacyjnych przestrzeni. Można je dostrzec chociażby w dekoracji klatki schodowej biskupiej rezydencji w Würzburgu, w scenie gloryfikacji tamtejszego księstwa i samego księcia biskupa Carla Philippa von Greiffenclau na czterech kontynentach⁹⁶. O aktualności programu ikonograficznego w Gdańsku świadczy fakt, że würzburskie malowidło powstało w tym samym okresie, w latach 1752–1753⁹⁷. Interesująco rozwiązano też kompozycję sceny *Gloryfikacja Cesarstwa Karola VII*, którą Carlo Innocenzo Carloni namalował w pałacu Augustusburg około 1750–1752 r.⁹⁸ Widoczna jest na nim siedząca

⁹⁶ Malowidło wykonał Giovanni Battista Tiepolo, por. Keith Christiansen, *The Fiery Poetic Fantasy of Giambattista Tiepolo* [w:] *Giambattista Tiepolo, 1696–1770*, ed. Keith Christiansen, New York 1996, s. 302.

⁹⁷ Heinrich Kreisel, *Würzburg*, München 1969, s. 36.

⁹⁸ Wilfried Hansmann, *Das Treppenhaus und das Grosse Neue Appartement des Brühler Schlosses. Studien zur Gestaltung der Hauptraumfolge*, Düsseldorf 1972, s. 32–33, 63; Pfeiff, *Minerva in der Sphäre...*, s. 156; Daniel Fulco, *Exuberant Apotheoses – Italian Frescoes in the*



Il. 30. Carlo Innocenzo Carloni, *Gloryfikacja Cesarstwa Karola VII*, Schloss Augustusburg, fot. domena publiczna

Minerwa, trzymająca w dłoni medalion z wizerunkiem władcy, ponad którym putto unosi koronę (il. 30).

Mniszchowskie figury pod względem ideowym stanowią spójny zespół, lecz są zróżnicowane stylistycznie. Odmienny sposób kształtowania form pozwala podzielić rzeźby figuralne na trzy grupy. Pierwszą z nich stanowią Ceres i Minerwa (zwieńczenie bramy), drugą – personifikacje lata i jesieni (słupki flankujące bramę), zaś trzecią jest wyobrażenie zimy (słupek parkanu)⁹⁹. Niejednorodność może świadczyć o podziale prac w obrębie warsztatu odpowiedzialnego za wykonanie dekoracji ogrodzenia bądź o odgórnym zaangażowaniu różnych twórców.

Na koniec należy podkreślić, że parkan ustawiony przed pałacem Mniszcha był istotnym elementem w kształtowaniu kompozycji przestrzennej całego założenia rezydencjonalnego, a sama brama odznacza się niezwykle dynamiczną, rzeźbiarską formą – właściwą dla sztuki rokoka. Za sprawą rzeźb ogrodzenie zyskało godną uwagi wymowę ideową. Utożsamianie postaci mitologicznych m.in. z konkretnymi porami roku, z pomyślnością i dobrobytem (Ceres), mądrością i opieką nad sztuką (Minerwa) mogło być argumentem wskazującym

Holy Roman Empire. Visual Culture and Princely Power in the Age of Enlightenment, Leiden–Boston 2016, s. 408.

⁹⁹ Hipotetycznie można założyć, iż – pod względem stylistycznym – zimie była bliska wiosna, ustawiona antytetycznie po drugiej stronie parkanu (por. il. 1).

na poziom intelektualny zleceńodawcy. Mimo konwencjonalnych układów ikonograficznych ich dobór nie powinien być deprecjonowany.

Bibliografia

- Badach Artur, *Rzeźba gdańska czasów nowożytnych na ziemiach Rzeczypospolitej* [w:] *Gdańsk dla Rzeczypospolitej. W służbie Króla i Kościoła*, red. Jolanta Talbierska, Warszawa 2004, s. 59–76.
- Bader Walter, *Aus Schloss Augustusburg zu Brühl und Falkenlust*, Köln 1961.
- Barczyk Alina, *Rezydencje rodu Mniszchów w czasach saskich. Historia i treści ideowe architektury*, Łódź 2021.
- Barylewska-Szymańska Ewa, *Przyczynek do sytuacji materialnej gdańskich rzeźbiarzy w XVIII w.*, „Porta Aurea” 2014, t. 13, s. 199–215.
- Barylewska-Szymańska Ewa, Maciakowska Zofia, *Szlachcic mieszczańinem? Miejsca zamieszkania polskiej szlachty w osiemnastowiecznym Gdańsku*, „Klio” 2017, t. 41, nr 2, s. 101–127.
- Bäumel Jutta, *Balthasar Permoser hats gemacht. Der Hofbildhauer in Sachsen*, Dresden 2001.
- Berger Eva, *Historische Gärten Österreichs. Garten- und Parkanlagen von der Renaissance bis um 1930. Band 2*, Wien 2003.
- Błaszczyk-Biały Aneta, *Temat Pór Roku w kulturze doby baroku: w kręgu idei przemijania*, „Ikonotheka” 1990, t. 1, s. 7–47.
- Chodowiecki Daniel, *Daniela Chodowieckiego dziennik z podróży do Gdańska z 1773 roku*, oprac. Małgorzata Paszylka, Gdańsk 2002.
- Christiansen Keith, *The Fiery Poetic Fantasy of Giambattista Tiepolo* [w:] *Giambattista Tiepolo, 1696–1770*, ed. Keith Christiansen, New York 1996, s. 275–369.
- Cieślak Edmund, *Historia Gdańska*, Gdańsk 1993.
- Duffy Christopher, *Frederick the Great. A Military Life*, London 1985.
- Friedrich Jacek, *Gdańskie zabytki architektury do końca XVIII w.*, Gdańsk 1997.
- Fulco Daniel, *Exuberant Apotheoses – Italian Frescoes in the Holy Roman Empire. Visual Culture and Princely Power in the Age of Enlightenment*, Leiden–Boston 2016.
- Gruenter Rainer, *Das Reich der Jahreszeiten*, Zürich 1989.
- Grzybkowska Teresa, *Artyści i patrycjusze Gdańska*, Warszawa 1996.
- Grzybkowska Teresa, *Między sztuką a polityką. Sala Czerwona Ratusza Głównego Miasta w Gdańsku*, Warszawa 2003.
- Hansmann Wilfried, *Das Treppenhaus und das Grosse Neue Appartement des Brühler Schlosses. Studien zur Gestaltung der Hauptraumfolge*, Düsseldorf 1972.
- Hentschel Walter, *Die sächsische Baukunst des 18. Jahrhunderts in Polen*, t. 1, Berlin 1967.
- Hornung Zbigniew, *Na śladach działalności artystów francuskich w Polsce*, „Teki Komisji Historii Sztuki” 1959, t. 1, s. 239–291.
- Hölscher Petra, Schnitzer Claudia, *Eine gute Figur machen. Kostüm und Fest am Dresdner Hof*, Dresden 2000.
- Hyde Elizabeth, *Cultivated Power: Flowers, Culture, and Politics in the Reign of Louis XIV*, Philadelphia 2005.
- Iwicki Zygmunt, *Bedeker Oliwski. Część I: Osoby i intuicje*, Gdańsk 2018.
- Iwicki Zygmunt, *Bedeker Oliwski. Część II: Zabytki*, Gdańsk 2018.

- Jakubowska Bogna, *Meissner Johann Heinrich* [w:] *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających (zmarłych przed 1966 r.). Malarze, rzeźbiarze, graficy*, t. 5, Warszawa 1983, s. 476–478. Rokokowe rzeźby...
- Kaleciński Marcin, *Między sferą prywatną a publiczną. Ars „mythologica” i antykizacja we wnętrzach domów i w ogrodach Gdańszczan* [w:] *Gdańsk nowożytny a świat antyczny*, red. Maria Otto, Jacek Pokrzywnicki, Gdańsk 2017, s. 115–149.
- Kaleciński Marcin, *Mity Gdańska: antyk w publicznej sztuce protestanckiej res publiki*, Gdańsk 2011.
- Karpowicz Mariusz, *Ołtarz główny katedry we Fromborku. [Francesco] Placidi czy [Antonio] Solari?* [w:] *Praxis atque theoria. Studia ofiarowane profesorowi Adamowi Małkiewiczowi*, red. Jan K. Ostrowski, Kraków 2006, s. 189–196.
- Knobelsdorf Tobias, *Friedrich August Krubsacius und sein Wirken im „öffentlichen” Bauwesen Dresdens* [w:] *Friedrich August Krubsacius 1718–1789. Der sächsische Hof- und Oberlandbaumeister und seine Beziehungen ins Zwickauer Muldenland*, Hg. Gerd-Helge Vogel, Berlin 2021, s. 41–108.
- Kordek Krystyna, *Mecenat artystyczny biskupa Adama Stanisława Grabowskiego*, „Rocznik Olsztyński” 1975, t. 11, s. 119–175.
- Korduba Piotr, *Patrycjuszowski dom gdański w czasach nowożytnych*, Warszawa 2005.
- Koska Irmgard, *Johann Heinrich Meissner. Ein Danziger Bildhauer des 18. Jahrhunderts*, Danzig 1936.
- Kostkiewiczowa Teresa, *Oświeceniowe wiersze o porach roku wobec dziedzictwa Jana Kochanowskiego*, „Pamiętnik Literacki: czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej” 1980, t. 71, z. 4, s. 105–114.
- Kowalczyk Jerzy, *Pierre Ricaud de Tirregaille – architekt ogrodów i pałaców*, „Kwartalnik Architektury i Urbanistyki” 1988, nr 4, s. 299–318.
- Kozaryn Dorota, *Świat przyrody w Rejowym opisywaniu faz życia ludzkiego*, „Poznańskie Studia Polonistyczne” 2010, nr 16, s. 111–123.
- Kreisel Heinrich, *Würzburg*, München 1969.
- Lorentz Stanisław, *Efraim Szreger. Architekt polski XVIII wieku*, Warszawa 1986.
- Maciakowska Zofia, *Pałac Jerzego Wandalina Mniszcha w Gdańsku u schyłku XVIII wieku* [w:] *Studia i materiały do dziejów domu gdańskiego. Cz. 3*, red. Edmund Kizik, Gdańsk–Warszawa 2015, s. 53–75.
- Mamuszka Franciszek, *Droga Królewska w Gdańsku*, Wrocław–Gdańsk 1972.
- Mellinghoff Tilman, Watkin David, *German Architecture and the Classical Ideal*, Cambridge 1987.
- Mistewicz Marek, *Mosty XVII-wiecznego Gdańska na podstawie rycin*, „Drogownictwo” 2011, nr 10, s. 326–332.
- Moisan-Jablonski Christine, *W duchu „concordia discors”, czyli o niezmiennym zmienności pór roku. Garść uwag na kanwie nowożytnych sztuk pięknych*, „Ethos” 2012, nr 99 (lipiec–wrzesień), s. 137–157.
- Möller Karin Annette, *Meissener Porzellanplastik des 18. Jahrhunderts*, Schwerin 2006.
- Nieciecki Jan, *Alegoryczne rzeźby w parterach salonu Ogrodu Branickich w Białymstoku*, „Biuletyn Konserwatorski Województwa Podlaskiego” 2015, z. 21, s. 40–55.
- Nieciecki Jan, *Kamienne rzeźby zamawiane przez Jana Klemensa Branickiego w Gdańsku* [w:] *Europa, Rzeczpospolita, Prusy Królewskie. Nowożytność*, red. Danuta Dettlaff, Bydgoszcz–Puck 2018, s. 135–164.

- Obłąk Jan, *Kontrakty między kapitułą warmińską a rzeźbiarzami w Dębniku w sprawie ołtarza marmurowego*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1956, nr 2, s. 295–296.
- Oleńska Anna, *Jan Klemens Branicki. Sarmata nowoczesny. Kreowanie wizerunku poprzez sztukę*, Warszawa 2011.
- Pałubicki Janusz, *Artyści i rzemieślnicy artystyczni Gdańska, Prus Królewskich oraz Warmii epoki nowożytnej*, Gdańsk 2019.
- Pfeiff Ruprecht, *Minerva in der Sphäre des Herrscherbildes. Von der Antike bis zur Französischen Revolution*, Münster 1990.
- Posselt-Kuhli Christina, *Kunstheld versus Kriegsheld? Heroisierung durch Kunst im Kontext von Krieg und Frieden in der Frühen Neuzeit*, Baden-Baden 2017.
- Rembowska Irena, *Dom bogatego mieszczanina gdańskiego w II poł. XVII i w XVIII wieku*, Gdańsk 1979.
- Rembowska Irena, *Jan Henryk Meissner [w:] Wybitni Pomorzanie XVIII wieku. Szkice biograficzne*, red. Józef Borzyszkowski, Wrocław 1983, s. 109–111.
- Ripa Cesare, *Ikonologia*, przeł. Ireneusz Kania, Kraków 2012.
- Ruiz Annabelle, *The Gorgon Medusa Metamorphoses: From a Declining Pictorial Motif to Rebirth into a Cinematographic Motif [w:] Art and its Responses to Changes in Society*, ed. Martina Malešič, Martin Germ, Ines Unetič, Newcastle upon Tyne 2016, s. 1–15.
- Sito Jakub, *Zespół rzeźb ogrodowych w rezydencji Walewskich (Grabińskich) w Walewiczach. Nieznane dzieła rzeźbiarzy warszawskiego rokoka – Pierre’a Coudray’a i Johanna Chrisostoma Redtlera [w:] Historia–Konserwacja–Rewitalizacja. Funkcjonowanie rezydencji regionu łódzkiego w kontekście doświadczeń europejskich. Prace dedykowane pamięci Profesora Leszka Kajzera*, red. Tadeusz Bernatowicz, Piotr Gryglewski, Krzysztof Stefański, Łódź 2016, s. 341–360.
- Smoliński Mariusz, *Rzeźby Jana Henryka Meissnera we Fromborku i ich oddziaływanie [w:] Mowa i moc obrazów: prace dedykowane profesor Marii Poprzęckiej*, red. Waldemar Baraniewski, Warszawa 2005, s. 123–127.
- Spaeth Barbetta Stanley, *The Roman Goddess Ceres*, Austin 1996.
- Staszewski Jacek, *August III Sas*, Wrocław 1989.
- Sulerzyska Teresa, *Architekt Piotr Hiż. Problem autorstwa*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1970, nr 3/4, s. 377–378.
- Sulewska Renata, *Dłutem wycięte. Snycerstwo północnych ziem Polski w czasach Zygmunta III Wazy*, Warszawa 2004.
- Śledź Edward, *Dwór Artusa w Gdańsku. Etapy odbudowy i konserwacji po II wojnie światowej [w:] Dwór Artusa w Gdańsku. Sztuka i sztuka konserwacji*, red. Teresa Grzybkowska, Jolanta Talbierska, Gdańsk 2004, s. 175–187.
- The Splendor of Dresden. Five Centuries of Art Collecting*, ed. Joachim Menzhausen, New York 1978.
- Wagner Arkadiusz, *Rokokowa rzeźba na Warmii. Próba syntezy [w:] Splendor i fantazja. Studia nad rzeźbą rokokową w dawnej Rzeczypospolitej i na Śląsku*, red. Paweł Migasiewicz, Warszawa 2012, s. 229–249.
- Wardzyński Michał, *Marmur i alabaster w rzeźbie i małej architekturze Rzeczypospolitej*, Warszawa 2015.
- Wątroba Przemysław, *Pierre’a Ricauda de Tirregaille’a nieznan plan założenia pałacowo-parkowego księżnej Eleonory Michałowej Czartoryskiej w Wolczynie*, „Ikonotheka” 2000, t. 14, s. 35–48.

Witkowski Rafał, *Jerzy Schwengel (1697–1766). Przeor kartuzji kaszubskiej i dziejopis Kościoła*, Poznań 2004.

Zick Gisela, *Berliner Porzellan der Manufaktur von Wilhelm Caspar Wegely 1751–1757*, Berlin 1978.

Rokokowe
rzeźby...

Rococo Sculptures from the Fence of the Mniszech Palace in Gdańsk

In 1751, Jerzy August Mniszech purchased a plot in Długie Ogrody Street: the area where a large-scale residence was erected. Its designer was most probably Pierre Ricaud de Tirregaille. An important element in shaping the spatial composition of the entire palace and garden ensemble was formed by the main gate, characterized by an extremely dynamic, sculptural form, typical of Rococo art. At the top of the gate and on the fence posts there were figures: personifications of Minerva and Ceres, four putti representing the seasons and vases. At the beginning, the article presents the history and style of the sculptures. Then the question of attribution is discussed. In literature, Johann Heinrich Meissner is the most frequently indicated creator of the entire sculptural ensemble. This attribution, in view of the shortage of sources, requires confrontation with other, preserved works of the artist. Johann Heinrich Meissner (1701–1770) was born in Królewiec. He was present in Gdańsk, where from 1726 he owned a valued workshop. Having lived in the Old Town, near the Church of St Catherine, in 1755 he moved to Długie Ogrody where he located his studio, so he was a direct witness to the project carried out for Jerzy August Mniszech. Meissner's workshop created, among other things, garden sculptures and elements of temple decorations. Among the sacred implementations, mention should be made of the decoration of the main altar in the Cathedral in Frombork, which includes four full-figure angelic figures, vases, flames and garlands made of pine wood. Meissner was also responsible for the statues of angels from the organ front in Gdańsk's Church of St Mary, expanded in 1757–60. The soft modeling of forms precisely emphasizes the anatomy. Figures' gestures are naturalistic. The sculptures in front of the Mniszech Palace are stylistically different from them: strongly stylized, exaggerated, they feature vibrating surface characteristic of the Rococo. Their authorship should therefore be associated with another sculpture workshop operating in Gdańsk in the mid-18th century. Another thread is the symbolic diagram of the fence decoration. In order to understand the ideological meaning of the figures in question, it is necessary to juxtapose them with the iconography found in Gdańsk's art (e.g. Minerva decorated the façade of the Great Armory and the hall of the Main Town Hall, while the statues of Ceres were placed at the tops of tenement houses) and with European trends.

Marta Cyuńczyk

Instytut Historii Sztuki, Uniwersytet Gdański

ORCID: 0000-0001-6807-7117

Inspiracje Grigorija G. Gagarina i jego rola w procesie kształtowania stylu rosyjsko- -bizantyńskiego w architekturze dziewiętnastowiecznego Imperium Rosyjskiego – zarys zagadnienia

<https://doi.org/10.26881/porta.2021.20.03>

Słowa kluczowe: historia architektury, styl narodowy w XIX w., teoria architektury, architektura cerkiewna, Imperium Rosyjskie, Południowy Kaukaz

Keywords: history of architecture, national style in 19th century, theory of architecture, orthodox church architecture, Russian Empire, South Caucasus

W dziewiętnastowiecznym Imperium Rosyjskim objawiły się nowe tendencje artystyczno-kulturowe, które należy potraktować jako początek wzmożonych debat rosyjskich architektów, artystów i teoretyków. Dyskutowano nad kwestiami stylu, który najlepiej odpowiadałby potrzebom nowoczesnego państwa rosyjskiego. Nowe idee pojawiły się w rozprawach naukowych takich myślicieli, jak Mikołaj W. Sułtanow¹, Władimir W. Stasow² czy Dawid I. Grimm³. Niektórzy spośród badaczy, poza badaniami prowadzonymi nad sztuką rodzimą, wywodzącą się z tradycji okresu początków panowania dynastii Romanowów, czyli XVII w., kierowali swoje zainteresowania – pod wpływem tendencji orientalizmu – w stronę południowo-wschodnich rubieży Imperium. Idealnym przykładem jest działalność naukowo-dydaktyczna rosyjskiego księcia Grigorija G. Gagarina, obecnie na nowo opracowywana przez badaczy. Ten rosyjski

¹ Николай Султанов, *История архитектуры. Курс лекций с атласами чертежей. В 2-х тт.*, Petersburg 1879; *idem*, *Русское искусство. Его источники, его составные элементы, его высшее развитие, его будущность*. Виолле-ле-Дюк Э.Э., Moskwa 1879.

² Владимир Стасов, *Прискорбные эстетика*, Petersburg 1863; *idem*, *Наши итоги на всемирной выставке*, Petersburg 1878.

³ Давид Гримм, *Памятники христианской архитектуры в Грузии и Армении*, Petersburg 1866. Warto zwrócić uwagę także na sobór św. Włodzimierza w Chersonesie Taurydzkim (Sewastopol), który został zaprojektowany przez Dawida Grimmera. Architekt będąc pod wpływem myśli teoretycznej Gagarina, stworzył projekt świątyni neobizantyńskiej, w którym odniósł się także do architektury średniowiecznej Gruzji, zob. Юрий Савельев, *Искусство историзма и государственный заказ. Вторая половина XIX – начале XX века*, Moskwa 2008.

arystokrata odkrył dziedzictwo Północnego i Południowego Kaukazu, dostrzegając jego etniczną różnorodność i próbując powiązać kulturę tego regionu z dziedzictwem rosyjskim.

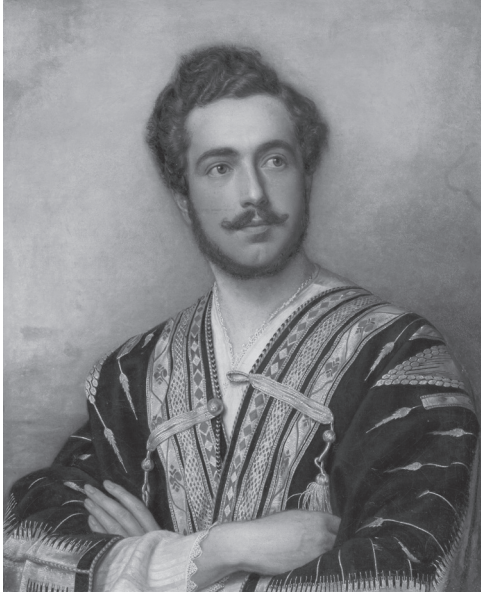
Kiedy przeanalizujemy poglądy Gagarina odnoszące się m.in. do kwestii rosyjskiej obecności na Kaukazie lub podejmowanych przez środowiska artystyczne prób kreacji rodzimego stylu narodowego, to uznamy księcia za postać złożoną. Prowadzone przez niego badania dotyczyły różnorodnej problematyki, a zatem trudno jest przypisać je do konkretnego stylu lub kierunku sztuki rosyjskiej XIX w. Jednocześnie inicjowane przez Gagarina badania nad zabytkami architektury bizantyńskiej, a także wydawane m.in. we Francji publikacje z wykonanymi przez niego skrupulatnie szkicami tychże zabytków sprawiły, że stał się on jednym z czołowych teoretyków i twórców podstawowych założeń stylu rosyjsko-bizantyńskiego. W związku z tym od nowa zaczęto dyskutować na temat najbardziej odpowiedniego stylu narodowego, koherentnego dla architektury Imperium Rosyjskiego XIX w. Wznowienie tej dyskusji było podyktowane także wieloma innymi czynnikami: począwszy od rozwoju nauki i przemysłu (co w konsekwencji prowadziło do rozwoju nowatorskich technologii budowlanych i stosowania innowacyjnych materiałów), a skończywszy na ewolucji nastrojów w społeczeństwie. W drugiej połowie XIX w. w architekturze obecny był trend racjonalistyczny – panowało przekonanie, iż dzieło architektoniczne powinno spełniać dwa warunki: zaspokajając potrzeby praktyczne (korzyść) i estetyczne (piękno)⁴.

Okres pomiędzy 1830 a 1870 r. był czasem fundamentalnych zmian w myśleniu o rosyjskiej architekturze sakralnej i świeckiej. Kształtowanie się stylu narodowego w Imperium Rosyjskim przechodziło kilka etapów. Wynikało to z upodobań, które w określonym momencie dominowały w sferze artystyczno-politycznej. Zagadnienie to poruszała w licznych opracowaniach prof. Eugenia Kiriczenko⁵, zwracając uwagę na ewolucję pojęcia *narodowy* w architekturze i sztukach plastycznych oraz próbując unaocznic złożoną problematykę z nim związaną. Warto też odwołać się do opracowań Władimira Lisowskiego, który całą karierę naukową poświęcił badaniom stylu narodowego Imperium Rosyjskiego⁶. Wśród polskich badaczy zajmujących się tą kwestią należy wymienić Piotra Paszkiewicza i jego dwie publikacje przygotowane

⁴ Сергей Нифонтов, *Архитектурный декор как отражение времени*, „Известия вузов. Инвестиции. Строительство. Недвижимость” 2015, nr 1, z. 12, s. 146.

⁵ Евгения Кириченко, *Русская архитектура 1830–1910-х годов*, Moskwa 1978; *eadem*, *Пространственно-временные характеристики в русской архитектуре середины и второй половины XIX в.*, Moskwa 1979; *eadem*, *Zwischen Byzanz und Moskau: Der Nationalstil in der russischen Kunst*, Monachium 1991.

⁶ Владимир Лисовский, *Академия художеств и её архитектурная школа в процессе развития русской архитектуры XIX – начала XX века*, Petersburg 1987; *idem*, *Архитектура России. XVIII – начала XX века. Поиск национального стиля*, Moskwa 2009.



Il. 1. Joseph Karl Stieler, *Portret księcia Grigorija Gagarina*, około 1840, repr. za: Wikimedia Commons

w Instytucie Historii Sztuki Polskiej Akademii Nauk⁷.

Poszczególne mody występujące w budownictwie Imperium Rosyjskiego były silnie powiązane z zainteresowaniem akademików określonymi zabytkami architektury z różnych epok⁸. Teoretyczne rozważania Gagarina doskonale wpisują się w tę tendencję, a jego refleksje na temat odpowiedniego stylu narodowego w cesarstwie Romanowów można potraktować jako panoramę rosyjskiej myśli architektonicznej tamtych czasów. Były to rozważania wieloaspektowe, wyróżniające się na tle toczącego się wówczas dyskursu dotyczącego sztuki rosyjskiej połowy XIX w. Warto w tym miejscu przypomnieć, że styl narodowy, jak zauważa prof. Małgorzata Omilanowska, jest pojmowany na ogół jako nośnik idei. Można o nim mówić tylko wówczas, kiedy zaczyna uosabiać określoną myśl kształtowaną przez

naród, która jest odbierana świadomie nie tylko przez jej twórców, lecz także przez odbiorców⁹.

Grigorij Grigorijewicz Gagarin (il. 1) urodził się 11 maja 1810 r. w Petersburgu w starym rosyjskim rodzie książęcym¹⁰, którego przedstawiciele pracowali w XIX w. na rzecz carów m.in. na stanowiskach dyplomatycznych i wojskowych. Młody Gagarin często podróżował za granicę. Podczas tych podróży poznał wielu artystów. Podjął studia na paryskiej Sorbonie, gdzie uczęszczał na kurs związany z architekturą i budownictwem¹¹. Jednak w związku z rozwijającą się karierą dyplomatyczną był zmuszony porzucić studia. Jako

⁷ Piotr Paszkiewicz, *Pod berłem Romanowów. Sztuka rosyjska w Warszawie 1815–1915*, Warszawa 1991; *idem*, *W służbie Imperium Rosyjskiego 1721–1917*, Warszawa 1999.

⁸ Александр Берташ, *Стилистические особенности храмоостроительства в 183–1870-е годы в России: столица и национальные окраины*, „Вестник Санкт-петербургского университета. Серия 15. Искусствоведение” 2013, nr 1, s. 178.

⁹ Małgorzata Omilanowska, *Nacjonalizm a style narodowe w architekturze europejskiej XIX wieku i początku XX wieku* [w:] *Nacjonalizm w sztuce i historii sztuki 1789–1950. Materiały z konferencji zorganizowanej przez Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk i Stowarzyszenie Historyków Sztuki w dniach 5–7 grudnia 1995 r. w Warszawie*, red. Dariusz Konstantynów, Robert Pasieczny, Piotr Paszkiewicz, Warszawa 1998, s. 146.

¹⁰ Adnotację o rodzie Gagarinów można znaleźć w *Бархатная книга* (trl. *Barkhatnaya kniga*) – w ewidencji genealogicznej najbardziej znanych oraz zasłużonych rosyjskich rodów bojarских i szlacheckich, wydanej pod koniec XVII w.

¹¹ Анна Корнилова, *Гагарин*, Moskwa 2004, s. 6–7.

dplomata odbywał liczne podróże służbowe – m.in. w latach dwudziestych i trzydziestych XIX w. przebywał w Konstantynopolu. Przyczynił się wówczas do zainicjowania badań nad zabytkami bizantyńskimi. W latach czterdziestych został oddelegowany do Tbilisi, gdzie kontynuował swoją aktywność zawodową u boku księcia Michaiła S. Woroncowa. Efektem pobytu w stolicy Gruzji było opublikowanie w 1847 r. zbioru zatytułowanego *Le Caucase pittoresque*, a także późniejszego albumu *Scènes paysages, moeurs et costumes du Caucase*. Prace do tej publikacji powstawały w latach 1845–1849. Ich wnikliwość i szczegółowość potwierdzają dogłębną i szeroką wiedzę autora o regionie. W 1859 r. badacz został powołany na stanowisko wiceprezesa Akademii Sztuk Pięknych w Petersburgu. Zajmował je do 1872 r.¹² To właśnie dzięki jego staraniom na uczelni zaczęto wnikliwie studiować historię sztuki, ze szczególnym uwzględnieniem sztuki starorosyjskiej. Gagarin wprowadził także zajęcia z malowania ikon według kanonu bizantyńskiego. W 1850 r. zorganizował nawet dla młodych adeptów akademii wyprawę na górę Athos¹³. Zmarł 30 stycznia 1893 r. w Châtellerauld we Francji¹⁴.

Gagarin podejmował w swoich badaniach problematykę kształtowania się stylu rosyjsko-bizantyńskiego, tworząc pierwsze, klarowne założenia teoretyczne. Jego postawa wobec sztuki i architektury ujawnia się m.in. w wypowiedziach dotyczących dziedzictwa antycznej Grecji, w której dopatrywał się idealnych wzorców artystycznych:

Świątynie Grecji mogą służyć jako najświetniejsza nauka dla artysty, tak i dla odczucia gustu i zdobycia stylu, jak i dla zrozumienia zasad swojej sztuki¹⁵.

Wyraźnie jednak zaznaczał, że wzorce antyczne należy traktować jako źródło świadomej nauki, z której można zaczerpnąć poszczególne elementy – odpowiednie dla budownictwa powstającego poza basenem Morza Śródziemnego. Uważał, że przenoszenie w sposób bezrefleksyjny całościowo wypracowanych rozwiązań, które są przecież dostosowane do ciepłego klimatu, na zimne tereny Europy zaalpejskiej jest niewskazane. Zwracał przy tym uwagę nie tylko na brak spójności estetycznej, lecz także na nieodpowiednie dostosowanie stylu budowli do jej funkcji:

Rzeczywiście, do czego stałby się podobny Partenon, gdyby jego dostojną kolumnadę wypełniły drzwi i okna, a same kolumny obciążono balkonami¹⁶.

¹² Юрий Савельев, *Византийский стиль в архитектуре России. Вторая половина XIX начало XX века*, „Вестник Русской христианской гуманитарной академии” 2010, t. 11, nr 4, s. 262.

¹³ Михаил Строгалева, *Условия формирования неовизантийского стиля в русской культуре второй половины XIX века*, „Вестник славянских культур” 2008, nr 3/4, s. 19.

¹⁴ Григорий Григорьевич Гагарин [w:] *Русский биографический словарь. Гаагъ – Гербель*, red. Николай Чулков, Moskwa 1914, s. 66–68.

¹⁵ Анна Корнилова, *Истоки русско-византийского стиля теоретический аспект*, „Труды Санкт-Петербургского государственного института культуры” 2009, nr 185, s. 126–127.

¹⁶ *Ibidem*, s. 127.

Marta
Cyuńczyk

Kiedy dostrzeże się jego umiłowanie do antyku, nie zaskakuje fakt, że romantyzm budził w nim sceptyczne czy wręcz negatywne odczucia. Gagarin uznawał ten styl za niestosowny i nieodpowiedni:

Romantyzm, którego niepoohamowana fantazja chełpi się jakby ułomnością tworzonych przez niego form, przejawiając się w ich bezmiarze, i przez którą winna zostać pochłonięta sztuka, jeśli miałyby się ślepo oddać zapałowi nowego fanatyzmu¹⁷.

Badacz szukał złotego środka między oziębłością architektury antyku a wzburzoną patetycznością romantyzmu w stylu rosyjsko-bizantyńskim. Postrzegał sztukę Bizancjum jako pierwotne źródło, z którego artyści i architekci powinni czerpać inspiracje. Podkreślał, że

nie może być mowy ani o bezwarunkowym kopiowaniu bizantyńskich wzorców, ani o całkowitej odmowie osiągnięć sztuki europejskiej. Nie w tym rzecz, żeby niewolniczo je kopiować, lecz należy przejść się prostotą ich kompozycji, jej trafnością i tą prostotą, z którą tworzone były wszystkie chrześcijańskie dzieła pierwszych czasów wiary chrześcijańskiej¹⁸.

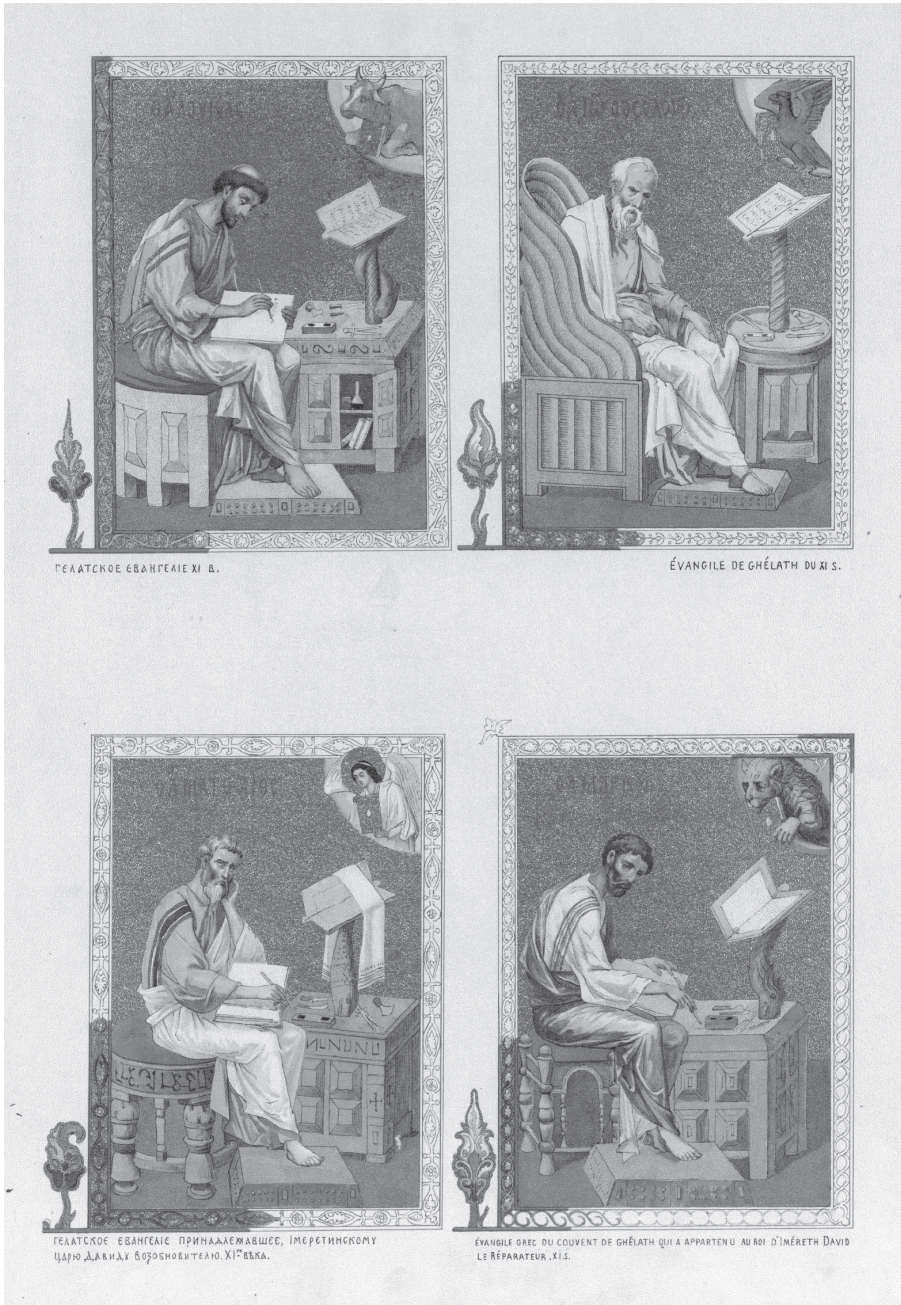
Warto zaznaczyć, iż pomimo swoich zdecydowanych poglądów na temat wpływów Bizancjum na kształtowanie się stylu narodowego w Rosji czy postulatów o nieodcinanie się od tendencji artystycznych panujących wówczas w Europie Zachodniej teoretyk postrzegał kulturę i sztukę Kaukazu jako kolejne możliwe źródło inspiracji dla artystów i architektów.

Oprócz wspomnianych już prac dotyczących Kaukazu Gagarin wydał w 1897 r. *Собрание византийских, грузинских и древнерусских орнаментов и памятников архитектуры* (trl. *Sobraniye bizantijskikh, gruzinskikh i drevnerusskikh ornamentov i pamyatnikov arkhitektury*) (il. 2). Publikację tę należy potraktować jako przekrojowy podręcznik czy nawet wzornik, z którego ówczesni twórcy mogli czerpać motywy artystyczne do swoich projektów. Prace, które znajdują się w opracowaniu, można potraktować jako przekrojowe zaprezentowanie zdobytej przez Gagarina wiedzy na temat Kaukazu i jego regionów. Grafiki, podobnie jak we wcześniejszych publikacjach jego autorstwa, charakteryzują się wnikliwością oraz starannym podejściem do detali architektonicznych.

Fascynacja Gagarina regionem Kaukazu jest z całą pewnością jednym z ciekawszych wątków w jego działalności naukowej (il. 3). Pobyt badacza na tych terenach zbiega się z próbami realizacji carskiej koncepcji odbudowy Cesarstwa Bizantyńskiego. Z tego powodu Gagarin pozostawił nie tylko publikacje z ilustracjami przedstawiającymi tradycyjne stroje i broń lub ukazującymi scenki rodzajowe. Przemalował także wnętrze jednej z najważniejszych gruzińskich

¹⁷ *Ibidem*

¹⁸ *Ibidem*.



Il. 2. Grigorij Gagarin, *Cztery Ewangeliści z gruzińskiego manuskryptu (z monasteru Gelati), Sobraniye bizantijskikh, gruzinskikh i drevnerusskikh ornamentov i pamyatnikov architektury*, 1897, repr. za: Wikimedia Commons



Il. 3. Grigorij Gagarin, *Oficer Kozków i jego córka (pułk Grebenskoi), Scènes, paysages, moeurs et costumes du Caucase, 1850–1855*, repr. za: Wikimedia Commons

świętyń prawosławnych – katedry Sioni w Tbilisi, której powstanie datuje się na przełom XI i XII w.

Freski pokrywające na nowo ściany katedry zostały zaprojektowane i wykonane przez Gagarina na początku lat pięćdziesiątych XIX w. Jego projekt był odbierany przez Rosjan odwiedzających świątynię z ogromnym entuzjazmem. Widzieli oni w malunkach teoretyka „ascetycznego ducha stylu bizantyńskiego”, a w samym geście odrestaurowania prezbiterium dostrzegali ucieleśnienie procesu jednoczenia wszystkich wyznawców prawosławia pod wspólnym berłem rosyjskich carów¹⁹.

Gagarin w czasie przemalowywania wnętrza katedry wykorzystał m.in. typową, bogatą, gruzińską ornamentykę, a wśród przedstawień ludzkich można odnaleźć wizerunki świętych charakterystycznych dla cerkwi rosyjskiej – św. Aleksandra Newskiego, i dla cerkwi gruzińskiej – św. Nino czy św. Tamarę z rodu Bagradytów. Analizując wnętrze katedry, warto zwrócić uwagę na wyraźnie podjętą przez Gagarina próbę znalezienia złotego środka między rosyjskimi zapędami kolonialnymi (czy nawet imperialnymi) a gruzińską tradycją i ogromną dumą narodową.

Za główny ośrodek rozwoju stylu rosyjsko-bizantyńskiego należy uznać Petersburg. To właśnie w tym mieście swoją siedzibę miała architektoniczna szkoła omawianego kierunku, w której opracowano teorię stylu, przygotowywano historyczne kompendia, a także kompletowano i przechowywano materiały wizualne w postaci rysunków i rzutów architektonicznych zabytków architektury bizantyńskiej²⁰.

Warto zauważyć, że poza rozwojem koncepcji stylistycznych zaczęły się pojawiać również rozwiązania normatywne, regulujące lokalizację nowych budowli sakralnych na terenie Imperium Rosyjskiego. Pierwsze ustawy w tym zakresie uchwalono już w XVII w., w czasie rządów Piotra Wielkiego, jednak świadome rozporządzenia przyniósł dopiero wiek XIX. Współcześni badacze

Warto zauważyć, że poza rozwojem koncepcji stylistycznych zaczęły się pojawiać również rozwiązania normatywne, regulujące lokalizację nowych budowli sakralnych na terenie Imperium Rosyjskiego. Pierwsze ustawy w tym zakresie uchwalono już w XVII w., w czasie rządów Piotra Wielkiego, jednak świadome rozporządzenia przyniósł dopiero wiek XIX. Współcześni badacze

¹⁹ Tamar Khosroshvili, *Zwizualizowany imperializm i narodowa identyfikacja. Kilka przykładów kościelnego malarstwa w Gruzji od 1801 do 1918 roku*, „Przegląd Nauk Historycznych” 2019, nr 2, z. 18, s. 250–251.

²⁰ Строгалев, *Условия формирования...*, s. 18–19.

architektury Imperium Rosyjskiego zauważają, że wzrost liczby budowli sakralnych można zaobserwować szczególnie w drugiej połowie XIX w.

Analiza archiwaliów pozwala dostrzec, że budownictwo sakralne na terenie Moskwy zaczyna po raz pierwszy ustępować miejsca realizacjom świeckim, zarówno jeśli chodzi o znaczenie urbanistyczne, jak i skalę. Odwrotną tendencję można zaobserwować w Petersburgu oraz na prowincji²¹. Fakt ten unaocznia, iż budownictwo w tych dwóch głównych miastach dziewiętnastowiecznego Imperium Rosyjskiego stanowi podstawowy wzorzec dla architektów działających w mniejszych guberniach. Wraz z większą eksploracją Kaukazu przez rosyjskich artystów oraz teoretyków, a tym samym z większym napływem nowych materiałów z wypraw naukowych, pojawiła się potrzeba opracowania publikacji, która pełniłaby funkcję kompendium wiedzy o zachowanej w tym regionie architekturze Bizancjum. Gagarin podjął ten temat na zebraniu Carskiego Towarzystwa Archeologicznego w dniu 14 marca 1870 r., podkreślając, iż

z roku na rok w Rosji coraz bardziej wzrasta chęć budowania nowych cerkwi na wzór starych świątyń w stylu bizantyńskim, ale dotychczas nie ma ani jednego opracowania po rosyjsku, które mogłoby wyczerpująco zapoznać architektów i publiczność z prawdziwym bizantyńskim stylem.

W założeniu publikacja miała być dodatkowo zaopatrzona w katalog ilustracji²².

Oczywiście, Gagarin nie był jedynym teoretykiem działającym w Imperium Rosyjskim, który zwracał uwagę na tę kwestię. Po upływie ośmiu lat od wystąpienia badacza w Petersburgu wydano *История архитектуры народов Средних веков и Нового мира* (trl. *Istoriya arkhitektury narodov Srednikh vekov i Novogo mira*) autorstwa innego znakomitego, rosyjskiego teoretyka i architekta – Mikołaja Sułtanowa. Odniósł się on w opracowaniu m.in. do kwestii edukacji architektów oraz konieczności uświadamiania, że architektura bizantyńska powinna stanowić jedno z najważniejszych źródeł wiedzy i inspiracji podczas pracy nad nowymi obiektami:

dla rosyjskich architektów styl bizantyński ma ogromne znaczenie, po pierwsze, dlatego, że może on być punktem oparcia przy projektowaniu prawosławnych rosyjskich cerkwi, dla tych malarzy, którzy nie chcą się wzorować na naszej moskiewskiej architekturze XVII w., a po drugie, styl był podstawą dla naszej początkowej architektury²³.

Innym rosyjskim teoretykiem, który badał problematykę ścierania się kręgów kulturowych, a także analizował kwestię dziedzictwa bizantyńskiego, był

²¹ Ирина Пирожкова, *Нормативное регулирование культового строительства в Российской империи*, „Вестник Тамбовского университета. Серия: Гуманитарные науки” 2010, nr 1, z. 81, s. 298.

²² *Ibidem*, s. 16.

²³ Николай Султанов, *История архитектуры народов Средних веков и Нового мира*, Petersburg 1878, s. 76.

Konstanty Leontjew. Swoje stanowisko badacz przedstawił w artykule *Византизм и славянство* (trl. *Vizantizm i slavyanstvo*), który w 1875 r. został zamieszczony w wydawnictwie *Чтений в Императорском Обществе истории и древностей российских при Московском университете* (trl. *Chteniy v Imperatorskom Obshchestve istorii i drevnostey rossiyskikh pri Moskovskom universitete*), a rok później ukazał się w Moskwie jako niezależna pozycja²⁴.

Gagarin w swoich postulatach poznawczych nie odrzucał również sztuki starorosyjskiej, której estetyka i walory artystyczne były charakterystyczne dla sztuki rosyjskiej aż do XVII w.:

we Włodzimierzu, w Jarosławie, w Rostowie, w Tutajewie, w Suzdalu, w Kostromie, w Moskwie, w niektórych innych miastach istnieją szczegóły architektury, malarstwa, ozdobnej rzeźby kamienia i drewna, niezwykle interesujące, charakteryzujące narodowy styl od XIII do XVII w. Styl ten, chociaż trochę odbiega od bizantyńskiego, pełen jest jednakże dużego wdzięku i dalece przewyższa najnowszy brak charakteru²⁵.

Badacz, doceniając charakterystyczną i wyróżniającą się estetykę sztuki starorosyjskiej, nie dostrzegał w niej jednak odpowiedniego źródła inspiracji artystycznych. Podkreślał jej walory nie tylko w zakresie malarskości czy kolorystyki, lecz także doceniał bogactwo motywów. Jednak ze względu na małą liczbę zachowanych zabytków był przeciwny postrzeganiu jej jako tak wartościowego źródła, jakim była sztuka bizantyńska. Uważał, iż trudno byłoby stworzyć podwaliny szkoły dla nowego pokolenia architektów na podstawie niezbyt licznie zachowanych obiektów. Co ciekawe, tacy architekci, jak Iwan Ropet czy Wiktor Hartmann, mieli w tej kwestii zdanie odmienne. Ich eksperymenty architektoniczne i czerpanie inspiracji właśnie ze sztuki starorosyjskiej sprawiły, że od początku lat siedemdziesiątych XIX w. zaczął kształtować się nowy wariant stylu narodowego – styl neorosyjski, szczególnie propagowany w trakcie panowania cara Aleksandra III. Obaj wymienieni architekci, wraz z krytykiem Władimirem Stasowem, zapisali się na stałe w historii architektury jako twórcy tego wariantu stylistycznego.

Warto zauważyć, że Gagarin starał się również odnaleźć wpływ sztuki bizantyńskiej na kulturę Europy Zachodniej. W swoich rozważaniach podkreślał niejednokrotnie związek między ewolucją konkretnych stylów a ich wzajemnym oddziaływaniem.

W swoich opracowaniach badacz często odwoływał się do starożytności lub wczesnego średniowiecza. Jednym z wątków, na który można natrafić w jego pracach są, poglądy o przybyłych na tereny Rusi Kijowskiej architektach z Cesarstwa Bizantyńskiego. Gagarin uznawał ich za wspaniałych nauczycieli sztuki

²⁴ Константин Леонтьев, *Чтений в Императорском Обществе истории и древностей российских при Московском университете*, Moskwa 1876, s. 1–12.

²⁵ Корнилова, *Истоки русско-византийского...*, s. 129.

budownictwa i prawdziwy dar od Boga. Argument ten był wykorzystywany przez niego w konfrontacjach z przeciwnikami stylu rosyjsko-bizantyńskiego. Gagarin odnosił się także do regresu sztuki łacińskiej po upadku Cesarstwa Zachodniorzymskiego i śmiało twierdził, że to właśnie dzięki migracji artystów z Bizancjum i szerzonej przez nich estetyce sztuka włoska weszła na nowy etap rozwoju:

Wspaniałe bizantyńskie dzieła w Rawennie, Parenzo, Grado, Mediolanie, Rzymie i w wielu innych włoskich miastach ożywiły gasnącą sztukę swoimi olśniewającymi wartościami i tchnęły w nią nowe życie²⁶.

Badacz nie unikał też konfrontacji sztuki rosyjskiej z kulturą zachodnioeuropejską. Uważał, że wiek XVIII zniekształcił sztukę europejską i wpłynął nieodwracalnie na istotny element kultury – chrześcijaństwo. Twierdził, że w XVIII stuleciu doszło do zniszczenia tradycji panujących wcześniej w sztuce i zastąpienia ich „krzykliwymi imitacjami” zabytków starożytnego Rzymu. Równocześnie upatrywał tych samych zjawisk w sztuce rosyjskiej.

W efekcie sformułował niezwykle interesujące wnioski – uznał, że stylu narodowego nie można ani wynaleźć, ani wypracować. Jest to zjawisko, które kształtuje się przez stulecia na podstawie tradycji narodowej i tradycji ludowej. To właśnie z tych dwóch źródeł styl narodowy czerpał inspiracje i impulsy do dalszego rozwoju. Gagarin stwierdzał:

Styl, do którego przylegliśmy półtora wieku temu, podobnie jak ten, który został przyniesiony do nas bardzo niedawno – to nie jest nasz styl narodowy. Jest nim ten styl, który od ośmiu wieków wspiera Rosję, i który można nazwać stylem ludowym²⁷.

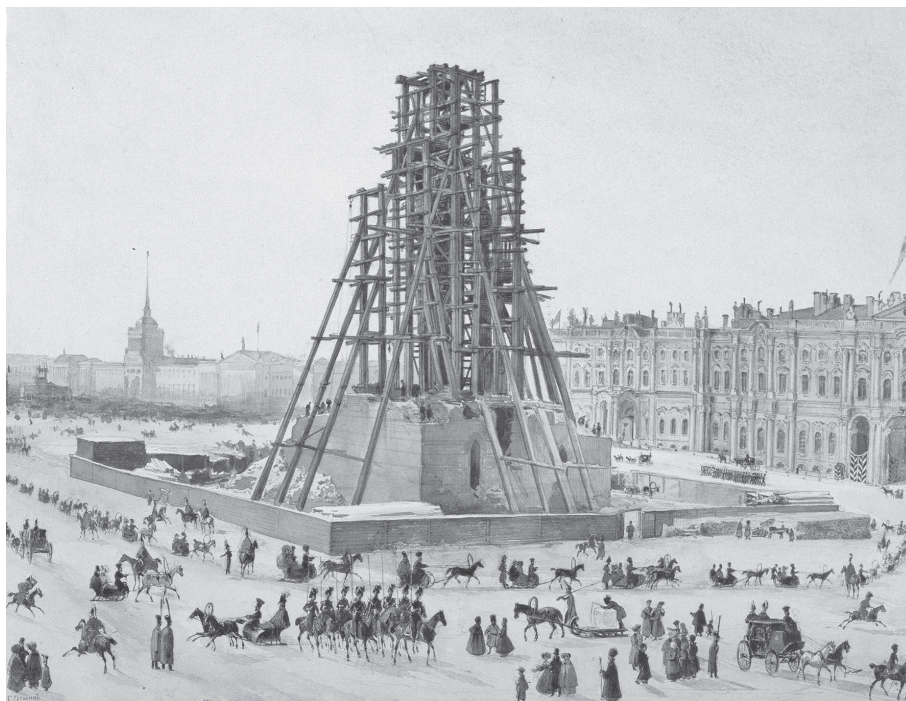
Teoretyk uważał, że im silniejszy będzie wpływ kultury ludowej czy też folkloru na sztukę i architekturę, tym szybciej nastąpi powrót do odpowiedniego dla Rosjan stylu uwolnionego od zewnętrznych wpływów²⁸.

Przemyślenia Gagarina na temat kreacji stylu narodowego odpowiedniego dla Imperium Rosyjskiego są z całą pewnością wieloaspektowe (il. 4). Niepodważalne wydaje się jego umiłowanie dla sztuki Bizancjum czy dla dziedzictwa starożytnej Grecji, w których upatrywał idealnych wzorców dla inspiracji architektonicznych i artystycznych. Fascynacja i umiłowanie badacza do Cesarstwa Bizantyńskiego nie wydają się szczególnie zaskakujące. Miały na to wpływ jego liczne podróże do krajów, w których mógł bezpośrednio obcować z zachowanymi zabytkami dawnej potęgi bizantyńskiej. Innym czynnikiem był także prężnie funkcjonujący w carskiej Rosji nurt bizantynizmu, którego pozycja była ugruntowana poprzez publikację kolejnych rozprawy filozoficznych.

²⁶ *Ibidem*, s. 127–128.

²⁷ Ivan Foletti, Pavel Rakitin, *From Russia with Love. The First Russian Studies on the Art of Southern Caucasus*, „Venezia Arti” 2018, t. 27, s. 29.

²⁸ *Ibidem*, s. 30.



Il. 4. Grigorij Gagarin, *Kolumna Aleksandrowska w trakcie budowy*, 1832–1833, repr. za: Wikimedia Commons

Idealnym przykładem jest myśl wspomnianego już Leontjewa, odnosząca się do dziewiętnastowiecznego mitu państwowotwórczego Imperium Rosyjskiego i jego dziedzictwa kulturowego, które według filozofa miało być koherentne z kręgiem Cesarstwa Bizantyńskiego. W rozprawach tego badacza pojawiają się również odwołania do koncepcji „Moskwy jako Trzeciego Rzymu” Filoteusza z Pskowa²⁹ – uczonego i mnicha, żyjącego na przełomie XV i XVI w. – który wyłożył swoją teorię w jednym z pism adresowanych do Wielkiego Księcia Moskiewskiego, Wasyla III Iwanowicza. Teoria ta stała się obecna w polityce Księstwa Moskiewskiego, a także późniejszego Imperium Rosyjskiego³⁰. Należy jednak pamiętać, że istniała także opozycyjna myśl – antybizantyzmu. Jednym z jej czołowych myślicieli był Piotr Czaadajew.

Kolejnym elementem występującym w przemyśleniach Gagarina jest pojawiające się echo koncepcji zjednoczenia wszystkich prawosławnych narodów pod jednym berłem carów rosyjskich. Teoretyk nie opowiadał się, co prawda, za tą koncepcją w sposób bezpośredni. Można bowiem natrafić

²⁹ Anna Woźniak, *Rosja – Europa, czyli bizantyzm i antybizantyzm w dziejach mitu narodowego w Rosji XIX wieku*, „Roczniki Humanistyczne. Słowianoznawstwo” 1999, nr 47, z. 7, s. 19.

³⁰ Елена Тимошина, *Теория „Третьего Рима” в сочинениях „Филофеева цикла”*, „Известия Высших Учебных Заведений. Правоведение” 2005, nr 4, s. 189.

w jego wypowiedziach na słowa uznania dla poszczególnych mniejszości etnicznych zamieszkujących tereny dawnego Imperium Rosyjskiego (il. 5). Przykładem są jego przemyślenia na temat mieszkańców Kaukazu, które znalazły się w jednym z oficjalnych raportów przygotowanych dla władz carskich:

Im więcej rozważałem o rozkosznej naturze Kaukazu, tym bardziej jego dostojni mieszkańcy wydawali mi się odważni, mądrzy i posłuszni, a tym samym sprawowanie rządów nad nimi wydawało mi się bezprawne i okrutne³¹.



Il. 5. Grigorij Gagarin, *Spotkanie księżąt czerkieskich. Dolina Sodja, Le Caucase Pittoresque*, 1847, repr. za: Wikimedia Commons

Mimo tego to właśnie Gagarin podjął się przemalowania wnętrza jednej z najważniejszych świątyń dla cerkwi gruzińskiej – katedry Sioni, co do czasów obecnych jest uznawane przez Gruzinów jako imperialny akt bezprawnej dewastacji. Warto zauważyć, iż działania Gagarina w tbiliskiej katedrze nie są odosobnione – podobna sytuacja miała miejsce w cerkwi św. Trójcy w Tbilisi, gdzie pod koniec XIX w. wnętrze świątyni zostało przemalowane przez Włocha Ludviga Longo³².

³¹ Анастасия Безубова, *Григорий Гегарин и его литографический альбом „Le Caucase pittoresque”*, „Культурная жизнь Юга России” 2011, nr 5, s. 85.

³² Khosroshvili, *Zwizualizowany imperializm...*, s. 251.

W istocie styl rosyjsko-bizantyński był chętnie wykorzystywany przy realizacjach architektonicznych powstających na terytoriach guberni objętych polityką rusyfikacji kulturowej. Ludność tych krajów była regularnie poddawana próbom zruszczenia m.in. poprzez przymusowe narzucanie hegemonii języka i kultury rosyjskiej. Niezależnie od tego, do jakiego kręgu religijnego należał określony naród, na mocy dekretów carskich zaczęto budować w wielu miastach oraz miejscach ważnych pod względem społeczno-politycznym nowe świątynie prawosławne właśnie w tym stylu. Idealnym tego przykładem jest rosyjsko-bizantyński sobór Narodzenia Pańskiego w Rydze – stolicy protestanckiej Łotwy, która od zawsze była pod silnym wpływem państw niemieckojęzycznych. Za inny przykład może posłużyć utrzymany w tym samym stylu sobór Świętej Równnej Apostołom Marii Magdaleny w Warszawie. Tak samo można odczytać gest przemalowania prezbiterium katedry Sioni – jako zaznaczenie stałej obecności władz carskich w stolicy Gruzji.

Na koniec warto przypomnieć, że Stasow nazwał Gagarina „filarem bizantynizmu w Rosji”. Można się z tym stwierdzeniem zgodzić, gdyż w istocie badacz, za sprawą swojej działalności naukowo-badawczej, budził zainteresowanie sztuką bizantyńską w carskiej Rosji. Gagarin wychował liczne grono uczniów, m.in. Dawida Grimma, absolwenta Akademii Sztuk Pięknych w Petersburgu, który wyruszył na Kaukaz, aby kontynuować pracę swojego nauczyciela. Wyjazd zaowocował publikacją zatytułowaną *Pomniki bizantyńskiej architektury Gruzji i Armenii*, wydaną po raz pierwszy w 1863 r. Zostało ono wpisane na listę „obowiązkowych specjalistycznych prac dla każdego architekta”³³, przyczyniając się tym samym do praktycznej realizacji postulatów Grigorija Gagarina.

Bibliografia

- Foletti Ivan, Rakitin Pavel, *From Russia with Love. The First Russian Studies on the Art of Southern Caucasus*, „Venezia Arti” 2018, t. 27, s. 29.
- Khosroshvili Tamar, *Zwizualizowany imperializm i narodowa identyfikacja. Kilka przykładów kościelnego malarstwa w Gruzji od 1801 do 1918 roku*, „Przegląd Nauk Historycznych” 2019, nr 2, z. 18, s. 250–251.
- Omilanowska Małgorzata, *Nacjonalizm a style narodowe w architekturze europejskiej XIX wieku i początku XX wieku [w:] Nacjonalizm w sztuce i historii sztuki 1789–1950. Materiały z konferencji zorganizowanej przez Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk i Stowarzyszenie Historyków Sztuki w dniach 5–7 grudnia 1995 r. w Warszawie*, red. Dariusz Konstantynów, Robert Pasieczny, Piotr Paszkiewicz, Warszawa 1998, s. 146.
- Paszkiewicz Piotr, *Pod berłem Romanowów. Sztuka rosyjska w Warszawie 1815–1915*, Warszawa 1991.
- Paszkiewicz Piotr, *W służbie Imperium Rosyjskiego 1721–1917*, Warszawa 1999.

³³ Савельев, *Византийский стиль...*, s. 262.

Woźniak Anna, *Rosja – Europa, czyli bizantyzm i antybizantyzm z dziejów mitu narodowego w Rosji XIX wieku*, „Roczniki Humanistyczne. Słowianoznawstwo” 1999, nr 47, z. 7, s. 19.

Inspiracje
Grigorijsa
G. Gagarina...

- Безгубова Анастасия, *Григорий Гагарин и его литографический альбом „Le Caucase pittoresque”*, „Культурная жизнь Юга России” 2011, nr 5, s. 85.
- Берташ Александр, *Стилистические особенности храмостроительства в 1830–1870-е годы в России: столица и национальные окраины*, „Вестник Санкт-петербургского университета. Серия 15. Искусствоведение” 2013, nr 1, s. 178.
- Григорий Григорьевич Гагарин [w:] *Русский биографический словарь. Гаагъ – Гербель*, red. Николай Чулков, Москва 1914, s. 66–68.
- Гримм Давид, *Памятники христианской архитектуры в Грузии и Армении*, Санкт-Петербург 1866.
- Кириченко Евгения, *Русская архитектура 1830–1910-х годов*, Москва 1978.
- Кириченко Евгения, *Пространственно-временные характеристики в русской архитектуре середины и второй половины XIX в.*, Москва 1979.
- Кириченко Евгения, *Zwischen Byzanz und Moskau: Der Nationalstil in der russischen Kunst*, Monachium 1991.
- Корнилова Анна, *Гагарин*, Москва 2004.
- Корнилова Анна, *Истоки русско-византийского стиля теоретический аспект*, „Труды Санкт-Петербургского государственного института культуры” 2009, nr 185, s. 126–127.
- Леонтьев Константин, *Чтений в Императорском Обществе истории и древностей российских при Московском университете*, Москва 1876.
- Лисовский Владимир, *Академия художеств и её архитектурная школа в процессе развития русской архитектуры XIX – начала XX века*, Санкт-Петербург 1987.
- Лисовский Владимир, *Архитектура России. XVIII – начала XX века. Поиск национального стиля*, Москва 2009.
- Нифонтов Сергей, *Архитектурный декор как отражение времени*, „Известия вузов. Инвестиции. Строительство. Недвижимость” 2015, nr 1, z. 12, s. 146.
- Пирожкова Ирина, *Нормативное регулирование культового строительства в Российской империи*, „Вестник Тамбовского университета. Серия: Гуманитарные науки” 2010, nr 1, z. 81, s. 298.
- Савельев Юрий, *Византийский стиль в архитектуре России. Вторая половина XIX начало XX века*, „Вестник Русской христианской гуманитарной академии” 2010, t. 11, nr 4, s. 262.
- Стасов Владимир, *Наши итоги на всемирной выставке*, Санкт-Петербург 1878.
- Стасов Владимир, *Прискорбные эстетики*, Санкт-Петербург 1863.
- Строгалев Михаил, *Условия формирования неовизантийского стиля в русской культуре второй половины XIX века*, „Вестник славянских культур” 2008, nr 3/4, s. 19.
- Султанов Николай, *История архитектуры народов Средних веков и Нового мира*, Санкт-Петербург 1878, s. 76.
- Султанов Николай, *История архитектуры. Курс лекций с атласами чертежей. В 2-х тт.*, Санкт-Петербург 1879.

Marta
Суийczyk

- Тимошина Елена, *Теория „Третьего Рима” в сочинениях „Филофеева цикла”*, „Известия Высших Учебных Заведений. Правоведение” 2005, nr 4, s. 189.
- Султанов Николай, *Русское искусство. Его источники, его составные элементы, его высшее развитие, его будущность*. Виолле-ле-Дюк Э.Э., Москва 1879.
- Савельев Юрий, *Искусство историзма и государственный заказ. Вторая половина XIX – начале XX века*, Москва 2008.

Grigory G. Gagarin's Inspirations and His Role in Shaping the Russian-Byzantine Style in Architecture of the 19th-Century Russian Empire: an Overview

The paper represents an attempt to outline Grigory G. Gagarin's artistic interests and his influence on creating one of the national style variants in the 19th-century Russian Empire: the Russian-Byzantine style. This article is not only a selection of theoretician's quotes, but also an attempt to create an appropriate background and clear context for his theses. Moreover, the paper is to constitute a coherent outline of his thoughts having an impact on the creating of the national style and the search for architectural inspiration from selected periods of history.

An interesting fact is that because of Gagarin's first attempts to develop consistent norms and determinants of inspiration, among others, for architects and artists, he created foundations to formulate in the future a clear theoretical assumption of the Russian-Byzantine style. What is more, the theoretician did not avoid the confrontation of Russian art with Western European culture. Gagarin tried to not only indicate the relationships between the evolution of specific styles in art and architecture, but also their mutual influences and consequences.

In the paper's narration another important thread in the theoretician's activity is also mentioned: his attitude to the cultural heritage of the North and South Caucasus. In the 19th century, the region's territories formed the southwestern borders of the Russian Empire, and moreover they were the destinations of Gagarin's diplomatic activities for the Romanov dynasty and the Russian Empire.

The paper is an introduction to further research not only into Gagarin's position in the process of creating the national style in the Russian Empire in the 19th century. Furthermore, the research will bring up his functioning in the Western European artistic-cultural society of that time and his attempts to find mutual inspiration in Western and Eastern Europe.

Volha Barysenka (Борисенко Ольга Владимировна)

Institut Historii Sztuki, Uniwersytet Gdański

ORCID: 0000-0002-5945-7094

Polityka rosyjskiej Cerkwi prawosławnej wobec cudownych obrazów katolickiej proweniencji na wschodnich terenach dawnej Rzeczypospolitej w XIX w. na kilku przykładach

<https://doi.org/10.26881/porta.2021.20.04>

Słowa kluczowe: cudowne obrazy, sztuka religijna, Cerkiew prawosławna, Kościół katolicki, Kraj Północno-Zachodni, wschodnie tereny Rzeczypospolitej

Keywords: miraculous images, religious art, Orthodox Church, Catholic Church, North-western Krai, eastern territories of the Polish-Lithuanian Commonwealth

W wyniku zaborów znacząca część terenów należących do Rzeczypospolitej znalazła się w granicach Imperium Rosyjskiego, w którym Cerkiew prawosławna pozostawała w ścisłym związku z państwem i stanowiła jedno z narzędzi polityki we wszystkich warstwach społecznych. Wykorzystywano ją dla budowy świadomości rosyjskiej na terenach dołączonych do carskiej Rosji. Przynależność do Cerkwi utożsamiano z przynależnością etniczną i na tej podstawie oceniano prawomyślność w sprawach państwowych. Wyznawców prawosławia postrzegano jako przedstawicieli narodowości rosyjskiej, wspierających cara i państwo rosyjskie, katolików zaś jako Polaków marzących o odrodzeniu swego państwa i wrogów państwa rosyjskiego.

Jako że religia odgrywała istotną rolę w życiu społecznym, nawrócenie katolików i unitów na prawosławie uznawano za jedną z możliwości pozyskania zwolenników caratu i osłabienia idei odrodzenia państwa polskiego. Michaił Murawjow w notatce przedstawionej imperatorowi w dniu 14 maja 1864 r. wymieniał metody służące wzmocnieniu rosyjskich rządów w „Kraju Północno-Zachodnim” i przede wszystkim zalecał „wzmocnić i wywyższyć rosyjską narodowość i prawosławie, aby nie było najmniejszego powodu do strachu, że tereny te mogą kiedykolwiek stać się polskimi”¹. Prawosławie stawało się zatem narzędziem politycznym²,

¹ *Из бумаг графа М.Н. Муравьева. С предисловием графа С.Д. Шеремета*, Санкт-Петербург 1898, s. 38.

² Zbigniew Opacki, *Likwidacja Unii kościelnej na „Ziemiach zabranych” w 1839 roku* [w:] *Polska – Ukraina. 1000 lat sąsiedztwa*, t. 2, *Studia z dziejów chrześcijaństwa na pograniczu kulturowym i etnicznym*, red. Stanisław Stępień, Przemyśl 1994, s. 123.

które wykorzystywano do wpływania na życie konkretnych osób i całego społeczeństwa. Odwoływano się w ten sposób do praktyk związanych z przynależnością religijną miejscowego ludu wprowadzanych wkrótce po rozbiorach Rzeczypospolitej.

Na terenach dołączonych do Rosji zaczęto prowadzić politykę przekształcania cerkwi unickich na prawosławne. W wyniku likwidacji unii w 1839 r. oraz powstań z lat 1830–1831 i 1863–1864 w zachodnich guberniach Imperium Rosyjskiego do Cerkwi trafiła duża liczba świątyń chrześcijańskich obrządku zachodniego. W architekturze i wyglądzie wewnętrznym świątyń oraz ich wyposażeniu wprowadzono zmiany, aby nadać im charakter typowy dla tradycji prawosławnej³. Wraz z nieruchomościami w ręce Cerkwi trafiła duża liczba dzieł sztuki sakralnej o proveniencji zachodniochrześcijańskiej. Należało przyjąć określoną strategię polityczną, bowiem jednoczesne zastąpienie wszystkich wizerunków zachodnich (w tym rzeźb) ikonami malowanymi według tradycji prawosławnej nie było możliwe. Wykorzystanie zachodnich obrazów nie było zaś zgodne z zasadami prawosławia.

Wkrótce znaleziono rozwiązanie. W 1840 r. wydano rozporządzenie imperatora oraz Świętobliwego Synodu, by obrazy sakralne świątych, otoczone kultem w Cerkwi prawosławnej pozostały w cerkwiach, zaś obrazy świątych Kościoła katolickiego zostały oddane katolikom⁴. Dopuszczono także sprzedaż wizerunków sakralnych z cerkwi pounickich⁵. Natomiast obrazy pozostawione w cerkwi podlegały rozmaitym przekształceniom. Na przykład w 1846 r. generał-gubernator witebski, smoleński i mohylowski, książę Andriej M. Golicyn zwrócił uwagę na inskrypcje w języku polskim i łacińskim w cerkwiach prawosławnych, co doprowadziło do rozporządzenia, by zamienić je na cerkiewno-słowiańskie we wszystkich cerkwiach diecezji połockiej⁶. Umieszczanie napisów cerkiewno-słowiańskich na obrazach zachodnich odbywało się nie tylko na terenach diecezji połockiej, lecz także na terenach innych diecezji zachodnich guberni rosyjskich. Jednocześnie praktykowano przemaalowywanie całych obrazów „na prawosławny ład” („на православный лад”). Tak było chociażby w przypadku ikonostasu z cerkwi Przemienienia Pańskiego w monasterze żyrowickim,

³ Warto zaznaczyć, że nie zawsze się to udawało w praktyce. W dużej liczbie cerkwi pounickich, przekształconych na prawosławne, nadal pozostawały dzieła sztuki sakralnej stworzone w tradycji malarstwa zachodniochrześcijańskiego, zatem rzeźby, obrazy w stylistyce zachodniej lub wizerunki świątych Kościoła katolickiego, zob. Николай Дмитриевич Извеков, *Исторический очерк состояния Православной Церкви в Литовской епархии за время 1839–1889*, Москва 1899, s. 389–393; Paweł Sygowski, *Rosyjskie Muzeum Cerkiewno-Archeologiczne w Chełmie (1882–1915) – jego powstanie i zbiory sztuki religijnej (malarstwo, rzeźba)*, „Rocznik Chełmski” 2013, t. 17, s. 87.

⁴ Państwowe Historyczne Archiwum Białorusi w Mińsku [НИАБ], ф. 136, оп. 1, д. 15518, ф. 1–1v.

⁵ Zob. НИАБ, ф. 136, оп. 1, д. 39453 o uzyskaniu pozwolenia na sprzedaż ikon pozostałych po unickiej cerkwi Objawienia Pańskiego w Łohojsku.

⁶ НИАБ, ф. 136, оп. 1, д. 192, ф. 1–1v.

którego odnowienie było równoznaczne z odsłonięciem osiemnastowiecznych kompozycji spod przemalowań dziewiętnastowiecznych⁷.

Niektóre dzieła sztuki ze świątyń unickich lub katolickich trafiały w ręce osób prywatnych. W ten sposób w pałacu Chreptowiczów w Szczorsach znalazły się dwa obrazy pędzla Bacciarelliego, które wcześniej znajdowały się w miejscowej cerkwi. Po likwidacji unii duchowieństwo prawosławne walczyło o te wizerunki, uzasadniając, że na jednym obrazie przedstawiono Chrystusa Zbawcę, a na drugim Boga Ojca, co miało walor dydaktyczny dla prostych odbiorców wiejskich⁸. Do muzeum starożytności Tyszkiewiczów w Łohojsku trafiła cudowna ikona Matki Bożej w typie Znak (Знамение) z miejscowego monasteru bazylikańskiego. Potem zbiory z muzeum w raz z ikoną nabył Henryk Tatur. Dopiero w 1907 r. trafiła ona do miejscowej cerkwi prawosławnej⁹.

Ponadto z kultu prawosławnego miały być wycofane wizerunki zachodnie, które znajdowały się w domach prywatnych. Sprzyjało temu poświęcanie domów przez duchownych na święta Bożego Narodzenia i Objawienia Pańskiego. Proponowano wówczas nowe papierowe wizerunki, drukowane na takie okazje w Moskwie, stanowiące kopie cudownych obrazów i przedstawiające rosyjskich świętych¹⁰.

Jedna grupa wizerunków pochodzenia zachodniochrześcijańskiego została przyjęta do kultu Cerkwi prawosławnej niemal bez zmian ikonograficznych oraz związanych z ich czcią tradycji ludowych. Były to otoczone kultem lokalnym lub powszechnym cudowne wizerunki Najświętszej Panny Marii, a w niektórych przypadkach również wizerunki Chrystusa. Wiązało się to z oddziaływaniem obrazów na miejscową społeczność: kult cudownych wizerunków miał charakter ponadwyznaniowy, chrześcijanie czcili je niezależnie od tego, w jakiej świątyni się znajdowały. Ingerencja w warstwę malarską takiego wizerunku mogła doprowadzić do konfrontacji z parafianami i utrudnić duszpasterstwo, co było niepożądane.

Ponadto w świątyniach prawosławnych znajdowało się o wiele mniej cudownych wizerunków i relikwii niż w kościołach katolickich. Fakt ten oraz działalność misyjna kleru katolickiego sprawiały, że chłopci uznawali katolicyzm za lepsze wyznanie niż prawosławie¹¹. Sprowadzanie z kościołów katolickich do cerkwi cudownych wizerunków mogło, zdaniem władzy, sprzyjać szerzeniu prawosławia w miejscowościach zamieszkałych głównie przez katolików.

⁷ *Беларускі іканастас. Творы ікананісу і драўлянай пластыкі канца XVII-пач. XIX ст. Буклет да выстаўкі*, склад Алена Карпенка, Мінск 2015, s. 15–22.

⁸ Галіна Аляксандраўна Флікоп-Світа, *Барацьба за выяву Бога: лёс алтарных карцін царквы ў вёсцы Шчорсы Навагрудскага павеата пасля скасавання Уніі*, „Архіварыус” 2017, вып. 15, s. 295–296.

⁹ *Епархіяльная хроніка*, „Мінскіе епархіяльныя вядомасці” 1907, nr 18, s. 365.

¹⁰ *Акт благочынніцкай конгрегацыі (собра) Брагінскага благочыння, Мінскай губерніі, Рэчыцкага уезда*, „Літовскіе епархіяльныя вядомасці” 1864, nr 14, s. 515–516.

¹¹ Михаил Долбилов, *Русский край, чужая вера: этноконфессиональная политика империи в Литве и Белоруссии при Александре II*, Москва 2010, s. 334.

Aby uzasadnić funkcjonowanie takich wizerunków w Cerkwi prawosławnej, tworzono nowe legendy o pierwotnym prawosławnym pochodzeniu obrazów (a potem przemalowaniu ich przez katolików), a konfiskatę przedmiotów kultu z kościołów katolickich przedstawiano jako prawdę historyczną podeptaną przez polskie panowanie¹². Ewentualnie podejmowano próby teologicznego uzasadnienia obecności obrazów w kulcie cerkiewnym, nawet w przypadkach, kiedy nadal pozostawały one w świątyniach katolickich, tak jak najbardziej czczone na terenach Rzeczypospolitej obraz Matki Bożej Częstochowskiej i obraz Matki Bożej Ostrobramskiej. Nieznany autor broszury o obrazie Najświętszej Panny Marii Częstochowskiej wskazał, że na terenach „dawnej Polski i Kraju Zachodniego Rosji” nie znano żadnej cudownej ikony w kościołach łacińskich, która nie byłaby dziedzictwem kościoła powszechnego albo nie byłaby zabrana z Cerkwi prawosławnej¹³. Autor doszedł do wniosku, że obraz Marii w klasztorze paulinów był dziedzictwem Cerkwi prawosławnej i trafił do katolików poprzez „przestępczy zabór”¹⁴. Podkreślił, że wersja o przybyciu obrazu z Bizancjum za pośrednictwem Karola Wielkiego (*sic!*) nie zasługuje na uwagę, natomiast za prawdopodobną uznał wersję o przyniesieniu jej z Konstantynopola na ziemię słowiańskie przez świętych braci Cyryla i Metodego¹⁵. Teza ta posłużyła jako argument, by w Częstochowie poświęcić cerkiew prawosławną pw. św. św. Cyryla i Metodego, wzniesioną w latach 1870–1872¹⁶, gdzie umieszczono kopię cudownego obrazu jasnogórskiego.

Na przełomie XIX i XX w. prawosławne pochodzenie przypisywano również obrazowi Matki Bożej Ostrobramskiej, otoczonemu kultem powszechnym – pielgrzymowali do niego wierni różnych chrześcijańskich obrządków, najczęściej z terenów dawnego Wielkiego Księstwa Litewskiego. Obraz oparty na grafice niderlandzkiej w tradycji piśmiennictwa rosyjskiego miał być pochodzenia greckiego i był jakoby przywieziony do Wilna z Chersonesu (Korsunia) przez księcia Olgierda¹⁷, a trafił do karmelitów dopiero w XVII w.¹⁸

Ikonografię obrazu odnoszono do fragmentu Zwiastowania i twierdzono, że Archanioła Gabriela nierzadko malowano na oddzielnej desce¹⁹. Iwan

¹² *Ibidem*, s. 339.

¹³ *Ченстоховская чудотворная икона Богородицы в Ченстоховском Ясногорском монастыре и Церковь во имя святых равноапостольных просветителей славян Кирилла и Мефодия в городе Ченстохове с точною копией Ченстоховской святой иконы Богородицы*, Вильна 1881, s. 6.

¹⁴ *Ibidem*, s. 7.

¹⁵ *Ibidem*, s. 11–12.

¹⁶ *Ibidem*, s. 32.

¹⁷ Иван Викентьевич Соболевский, *Сказание об Остробрамской иконе Божией Матери, находящейся в Вильне*, изд. 6-е, Вильна 1907, s. 11; Maria Kałamajska-Saeed, *Ostra Brama w Wilnie*, Warszawa 1990, s. 78.

¹⁸ Иван Викентьевич Соболевский, *Сказание об Остробрамской иконе Божией Матери, находящейся в Вильне*, s. 24.

¹⁹ *Ibidem*, s. 31.

Sobolewski uznał, że twarz Marii została „ponowiona” w typie katolickich świętych dziewic w 1828 r., a na ikonie znajdował się napis cerkiewno-słowiański, przywołujący początek liturgii według św. Jana Złotoustego (Chryzostoma): „Честнейшую херувим и славнейшую без сравнения серафим” („Czcigodniejszą od Cherubinów i bez porównania chwalebniejszą od Serafinów”). Wersje o napisach w języku greckim lub cerkiewno-słowiańskim pojawiały się u różnych autorów rosyjskojęzycznych i dopiero podczas konserwacji obrazu w 1927 r. szczegółowe oględziny pozwoliły stwierdzić, że napisów na nim nie było²⁰. Tym niemniej obraz Matki Bożej Ostrobramskiej przyjęto do kultu Cerkwi prawosławnej i w XIX w. do świątyń na terenach współczesnej Białorusi trafiło sporo jej kopii, które pozostają w kulcie do dzisiaj, a niektóre, takie jak obrazy Matki Bożej Ostrobramskiej w Iwieńcu i Słucku, otoczone są kultem lokalnym.

Warto zaznaczyć, że od lat sześćdziesiątych XIX w. nie wymagano nawet potwierdzenia domniemanej unickiej przeszłości cudownych wizerunków kościelnych, które mogły trafić do kultu prawosławnego. Uzasadnienie to nie było szczególnie trudne w przypadku mało znanych obrazów otoczonych kultem lokalnym. W taki właśnie sposób trafiały do Cerkwi prawosławnej obrazy z mniej znanych kościołów katolickich. W kościele w miasteczku Wierchowicze znajdował się cudowny wizerunek Matki Bożej²¹. W dzień przekazania obrazu w 1866 r. około osiemdziesięciu najstarszych parafian zaświadczyło, że obraz Najświętszej Panny Marii razem z dzwonami został przeniesiony w 1818 r. do kościoła z cerkwi unickiej pw. św. Mikołaja. Parafianie obiecali też potwierdzić swoje słowa pod przysięgą. W relacji z wizytacji w 1759 r. wskazanej cerkwi unickiej brakuje wzmianek o cudownym obrazie Matki Bożej, ale w szczególności opisano cudowny wizerunek św. Mikołaja, który w XIX w. został przeniesiony do cerkwi prawosławnej²². Obraz od początku miał prawdopodobnie charakter katolicki (wspominał o nim Jan Fryderyk Sapieha w książce *Monumenta...*, wydanej w 1721 r.²³), lecz mimo to obraz pozostał w cerkwi prawosławnej²⁴. Niestety, spłonął w pożarze świątyni podczas drugiej wojny światowej, trudno zatem powiedzieć cokolwiek o jego ikonografii.

W podobny sposób trafił do cerkwi prawosławnej w Zelwie w 1866 r. obraz Matki Bożej nazywanej Koniańską, który miał pochodzić z cerkwi unickiej

²⁰ Kałamajska-Saeed, *Ostra Brama w Wilnie...*, s. 78–79.

²¹ Waclaw z Sułgostowa (Nowakowski), *O cudownych obrazach w Polsce Przenajświętszej Matki Bożej*, Kraków, 1902, s. 718.

²² Litewskie Państwowe Archiwum Historyczne (Lietuvos valstybės istorijos archyve – LVIA), f. 634, ap. 1, b. 48, c. 268–271.

²³ Jan Fryderyk Sapieha, *Monumenta Antiquitatum Marianum Jn [sic!] Imagine Vetustissima, vulgo Gregoriana, a S. Augustino Romano depicta Integerrimæ Virginis Deiparæ de Gvadalupe Codnensis, Augusta Origine, [et] devoto Cultu Fidelium Gloriosissimæ Laureatis Martyrum, Variorum[ue] Cælitum; Exuvijs Circumdatæ*, pars 1, Warszawa 1721, s. 130.

²⁴ *Освящение Верховицкого римско-католического костела в православную церковь 1867 г 24 июля, и историческая заметка по поводу этого торжества*, „Литовские епархиальные ведомости” 1867, nr 23, s. 1029–1031.



Il. 1. Ikona Matki Bożej Białynickiej, kopia cudownego obrazu z początku XX w., cerkiew w Białyniczach, fot. Włodzimierz Sutiagin, 2012

we wsi Konno²⁵. Wizerunek nie zachował się, nie wiadomo więc nic o jego ikonografii. W 1866 r. urzędnik ziemski (tzw. мировой посредник) P.M. Szczerba (Szczerbow) wysłał ikonę do Petersburga do malarza Górskiego (zapewne Franciszka Górskiego, zatrudnionego jako konserwator malarstwa w Ermitażu) z prośbą o wykonanie jej powtórzenia („с просьбой перенести изображение на другое полотно”)²⁶. Kopię sprowadzono do Zelwy w 1866 r.²⁷, jednak późniejsze losy kopii i oryginału są nieznane.

Bardziej skomplikowane było uzasadnienie przekazania Cerkwi prawosławnej cudownych obrazów maryjnych o rozpowszechnionym w Kościele katolickim kulcie. Najbardziej znanymi przykładami są obrazy Matki Bożej Białynickiej (il. 1) i Jurowickiej (il. 2), które zostały przekazane wraz z kościołami. W przypadku obrazu z Białynicz podejmowano najpierw próby ustalenia danych dokumentalnych o jego prawosławnym pochodzeniu. To się jednak nie udało, nie znaleziono żadnych dokumentów po-

twierdzających prawosławną proveniencję obrazu, mimo że lokalna legenda głosiła, iż obraz znajdował się pierwotnie w cerkwi. Podjęto więc decyzję o przekazaniu obrazu, uzasadniając, że ma on szczególne znaczenie dla wiernych²⁸. W obrazie

²⁵ Август Куцевич, *Крестный ход из Волковыска в м. Зельву с перенесением иконы Иверской Божией Матери*, „Литовские епархиальные ведомости” 1867, nr 21, s. 887–894.

²⁶ *Ibidem*, s. 887–900.

²⁷ Куцевич, *Крестный ход из Волковыска в м. Зельву с перенесением иконы Иверской Божией Матери...*, s. 887–894.

²⁸ Василий (Жудро), *Исторические материалы из дел Могилевской духовной консистории о передаче в православное духовное ведомство Бельничского римско-католического костела с находящейся в нем чудотворной иконой Божией Матери Бельничский Рождество-Богородицкий монастырь*: В 2 ч. Кн. 2–3, б.в.д., s. 36–38; Aleksander Jaroszewicz, *Przebudowy kościołów katolickich na cerkwie prawosławne na Białorusi po powstaniu styczniowym (w świetle materiałów archiwalnych)* [w:] *Kultura i polityka. Wpływ polityki rusyfikacyjnej na kulturę zachodnich rubieży Imperium Rosyjskiego (1772–1915)*, red. Dariusz Konstantynów, Piotr Paszkiewicz, Warszawa 1994, s. 150.



Il. 2. Obraz Matki Bożej Jurowickiej, kościół św. Barbary w Krakowie, fot. Volha Barysenka, 2012

widziano bowiem główny fundament katolicyzmu w Białymieście²⁹. Budynek pokościelny poświęcono na cerkiew prawosławną w 1876 r. Pierwszą legendę o „prawosławnym pochodzeniu” obrazu Matki Bożej Białymieśkiej, tj. o jego przeniesieniu w XIII w. do Białymieścia z Kijowa, opublikowano dopiero pod koniec XIX w.³⁰ wraz z alternatywną wersją o pochodzeniu ikony z prawosławnego monasteru w Orszy, skąd miała być ukradziona przez katolików³¹. Wbrew temu, że na stronach wydań cerkiewnych końca XIX i początku XX w. wspomniano legendę o namalowaniu ikony przez anioła w klasztorze karmelitańskim po fundacji klasztoru przez Lwa Sapiechę w 1624 r., to właśnie podanie o przeniesieniu ikony z Kijowa funkcjonuje dzisiaj w środowisku prawosławnym. Powtarza się w literaturze religijnej i naukowej³² oraz jest odzwierciedlona w nabożeństwie prawosławnym – w ikonie białymieśkiej *Akafista do Matki Bożej*³³.

²⁹ Jaroszewicz, *Przebudowy kościołów katolickich na cerkwie prawosławne na Białymieściu po powstaniu styczniowym (w świetle materiałów archiwalnych)*..., s. 151.

³⁰ Жудро, *Бельничский Рождество-Богородицкий монастырь...*, s. 6, 34.

³¹ А.В.Б., *Икона Бельничской Божией Матери...* [w:] *Виленский календарь на 1887 год*, Вильна, 1886, s.107; *Wiadomość historyczna o cudownym obrazie N. Panny Maryi w Białymieście* [w:] *Posłaniec Bractwa N.P. Maryi Królowej Korony Polskiej*, Kraków 1899, s. 14–15.

³² Zob. Dariusz Ciołka, *Latynizacja Kościoła unickiego w Rzeczypospolitej po synodzie zamojskim*, Białystok 2014, s. 58.

³³ Ikos 2, ikos 3, zob. <http://mogeparhia.by/svyatyni/икона-божией-матери-бельничская/> [dostęp: 18.06.2021].

Obraz Najświętszej Panny Marii Jurowickiej przekazano Cerkwi prawosławnej wraz budynkiem kościelnym w 1864 r.³⁴ Obrazowi jurowickiemu, podobnie jak innym obrazom kościelnym, przypisano pochodzenie prawosławne – „zgodnie z miejscowym podaniem kościół zbudowali jezuici na miejscu prawosławnej cerkwi, z której pochodzi cudowny obraz”³⁵. Choć oryginalny obraz został zamieniony na kopię przez księdza Hugo Gadzieckiego³⁶, zarówno duchowieństwo prawosławne, jak i wierni byli przekonani, że w cerkwi znajduje się oryginał, a nie kopia. W dokumentach o przekazaniu kościoła podano, że kilkaset osób wyznania katolickiego wyraziło chęć nawrócenia na prawosławie w związku z obecnością cudownej ikony w cerkwi³⁷. Jednak przeszkodą była działalność misyjna księdza katolickiego, który wielokrotnie ogłaszał, że prawdziwy obraz Matki Bożej Jurowickiej znajduje się w kościele i właśnie tam czyni cuda. W wyniku jego działalności katolicy, którzy początkowo chcieli nawrócić się na prawosławie, rezygnowali z tego zamiaru („упорно отказались”, dosł. uparcie odmawiali)³⁸.

W ręce Cerkwi trafił również obraz Matki Bożej Różanostockiej autorstwa – według Gabriela Jurkowskiego – grodzieńskiego malarza Jana Szretera, który przed namalowaniem obrazu Bogurodzicy nawrócił się z luternizmu na katolicyzm³⁹. W artykule dotyczącym poświęcenia byłego kościoła na cerkiew w 1868 r. Sidor Jelenow stwierdził, że obraz jest pochodzenia prawosławnego i oskarżył księży o wymyślenie tej legendy („но едва ли эта легенда не умышленно сочинена польскими ксендзами”⁴⁰). Uważał, że wizerunek Matki Bożej Różanostockiej był „wielkoruskim polowym obrazem”. O jego prawosławnym pochodzeniu miało świadczyć malarstwo greckie, nieznanne w Kościele rzymskim („Живопись совершенно греческая, не виданная в римской церкви”⁴¹).

W roku 1901 ukazała się broszura autorstwa duchownego Nikołaja Siemieniaki, który podjął próbę uzasadnienia prawosławnego pochodzenia obrazu różanostockiego. Duchowny twierdził, że istniały oryginał obrazu i jego kopia. Oryginał miał być pochodzenia ruskiego i stanowić własność książąt Urusowów,

³⁴ НИАБ, ф. 136, оп. 1, д. 31071, ф. 1.

³⁵ Jaroszewicz, *Przebudowy kościołów katolickich na cerkwie prawosławne na Białorusi po powstaniu styczniowym (w świetle materiałów archiwalnych)*..., s. 147.

³⁶ *Сказание об истории и чудесах чудотворной иконы Божией Матери Юровичской Милосердной*, Мозырь 2010, s. 14–16.

³⁷ НИАБ, ф. 136, оп. 1, д. 31071, ф. 18

³⁸ *Ibidem*, f. 18v.

³⁹ Gabryel Jurkowski, *Morze litości y łaski Bożey przepaściste z Rożanego-Stoku wylane...*, Wilno 1762, b.p., zob. rozdział *Oryginał albo samo opisani zjawienia Cudownego Obrazu Przenajświętszej MARYI Panny Rożano-Stockiej wespoł z Cudami, które się przy tym działy zjawieniu, Roku 1652*.

⁴⁰ Сидор Еленов, *Освящение церквей: Освящение Красностокской церкви*, „Литовские епархиальные ведомости” 1867, nr 22, s. 952.

⁴¹ *Ibidem*.

po których w linii żeńskiej trafił do Eufrozyny Tyszkiewiczowej. W jej domu zasłynął cudami. Feliks Tyszkiewicz, mąż Eufrozyny, zabierał obraz na wyprawy wojenne. Aby Rożany Stok nie został bez cudownego wizerunku, Eufrozyna Tyszkiewiczowa zamówiła kopię u malarza-protestanta z Grodna. Namalował on kilka kopii na płótnie (oryginał miał być namalowany na desce cyprysowej), ale żadna z nich nie była udana, ponieważ na oryginalnym obrazie werniks był już pociemniały. Eufrozyna wybrała jedną z nich i umieściła w cerkwi różanostockiej⁴².

Pochodzenie prawosławne przypisywano też wizerunkowi Matki Bożej Boruńskiej z cerkwi monasteru bazylianów w Borunach. Obraz należał do bazylianina Jozafata Brażyca. W 1666 r. zasłynął cudami. W 1907 r., już po przekazaniu monasteru prawosławnym, ksiądz Michaił Paszkiewicz stwierdził, że obraz ma prawosławną proveniencję, a sposób, w jaki został namalowany, ujawnia jego „charakter bizantyjski, staroruski” („характера византийского, письма древне-русского”)⁴³. Wskazując analogie między wizerunkiem Matki Bożej Boruńskiej a ikonami Matki Bożej Kołożskiej i Supraskiej, „podarowanymi przez księżną Heleną”, żonę króla Aleksandra⁴⁴, duchowny sformułował wniosek, że obraz został namalowany przez malarzy moskiewskich lub lokalnych w czasach królowej Heleny dla Cerkwi prawosławnej, a został zabrany przez unitów, kiedy był już czczony jako cudowny, w celu propagowania unii i katolicyzmu⁴⁵.

Ikona ta różni się kompozycyjnie od wzmiankowanych przez Paszkiewicza ikon Hodegetrii Wileńskiej i Kołożskiej. Trudno powiedzieć cokolwiek pewnego o powstaniu tego obrazu. Istnieje wersja, że oryginał zamieniono na kopię w XIX w. i ukryto przed prawosławnymi. Jednak w tym czasie ikonę zaadaptowano już do prawosławnych praktyk liturgicznych i opublikowano wiadomości o uczynionych przez nią cudach⁴⁶.

Pochodzenie przynajmniej sześciu wizerunków maryjnych, znajdujących się wcześniej w świątyniach unickich i katolickich w okolicach Pińska, przypisywano

⁴² Николай Семеняко, *Красностокская чудотворная икона Божией Матери*, Гродно 1901, s. 3–8.

⁴³ Михаил Михайлович Пашкевич, *Чудотворная икона Богородицы в Борунах. С краткими сведениями о монастыре и училище*, Вильна 1907, s. 15.

⁴⁴ W historiografii ikony *Matki Bożej Kołożskiej* nie zapisano jednak legendy o jej podarowaniu do cerkwi przez królową Helenę. Według legendy, podanej przez Ignacego Kulczyńskiego w 1738 r. (*Археографический сборник документов, относящихся к истории Северо-Западной Руси, издаваемый при Управлении Виленского учебного округа*, t. 9, Вильна 1870, s. 411–412) i powtarzanej w dziewiętnastowiecznej literaturze prawosławnej, ikonę nosił przy sobie starzec, który niedługo przed śmiercią przekazał ją do cerkwi boryso-glebskiej na Kołoży. Opisano ją jako namalowaną w stylistyce podobnej do ikony Hodegetrii Wileńskiej, zob. Помпей Николаевич Батюшков, *Белоруссия и Литва. Исторические судьбы Северо-Западного края*, Минск 2004 (переиздание), s. 174.

⁴⁵ Михаил Михайлович Пашкевич, *Чудотворная икона Богородицы в Борунах. С краткими сведениями о монастыре и училище*, Вильна 1907, s. 16–17.

⁴⁶ *Ibidem*, 18–19.

Volha
Barysenka

w latach sześćdziesiątych XIX w. prawosławnemu świętemu – Dymitrowi Rostowskiemu. Znalazł się wśród nich cudowny obraz Matki Bożej Ochowskiej, której kult, wspierany przez franciszkanów pińskich, rozwinął się w ośrodku unickim w XVII w. Według legendy obraz został подарowany Cerkwi przez św. Dymitra⁴⁷.

Podobna legenda – z przełomu XIX i XX w. – towarzyszy obrazowi Matki Bożej Śnieżnej (il. 3), pochodzącemu z kościoła poddominikańskiego w Stołpcach, oddanego prawosławnym w 1868 r. razem z czterema wizerunkami czczonymi w kulcie



Il. 3. Obraz Matki Bożej Śnieżnej, cerkiew w Stołpcach, fot. Włodzimierz Sutiagin, 2012

lokalnym: Matki Bożej, Michała Archanioła i feretronu dwustronnego z przedstawieniami Chrystusa i Matki Bożej. Pozostałe dobra oddano duchowieństwu katolickiemu⁴⁸. Wiadomo, że kult obrazów Matki Boskiej i Marii Magdaleny w kościele przekształconym na cerkiew poświęconą Marii Magdalenie trwał do pierwszych dziesięcioleci XX w. Ikony przybywali oglądać zarówno wyznawcy prawosławia, jak i katolicy⁴⁹.

Śpośród czterech wspomnianych wizerunków udaje się dobrze prześledzić historię obrazu Matki Bożej w typie Salus Populi Romani, określanej również jako Śnieżna, datowanego na koniec XVIII lub początek XIX w.⁵⁰ Ikonę Matki Bożej wielokrotnie przenoszono między świątyniami prawosławnymi i katolickimi w latach dwudziestych XX w. Najpierw, po rewindykacji budynku przez katolików, ikonę umieszczono w prawosławnej cerkwi św. Anny. Stamtąd zabrali ją katolicy, jednak w 1926 r. miejscowy ksiądz Zienkiewicz zwrócił obraz prawosławnym, uznając, że nie ma w nim nic katolickiego⁵¹. Obraz nadal znajduje się

w cerkwi prawosławnej św. Anny w Stołpcach. Istnieje legenda, zapisana przed drugą wojną światową, że ikona została подарowana miejscowej cerkwi przez

⁴⁷ Иоанн Проволович, *Из путешествия Его Преосвященства, Преосвященнейшего Александра, епископа Минского и Бобруйского, по Епархии в 1873 году*, „Минские епархиальные ведомости” 1873, nr 24, s. 567.

⁴⁸ НИАБ, ф. 136, оп. 1, д. 32139, ф. 12v.

⁴⁹ *Описание церквей и приходов Минской епархии, составленное по официально затребованным от причтов сведениям. Ч. I: Минский уезд (Приложение к Минским епархиальным ведомостям за 1878 г.)*, Минск 1878, s. 162.

⁵⁰ Аляксандр Адамавіч Ярашэвіч, *Маці Божая Снежная ў Беларусі*, Мінск 2003, s. 36.

⁵¹ Феодор Кривонос, *Свято-Аннинская церковь в Столбцах*, „Минские епархиальные ведомости” 2004, nr 3, s. 61.

świętego Dymitra Rostowskiego⁵². Obecnie ikona nie cieszy się odrębnym kultem i nie wyróżnia się szczególną czcią w porównaniu z innymi ikonami cerkiewnymi.

Podane przykłady łączą wyobrażenie Matki Bożej w dopuszczanym w Cerkwi prawosławnym przedstawieniu Matki Bożej z Dzieciątkiem w typie Hodegetrii lub do niego zbliżonym. W tym przypadku łatwo było przytoczyć legendę o prawosławnym pochodzeniu ikony, dodać inskrypcje, jeśli były potrzebne, i wprowadzić do kultu cerkiewnego.

Ciekawym przykładem są obrazy otoczone kultem, co najmniej lokalnym, na których przedstawiono wizerunki zgodne z zasadami teologicznymi Kościoła katolickiego. Najczęściej są to obrazy Najświętszej Panny Marii, której kult w Rzeczypospolitej miał charakter ponadwyznaniowy – łączył prawosławnych, katolików i unitów. Apoteozą Matki Bożej, Unii Kościelnej i dawnej Rzeczypospolitej Mirosław P. Kruk nazwał ikonę Bramy Niebios, na której przedstawiono w centrum Matkę Bożą w typie zbliżonym do Wniebowzięcia Marii z Bogiem Ojcem, Chrystusem i Duchem Świętym pod postacią gołębic. Pole środkowe otaczają święci Kościoła powszechnego – katolickiego, unickiego oraz prawosławnego. Przedstawienie Marii nawiązuje do ikonografii zachodniej, znanej jako Madonna Apokaliptyczna⁵³.

Ikonografie zachodnie Koronacji Marii, Wniebowzięcia Marii, Niepokalanego Poczęcia i Madonny Apokaliptycznej trafiały do Cerkwi unickiej za sprawą Kościoła katolickiego i rozpowszechniły się w XVIII w. Wizerunki te nie były akceptowane przez Cerkiew prawosławną w carskiej Rosji, a probowano je jedynie w przypadku, kiedy były czczone jako cudowne. Kilka z nich przetrwało do dzisiaj w cerkwiach prawosławnych na Białorusi, np. wizerunki Matki Bożej Tonowo-Słobodzkiej czy Krzywickiej.

Nazwa obrazu: Matka Boża Tonowo-Słobodzka (il. 4), pochodzi od dwóch wiosek – Tonowo i Słobodka w rejonie stołpcowskim obwodu mińskiego, między którymi wzniesiono cerkiew unicką, a potem prawosławną. Ikona znajduje się w cerkwi, można było ją zbadać wyłącznie wizualnie. Namalowano ją na płótnie naklejonym na deskę. W niektórych miejscach widoczne są znaczące ubytki warstwy malarskiej. Tło dookoła Matki Bożej i Dzieciątka zostało przemalowane. Jednak twarze, ręce i stopy Marii i Jezusa pozostały nienaruszone,

⁵² *Ibidem*. Warto zaznaczyć, że od lat siedemdziesiątych XIX w. w literaturze cerkiewnej częste były wzmianki o tym, że ten czy inny obraz na Białorusi, na ogół Matki Bożej otoczony kultem lokalnym, był ofiarowany do cerkwi przez św. Dymitra. Poświęcono temu artykuł oddany do druku, zob. Ольга Владимировна Борисенко, *Белорусские чудотворные иконы Богоматери, связанные со святым Дмитрием Ростовским (Туптало)* [w:] *Волинська ікона: дослідження та реставрація. Науковий збірник. Випуск 28. Матеріали XXVIII міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 21–22 жовтня 2021 року*. Упоряд. Т. Єлісєєва, Є. Ковальчук, Луцьк 2021, s. 52–61.

⁵³ Mirosław Piotr Kruk, *Złoty Ołtarz wonnego kadzenia albo ikona Bramy Niebios (?) w otoczeniu świętych trzech obrządków – apoteoza Matki Bożej, apoteoza Unii kościelnej, apoteoza dawnej Rzeczypospolitej* [w:] *Sztuka cerkiewna Rzeczypospolitej i krajów sąsiednich. Materiały dyskusyjne*, red. Dominika Maria Macios, Magdalena Anna Piecyk, Maria Tsymbalista, Ostrawa–Warszawa 2020, s. 120–121.



Il. 4. Ikona Matki Bożej Tonowo-Słobodzkiej, cerkiew w Słobodce, fot. Włodzimier Sutiagin, 2012

podobnie jak haftowana szata okrywająca obie postacie.

Matkę Bożą ukazano w charakterystycznej pozie – z Jezusem na lewym ramieniu i berłem w prawej dłoni. Przedstawiono ją bez maforionu, jej ciemne włosy opadają na plecy. Prawa stopa opiera się na półksiężycu. W pierwotnym wizerunku Maria lewą nogą deptała prawdopodobnie smoka – wskazuje na to poza Jezusa, który obydwoma rękami trzyma krzyż: z pewnością uderzał nim smoka znajdującego się obok stopy matki. Ten fragment obrazu został zamalowany, ale na postawie typu ikonograficznego i podobnych wizerunków można przyjąć, że smok rzeczywiście znajdował się na przedstawieniu. Spojrzenie Dzieciątka jest skierowane w miejsce, w które uderza krzyżem, Maria zaś patrzy nieco w dół i w stronę przeciwną. Kompozycja obu postaci, wraz z zamalowanym tłem, nawiązuje do kompozycji *Madonny Apokaliptycznej*⁵⁴.

Ikonografia Dzieciątka odwołuje się do jego przedstawienia przez Carlo Marattę w dziele *Maria Immacolata* z kościoła Sant’Isidoro a Capo le Case w Rzymie oraz graficznych powtórzeń tego obrazu, a jednocześnie ma cechy wspólne z podobnymi przedstawieniami Matki Boskiej i Jezusa na obrazach i rzeźbach pochodzących z Polski. Typ ikonograficzny *Madonny Apokaliptycznej* jest obecny w rosyjskim malarstwie prawosławnym. Został adaptowany z Zachodu i znany jest jako typ *Pocieszenie wszystkich strapionych* (Всех Скорбящих Радость). Ikonografia obrazu z Tonowej Słobody dość znacząco różni się od namalowanych w tym typie ikon prawosławnych, pochodzących z terenów rosyjskich.

Kolorystyka twarzy oraz rąk pozwala datować ikonę na wiek XVII–XVIII, lecz ostateczne rozstrzygnięcie tej kwestii wymaga podjęcia badań laboratoryjnych połączonych z konserwacją obrazu. Postacie Marii i Dzieciątka są ukryte pod haftowanymi szatami – dekorowanymi kwiatami u Marii i czerwonymi

⁵⁴ Aleksandr A. Jaroszewicz identyfikował ikonę jako odnoszoną do typu Niepokalanego Poczęcia. Tuż te są bliskie sobie i nie zawsze da się je rozróżnić, zob. Аляксандр Адамавіч Ярашэвіч, *Царква ў в. Тонава Слабодка* [w:] *Памяць: гісторыка-дакументальная Стаўбцоўскага раёна*, рэд. І.П. Пашкоў і інш., Мінск 2004, s. 752.

kamykami u Jezusa. Nad ich głowami znajdują się korony, z prawej i lewej strony umieszczono czternaście metalowych wotów. Liczne otwory na płótnie wskazują, że było ich znacznie więcej. Tło i szyję Matki Bożej zdobią łańcuszki i sznury koralu, w tym również współczesne, świadczące o wciąż trwającym kulcie ikony. U dołu obrazu widnieje data jego powstania, zapisana cyrylicą (1565). Tę samą datę podano w pochodzącej z lat 1860–1870 kronice (latopisie) cerkwi tonowo-słobodzkiej. Datę umieszczono w tekście obok informacji, że w cerkwi znajduje się „местночтимая чудотворная икона Пресвятой Богородицы, писанная на холсте” (lokalnie czczona ikona Bogurodzicy namalowana na płótnie)⁵⁵. Niewykluczone jednak, że dopisano ją w kronice później, ponieważ w kolorze użytego atramentu i stylu pisma są wyraźnie widoczne różnice. Według latopisu na początku lat trzydziestych XVIII w. cerkiew, w której znajdowała się ikona, spłonęła wraz z wyposażeniem. Ikonę ocalała z płomieni jakaś nadprzyrodzona siła, która przeniosła ją na drzewo klonowe. W miejscu drzewa wybudowano w 1736 r. nową cerkiew⁵⁶.

W końcu XIX w. powstała legenda, według której mieszkaniec wioski Słobodka poił konia w pobliskiej rzece Sule i zauważył, że zwierzę uderza kopytem w wodę, chcąc usunąć jakąś przeszkodę. Mężczyzna wyciągnął z wody deskę, na której widniał wizerunek Bogurodzicy z Dzieciątkiem. Według legendy na policzku Marii pozostał ślad po końskim kopycie⁵⁷. Ikona pozostaje w kulcie Cerkwi prawosławnej do dzisiaj. W czasach współczesnych ustalono dzień kultu Matki Bożej namalowanej na opisanym obrazie – jest to 21 lipca według nowego stylu, dzień, w którym rosyjska Cerkiew prawosławna oddaje cześć Bogurodzicy Kazańskiej.

Drugim przykładem jest obraz Matki Bożej Wniebowziętej (Niepokalanego Poczęcia?), znanej pod nazwą Matki Bożej Krzywickiej (il. 5). Obraz znajduje się we wsi Bielica i jest otoczony czcią zarówno przez katolików, jak i prawosławnych. Oryginał, który pochodzi z kaplicy w Krzywiczach (zniszczonej po 1939 r.), wisi w kościele św. Jerzego w Bielicy⁵⁸. Aby prawosławni mogli odwiedzać czczony przez nich wizerunek Matki Bożej, parafianie Stefan i Antonina Karabacz ufundowali w 1935 r. kopię, którą umieszczono w cerkwi bielickiej. Obraz do dzisiaj pozostaje w kulcie Cerkwi prawosławnej, chociaż przedstawia Matkę Bożą w typie opartym na zasadach Kościoła katolickiego. Wśród miejscowej ludności wyznania prawosławnego zachowała się legenda o pochodzeniu obrazu, spisana przez mnie w 2008 r. w oparciu o relację Aleksandra Korolczuka. Według legendy ikona objawiła się na gruszy kilka wieków temu i w miejscu objawienia zbudowano kaplicę. Z nakazu Bogurodzicy w kaplicy nie wolno było brać ślubu ani

⁵⁵ НИАБ, ф. 886, оп. 1, д. 1, ф. 1.

⁵⁶ *Ibidem*, f. 1–1v.

⁵⁷ Анатолий Валаханович, *Благодатны шлях: нататкі ўдзельніка хрэснага ходу*, „Мінскіе епархіяльныя ведомасці” 1997, нр 3, s. 60.

⁵⁸ Anna Korzeniowska, Katarzyna Mączewska, *Kościół parafialny pw. św. Jerzego w Bielicy* [w:] *Kościół i klasztor rzymskokatolickie dawnego województwa wileńskiego*, red. naukowa Maria Kałamajska-Saeed, t. 2, Kraków 2005, s. 45.



Il. 5. Obraz Matki Bożej Krywickiej, cerkiew w Bielicy, fot. Volha Barysenka, 2008

przyjmować chrztu. Kiedy jeden z ziemian złamał zakaz i zawarł w świątyni związek małżeński, kaplica wraz z cudownym obrazem spłonęła od uderzenia pioruna. Obraz został namalowany ponownie „z pamięci” i umieszczony w odbudowanej kaplicy, skąd trafił do kościoła bielickiego.

W dokumentach opisano jeszcze inne przypadki adaptacji sakralnych wizerunków zachodnich do kultu prawosławnego. Obrazy te się nie zachowały, trudno więc powiedzieć cokolwiek pewnego o ich ikonografii. Można się tylko odwołać do sporządzonego przez autorów dokumentów/publikacji bardzo krótkiego opisu dzieła i jego charakterystyki jako nietypowej dla prawosławia. Przykładem może być wizerunek Chrystusa, określony w opisie biskupa połockiego i witebskiego (sporządzonym po wizycie w cerkwi we wsi Sołoniewiczze w 1891 r.) jako „рельефное изображение Спасителя в терновом венце” (reliefowy obraz Zbawiciela w koronie cierniowej). Wizerunek znajdował się w kaplicy obok cerkwi. Był to niewątpliwie typ krucyfiksu albo Chrystus Frasobliwy, brakuje jednak szczegółowego opisu. Autor charakterystyki stwierdził, że wizerunek, chociaż zrobiony nie do końca w duchu Cerkwi prawosławnej („Хотя это изображение сделано не совсем в духе Православной Церкви”), zostawiono, dlatego że czciła go zarówno ludność prawosławna, jak i katolicka. Katolicy oglądali obraz Chrystusa, wstępując do cerkwi w drodze do kościoła w Zahaciu, modlili się i rzucali skromne datki do skarbonki. W wyniku tego cerkiew sołoniewicka miała największy dochód, szczególnie w dzień katolickiego święta Trójcy Świętej („самый большой доход бывает здесь именно от католиков, и именно в день празднования в Загатском костеле Святой Троицы”)⁵⁹.

Kościelne cudowne wizerunki przedstawiające Matkę Bożą z Dzieciątkiem lub Jezusa Chrystusa ze świętymi Kościoła katolickiego zostawiano również w cerkwiach prawosławnych, które przebudowano z kościołów katolickich. Tak

59 НИАБ, ф. 886, оп. 1, д. 1, ф. 461–461v.

było w przypadku cudownego obrazu Najświętszej Panny z Krywoszyrna (il. 6). Na przedstawieniu przed Matką Bożą trzymającą Jezusa klęczą założyciele zakonu jezuitów – Ignacy Loyola (po prawej stronie) i Franciszek Ksawery (po lewej stronie). Alaksiej Chadyka sugerował, że obraz, czczony już jako cudowny, mógł powstać wcześniej. A przeniesiono go do Krywoszyrna w roku 1670, kiedy to lokalizację zmieniało też centrum misyjne jezuitów w Lipsku⁶⁰.

Na oddzielną uwagę zasługują obrazy świętych katolickich, które rozpowszechniły się w Cerkwi unickiej – a mianowicie wizerunki św. Antoniego Padewskiego, teologa franciszkańskiego, który był najbardziej popularnym świętym katolickim w Cerkwi unickiej⁶¹. Cerkiew prawosławna nie uznaje kultu św. Antoniego, obrazy miały być usunięte z przekształconych świątyń. Jednak na Wołyniu, w pounickiej cerkwi we wsi Podlesce, został cudowny wizerunek katolickiego świętego trzymającego Dzieciątko Jezus na rękach. Święty był czczony przez miejscowych chłopów jako obrońca tych, którzy ucierpieli z powodu kradzieży,

zwłaszcza koni. Do cerkwi przychodzili chłopci z miejscowości położonych nawet o 150 wiorst od Podlesców i przynosili figurki koni zrobione z wosku. W 1864 r. arcybiskup wołyński Antoni, odwiedzając cerkwie wołyńskie, zauważył obraz w szczyście sanktuarium („na miejscu górnym”) i zarządził jego usunięcie. Wówczas jeden z chłopów odpowiedział, że Antoni może nie jest świętym, jednak trzyma Jezusa Chrystusa, a Jezus Chrystus to nie tylko święty, ale i Bóg, tak więc być może to sam Jezus Chrystus czyni cuda. I poprosił arcybiskupa, żeby obraz pozostał w cerkwi („може Антоний и не святы, того мы не знаем, но у него на руках Иисус Христос..., а Иисус Христос то не тьлько Святы, а еще и Бог, то мы тэе добре знаем, то може и чуда творыть Сам



Il. 6. Obraz Matki Bożej z Krywoszyrna, fot. Włodzimier Sutiagin, 2013

⁶⁰ Хадыка Аляксей Юр’евіч, *Да атрыбуцыі «Маці Боскай» з Крывошырна* [w:] *Помнікі мастацкай культуры Беларусі*, Мінск 1989, s. 41.

⁶¹ Mirosław Piotr Kruk, *Złoty Ołtarz wonnego kadzenia albo ikona Bramy Niebios (?) w otoczeniu świętych trzech obrządków – apoteoza Matki Bożej, apoteoza Unii kościelnej, apoteoza dawnej Rzeczypospolitej...*, s. 129–130.

Иисус Христос, сидящий на руках у Антония. Нехай той образ, Ваше Преосвящество, таки там буде”⁶²). Warto zaznaczyć, że po dołączeniu cerkwi do Cerkwi prawosławnej katolicy kilkakrotnie zwracali się do prawosławnego konsystorza duchownego z prośbą o oddanie obrazu katolikom, jednak prośba ta była odrzucana, ponieważ obraz czcili też nawróceni prawosławni⁶³. Natomiast w cerkwi unickiej w Mołczadzi w powiecie słonimskim otoczoną kultem rzeźbę św. Antoniego Padewskiego zamieniono w 1865 r. na ikonę czcigodnego Antoniego, a mimo to jeszcze w roku 1894 wciąż żywy był tam kult rzeźby, której fragmenty można było dostrzec przez okienko w krypcie cerkiewnej. Miejscowa ludność, odbywając pielgrzymki do cerkwi, wrzucała przez to okno datki⁶⁴.

Przypadki rywalizacji między katolikami i prawosławnymi o ten lub inny cudowny wizerunek były częste. Jeśli kult obrazu był mocno zakorzeniony w środowisku, które zgodnie z polityką caratu podlegało rusyfikacji, obraz pozostawał najczęściej w posiadaniu Cerkwi. Chociaż znane są przypadki, kiedy wbrew dawnemu unickiemu pochodzeniu i obecności kultu ikony w środowisku wyznawców prawosławia wizerunek pozostawał w posiadaniu unitów (do czasu likwidacji unii) lub katolików. Przykładem jest obraz Matki Bożej z kaplicy na Bramie Słuckiej w Nieświeżu. W końcu XIX w. duchowny prawosławny zabiegał o jej przeniesienie do cerkwi, jednak obraz pozostał w kaplicy i na przełomie XIX i XX w. opiekowali się nim wyłącznie katolicy⁶⁵.

A zatem w wielu przypadkach o wprowadzeniu dzieł sztuki sakralnej o pochodzeniu zachodniochrześcijańskim do kultu Cerkwi prawosławnej decydowało w tzw. guberniach zachodnich istnienie lub nieistnienie odrębnego kultu obrazu wśród ludności, a zwłaszcza traktowanie go jako cudownego. Kult cudownych wizerunków miał charakter ponadwyznaniowy, chrześcijanie nawiedzali je niezależnie od konfesyjnej przynależności świątyni. Służyło to najczęściej dwóm celom – określonym w dokumentach – nawracaniu unitów i katolików na prawosławie, a wraz z tym wzmacnianiu wsparcia polityki imperialistycznej, oraz – w niektórych przypadkach – zwiększaniu dochodów z ofiar składanych przez wiernych. Przekazanie takich wizerunków Kościołowi katolickiemu prowadziłoby do wzmocnienia katolicyzmu i wsparcia idei o odbudowaniu dawnej Rzeczypospolitej. Usuwanie lub znacząca zmiana oblicza takich wizerunków mogła doprowadzić do konfrontacji z parafianami i utrudnić duszpasterstwo, co też było niepożądane.

⁶² Николай Иванович Теодорович, *Историко-статистическое описание церквей и приходов Волынской епархии. Том III. Уезды Кременецкий и Заславский, Почаев* 1893, s. 465.

⁶³ *Ibidem*, 466–468.

⁶⁴ Николай Дмитриевич Извеков, *Исторический очерк состояния Православной Церкви в Литовской епархии за время 1839–1889*, s. 437–438.

⁶⁵ Ольга Владимировна Борисенко, *К истории чудотворной иконы Богоматери из Слуцкой брамы в Несвиже и вопрос о её конфессиональной принадлежности (XVII–XVIII вв.)* [w:] *Беларуская даўніна*, рэд. Юрый Мікалаевіч, vol. 3, Мiкульскi 2016, s. 106–113.

Należało zatem uzasadnić funkcjonowanie tych wizerunków w Cerkwi poprzez rozpowszechnianie legend o ich pierwotnym prawosławnym pochodzeniu. Można stwierdzić, że działalność ta przynosiła pożądane efekty – wizerunki, które przetrwały nieszczęścia XX w., pozostają wciąż w kulcie cerkiewnym wraz z towarzyszącymi im legendami o prawosławnym pochodzeniu, powtarzanych także w publikacjach o charakterze naukowym.

Bibliografia

- Ciołka Dariusz, *Latynizacja Kościoła unickiego w Rzeczypospolitej po synodzie zamojskim*, Białystok 2014.
- Jaroszewicz Aleksander, *Przebudowy kościołów katolickich na cerkwie prawosławne na Białorusi po powstaniu styczniowym (w świetle materiałów archiwalnych)* [w:] *Kultura i polityka. Wpływ polityki rusyfikacyjnej na kulturę zachodnich rubieży Imperium Rosyjskiego (1772–1915)*, red. Dariusz Konstantynów, Piotr Paszkiewicz, Warszawa 1994.
- Jurkowski Gabryel, *Morze litości y łaski Bożej przepaściste z Rożanego-Stoku wylane...*, Wilno 1762.
- Kałamajska-Saeed Maria, *Ostra Brama w Wilnie*, Warszawa 1990.
- Korzeniowska Anna, Mączewska Katarzyna, *Kościół parafialny pw. św. Jerzego w Bielicy* [w:] *Kościół i klasztory rzymskokatolickie dawnego województwa wileńskiego*, red. Maria Kałamajska-Saeed, t. 2, Kraków 2008, s. 45.
- Kruk Mirosław Piotr, *Złoty Ołtarz wonnego kadzenia albo ikona Bramy Niebios (?) w otoczeniu świętych trzech obrządków – apoteoza Matki Bożej, apoteoza Unii kościelnej, apoteoza dawnej Rzeczypospolitej* [w:] *Sztuka cerkiewna Rzeczypospolitej i krajów sąsiednich. Materiały dyskusyjne*, red. Dominika Maria Macios, Magdalena Anna Piecyk, Maria Tsymbalista, Ostrawa–Warszawa 2020, s. 120–121.
- Opacki Zbigniew, *Likwidacja Unii kościelnej na „Ziemiach zabranych” w 1839 roku* [w:] *Polska – Ukraina. 1000 lat sąsiedztwa t. 2, Studia z dziejów chrześcijaństwa na pograniczu kulturowym i etnicznym*, red. Stanisław Stępień, Przemyśl 1994, s. 119–130.
- Sapieha Jan Fryderyk, *Monumenta Antiquitatum Marianum Jn [sic!] Imagine Vetustissima, vulgo Gregoriana, a S. Augustino Romano depicta Integerrimæ Virginis Deiparæ de Gvadelupe Codnensis, Augusta Origine, [et] devoto Cultu Fidelium Gloriosissimæ Laureatis Martyrum, Variorumq[ue] Cælitum; Exuvijs Circumdatae*, pars 1, Warszawa 1721.
- Sygowski Paweł, *Rosyjskie Muzeum Cerkiewno-Archeologiczne w Chełmie (1882–1915) – jego powstanie i zbiory sztuki religijnej (malarstwo, rzeźba)*, „Rocznik Chełmski” 2013, t. 17, s. 85–118.
- Wacław z Sułgostowa (Nowakowski), *O cudownych obrazach w Polsce Przenajświętszej Matki Bożej*, Kraków 1902.
- Wiadomość historyczna o cudownym obrazie N. Panny Maryi w Białyniczach* [w:] *Posłaniec Bractwa N. P. Maryi Królowej Korony Polskiej*, Kraków 1899, s. 10–62.

- А.В.Б., *Икона Бельничской Божией Матери...* [w:] Виленский календарь на 1887 год, Вильна 1886, s. 107.
- Акт благочиннической конгрегации (собора) Брагинского благочиния, Минской губернии, Речицкого уезда, „Литовские епархиальные ведомости” 1864, nr 14, s. 515–526.*
- Археографический сборник документов, относящихся к истории Северо-Западной Руси, издаваемый при Управлении Виленского учебного округа, t. 9, Вильна 1870.*
- Батюшков Помпей Николаевич, *Белоруссия и Литва. Исторические судьбы Северо-Западного края*, Минск 2004 (переиздание).
- Беларускі іканастас. Творы ікананісу і драўлянай пластыкі канца XVII-пач. XIX ст. Буклет да выстаўкі, складальнік Алена Карпенка, Мінск 2015.*
- Борисенко Ольга Владимировна, *Белорусские чудотворные иконы Богоматери, связанные со святым Димитрием Ростовским (Туптало)* [w:] *Волинська ікона: дослідження та реставрація. Науковий збірник. Випуск 28. Матеріали XXVIII міжнародної наукової конференції, м. Луцьк, 21–22 жовтня 2021 року*, Упоряд. Т. Єлісеєва, Є. Ковальчук, Луцьк, 2021, s. 52–61.
- Борисенко Ольга Владимировна, *К истории чудотворной иконы Богоматери из Слуцкой брамы в Несвиже и вопрос о её конфессиональной принадлежности (XVII–XVIII вв.)* [w:] *Беларуская даўніна*, рэд. Юрый Мікалаевіч Мікульскі, 2016, vol. 3, s. 106–113.
- Валахановіч Анатоль, *Благодатны шлях: нататкі ўдзельніка хрэснага ходу*, „Минские епархиальные ведомости” 1997, nr 3, s. 60–64.
- Долбилов Михаил, *Русский край, чужая вера: этноконфессиональная политика империи в Литве и Белоруссии при Александре II*, Москва 2010.
- Еленов Сидор, *Освящение церквей: Освящение Красностожской церкви*, „Литовские епархиальные ведомости” 1867, nr 22, s. 950–959.
- Епархиальная хроника*, „Минские епархиальные ведомости” 1907, nr 18, s. 364–365.
- (Жудро) Василий, иеромонах, *Исторические материалы из дел Могилевской духовной консистории о передаче в православное духовное ведомство Бельничского римско-католического костела с находящейся в нем чудотворной иконой Божией матери Бельничский Рождество-Богородицкий монастырь: В 2 ч. Кн. 2–3, б.в.д.*
- Из бумаг графа М.Н. Муравьева. С предисловием графа С.Д. Шеремета*, Санкт-Петербург 1898.
- Извеков Николай Дмитриевич, *Исторический очерк состояния Православной Церкви в Литовской епархии за время 1839–1889*, Москва 1899, s. 389–393.
- Кривонос Феодор, *Свято-Аннинская церковь в Столбцах*, „Минские епархиальные ведомости” 2004, nr 3, s. 59–63.
- Куцевич Август, священник, *Крестный ход из Волковыска в м. Зельву с перенесением иконы Иверской Божией Матери*, „Литовские епархиальные ведомости” 1867, nr 2, s. 887–897.
- „Минские епархиальные ведомости” 1907, nr 18, s. 364–366.
- Описание церквей и приходов Минской епархии, составленное по официально затребованным от причтов сведениям. Ч. I: Минский уезд (Приложение к Минским епархиальным ведомостям за 1878 г.)*, Минск 1878.

- Освящение Верховицкого римско-католического костела в православную церковь 1867 г 24 июля, и историческая заметка по поводу этого торжества, „Литовские епархиальные ведомости” 1867, nr 23, s. 1021–1033.*
- Пашкевич Михаил Михайлович, *Чудотворная икона Богородицы в Борунах. С краткими сведениями о монастыре и училище*, Вильна 1907.
- Прололович Иоанн, *Из путешествия Его Преосвященства, Преосвященнейшего Александра, епископа Минского и Бобруйского, по Епархии в 1873 году, „Минские епархиальные ведомости” 1873, nr 24, s. 563–594.*
- Семеняко Николай, *Красностокская чудотворная икона Божией Матери*, Гродно 1901.
- Сказание об истории и чудесах чудотворной иконы Божией Матери Юровичской Милосердной*, Мозырь 2010.
- Соболевский Иван Викентьевич, *Сказание об Остробрамской иконе Божией Матери, находящейся в Вильне*, изд. 6-е, Вильна 1907.
- Теодорович Николай Иванович, *Историко-статистическое описание церквей и приходов Волынской епархии. Том III. Уезды Кременецкий и Заславский*, Почаев 1893.
- Флікоп-Світа Галіна Аляксандраўна, *Барацьба за выяву Бога: лёс алтарных карцін царквы ў вёсцы Шчорсы Навагрудскага павета пасля скасавання Уніі*, „Архіварыус” 2017, вып. 15, s. 294–304.
- Ченстоховская чудотворная икона Богородицы в Ченстоховском Ясногорском монастыре и Церковь во имя святых равноапостольных просветителей славян Кирилла и Мефодия в городе Ченстохове с точною копией Ченстоховской святой иконы Богородицы*, Вильна 1881.
- Юр’евіч Аляксей, *Да атрыбуцыі «Маці Боскай» з Крывошына [w:] Помнікі мастацкай культуры Беларусі*, Мінск 1989, s. 40–44.
- Ярашэвіч Аляксандр Адамавіч, *Маці Божая Снежная ў Беларусі*, Мінск 2003.
- Ярашэвіч Аляксандр Адамавіч, *Царква ў в. Тонава Слабодка [w:] Памяць: гісторыка-дакументальная Стаўбцоўскага раёна*, рэд. І.П. Пашкоў і інш., Мінск 2004, s. 751–752.

Policy of the Russian Orthodox Church Towards Miraculous Images of Western-Christian Origin in the Eastern Territories of the Former Polish-Lithuanian Commonwealth in the 19th Century

Due to the liquidation of the Union in 1839 and the transfer of Catholic churches to the Orthodox Church after the rebellions of 1830–1831 and 1863–1864 in the territories of the former Polish-Lithuanian Commonwealth which were incorporated into the Russian Empire, a great deal of sacred art pieces of western-Christian art became property of the Orthodox Church. As per directions of the Church authorities, the images of Jesus Christ, Our Lady and the Saints of the Undivided Church could remain in Orthodox churches, while those of Catholic and Greek-Catholic Saints were to be given back to Catholics. The images that were left in Orthodox churches were to be changed to meet the Orthodox rules. That usually meant addition of an inscription or repainting of the image partially or fully.

*Volha
Barysenka*

The situation was different in relation to miraculous images. After being transferred to the Orthodox churches they remained unchanged, even in the cases when their iconography was unacceptable for the Orthodox Church or when they represented Catholic Saints, such as Ignatius Loyola or Anthony of Padua. This was related to the effect miraculous images had on local communities. The cult of miraculous images was above-confessional; believers of different Christian confessions went on pilgrimages to them. Leaving these images as is they were aimed at converting Catholics to Orthodoxy to strengthen the position of the Russian Empire on the land of the former Polish-Lithuanian Commonwealth. To justify the functioning of western-Christian images in the Orthodox Church, both new legends were developed stating the images had Orthodox origins and were taken by Catholics, and attempts of theological rationale were made. These activities were successful: the images that survived through the disasters of the 20th century are still in the cult of the Orthodox Church along with the legends of their Orthodox origin developed in the 19th century.

Ewa Barylewska-Szymańska

Muzeum Gdańska, Instytut Historii PAN

ORCID: 0000-0003-0887-3714

Działalność architekta Friedricha Fischera (1879–1944) w Gdańsku i Sopocie

<https://doi.org/10.26881/porta.2021.20.05>

Słowa kluczowe: Friedrich Fischer, Wolne Miasto Gdańsk, Urząd Budownictwa Naziemnego, konserwator zabytków architektury, Wyższa Szkoła Techniczna w Gdańsku

Keywords: Friedrich Fischer, Free City of Gdańsk, Ground Construction Office, conservator of historical monuments, Technical University of Gdańsk

Friedrich Fischer był pierwszym kierownikiem Urzędu Budownictwa Naziemnego (Hochbauamt) i konserwatorem zabytków architektonicznych Wolnego Miasta Gdańska (Staatlicher Denkmalpfleger der Baukunst)¹.

Badaczy architektury Fischer zajmuje obecnie przede wszystkim jako wykładowca architektury Wyższej Szkoły Technicznej². Natomiast jego dokonania jako prywatnego architekta, aktywność w Urzędzie Budownictwa Naziemnego, wkład w ochronę gdańskich zabytków i udział w opracowaniu Ustawy o ochronie zabytków i przyrody (Gesetz betreffend den Denkmal- und Naturschutz) dla obszaru Wolnego Miasta Gdańska z 1923 r. są nieobecne we współczesnej literaturze naukowej. Przedmiotem artykułu będą dokonania Fischera jako prywatnego architekta na terenie Gdańska i Sopotu, jego działalność jako urzędnika administracji budowlanej oraz konserwatora zabytków na terenie Wolnego Miasta Gdańska³.

Friedrich Wilhelm Heinrich Fischer urodził się w Elblągu 27 marca 1879 r. w rodzinie Friedricha Fischera, wyższego inżyniera (Oberingenieur) w Stoczni

¹ W 2016 r. opublikowano artykuł, zob. Ewa Barylewska-Szymańska, *Friedrich Fischer und die Architekturdenkmalpflege in den Anfängen der Freien Stadt Danzig [w:] Entdecken – Erforschen – Bewahren. Beiträge zur Kunstgeschichte und Denkmalpflege. Festgabe für Sibylle Badstübner-Gröger zum 12. Oktober 2015*, Hg. Camilla Badstübner-Kizik, Edmund Kizik, Berlin 2016, s. 286–295. Obecnie został on zmieniony, uzupełniony i rozszerzony o nowe zagadnienia.

² Katja Bernhardt, *Stil – Raum – Ordnung. Architekturlehre in Danzig 1904–1945*, Berlin 2015, s. 88–89.

³ Z racji ograniczeń dotyczących objętości artykułu autorka była zmuszona zrezygnować z zamieszczenia szerszych odniesień do niemieckiej architektury omawianego tu okresu.

Schichaua (Schichauwerft)⁴, i Hedwigi Fechter. W Elblągu odbył edukację, uczył się m.in. w tamtejszym gimnazjum i gimnazjum realnym. W 1900 r. zdał egzamin maturalny. Przeszedł także szkolenie zawodowe w modelarni Stoczni Schichaua. Studia architektoniczne podjął w Wyższej Szkole Technicznej w Monachium (Technische Hochschule München), później przeniósł się do Karlsruhe (Technische Hochschule Karlsruhe) i Berlina-Charlottenburgu (Technische Hochschule Charlottenburg). Na tej ostatniej, prestiżowej uczelni złożył w listopadzie 1905 r. egzamin dyplomowy⁵. Do gdańskiej administracji budowlanej trafił w 1906 r. jako Regierungs-Baumeister. Rok później poślubił w Elblągu Ruth, córkę Paula Muscate. Egzaminy końcowe zdał na początku lipca 1910 r.

Fischer był równocześnie aktywny naukowo, już w styczniu 1910 r. obronił w gdańskiej Wyższej Szkole Technicznej rozprawę doktorską zatytułowaną *Der Danziger Kirchenbau des 15. und 16. Jahrhunderts* (*Gdańskie budowle kościelne z XV i XVI w.*)⁶. Rozprawa powstała pod opieką naukową prof. Karla Webera⁷. Praca liczyła 39 stron, co z dzisiejszego punktu widzenia wydaje się jedynie niewielkim studium, jednak wówczas taką objętość miały mniej więcej dysertacje powstające w miejscowej Wyższej Szkole Technicznej. Istotnym elementem

⁴ Dane biograficzne opracowano na podstawie Hans Reuther, *Fischer, Friedrich Wilhelm Heinrich* [w:] *Neue Deutsche Biographie*, Bd. 5, 1961, s. 185; <http://www.deutsche-biographie.de/ppn135989744.html> [dostęp: 12.06.2021]; Carl Wunsch, *Fischer Friedrich Wilhelm Heinrich* [w:] *Altpreußische Biographie*, Bd. 3, Hg. Kurt Forstreuter, Fritz Gause, Marburg-Lahn 1975, s. 904; Friedrich Lindau, *Fischer, Friedrich Wilhelm Heinrich* [w:] *Saur. Allgemeines Künstler-Lexikon. Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, Bd. 40, Hg. Günter Meißner, München 2004, s. 333; Willibald Reichertz: *Ostdeutsche als Dozenten an der Technischen Hochschule Hannover (1831–1956)*, „Ostdeutsche Familienkunde” 2007, Jg. 55, Bd. 18, H. 3, s. 111; Bernhardt, *Stil – Raum – Ordnung...*, s. 88–89; *Fischer Friederich*, <http://kulturportal-west-ost.eu/biographien/fischer-friedrich-2> [dostęp: 12.06.2021]; *Fischer, Friedrich Wilhelm Heinrich*, http://www.glass-portal.privat.t-online.de/hs/a-f/fischer_friedrich.htm [dostęp: 12.06.2021].

⁵ Na temat rangi i znaczenia Wydziału Architektury Wyższej Szkoły Technicznej w Berlinie-Charlottenburgu wśród innych tego typu wydziałów na niemieckich uczelniach technicznych zob. Stefanie Fink, „Brausejahre” in Berlin. *Die Architekturausbildung an der Technischen Hochschule Charlottenburg während der Kaiserzeit* [w:] *Nicht nur Bauhaus. Netzwerke der Moderne in Mitteleuropa / Not just Bauhaus. Networks of Modernity in Central Europe*, red. Beate Störckuhl, Rafał Makala, Berlin–Boston 2020 (Schriften des Bundesinstitutes für Kultur und Geschichte der Deutschen im östlichen Europa, Bd. 77), s. 40, 42.

⁶ Friedrich Fischer, *Der Danziger Kirchenbau des 15. und 16. Jahrhunderts* (Diss. THD), *Danzig 1910; Bücherschau*. 10. *Verzeichnis der wissenschaftlichen Abhandlungen zur Erlangung der Würde eines Doktor-Ingenieurs*, „Zentralblatt der Bauverwaltung” 1910, Jg. 30, nr 102, s. 664. W rozprawie zamieszczono trzy zasadnicze rozdziały: *Geschichtliche Grundlage, Der Bautypus, Die Einzelheiten*. Ten ostatni obejmował następujące zagadnienia, ujęte w trzech podrozdziałach – pierwszy, *Die Wand*, składał się z kilku części – *Mauertechnik und Ansichtsfläche, Die Gesimse, Zinnen, Flächenschmuck, Eckprofilierungen, Die Giebel, Die Fenster, Die Portale*. Kolejne podrozdziały zatytułowano *Die Decke* i *Die Pfeiler*.

⁷ Karl Weber (1870–1915) – architekt, profesor na Wydziale Architektury w gdańskiej Wyższej Szkole Technicznej w latach 1907–1913, zob. Bernhardt, *Stil – Raum – Ordnung...*, s. 73–76 (tam wcześniejsza literatura).

rozprawy były 53 rysunki inwentaryzacyjne, w części sporządzone przez autora dysertacji. Pracę oceniono pozytywnie. Jeszcze w 1910 r. Fischer się habilitował, a w roku kolejnym uzyskał stanowisko docenta nieetatowego (Privatdozent).

Pierwszą wojnę światową architekt spędził w służbie wojskowej. W grudniu 1918 r. związał się ponownie z gdańską administracją budowlaną. W dniu 24 marca 1920 r. powierzono mu kierowanie utworzonym wówczas Urzędem ds. osiedli (Siedlungsamt), przemianowanym później na Urząd Rozbudowy Miasta (Stadterweiterungsamt). W tym czasie Fischer pełnił funkcję miejskiego inspektora budowlanego (Stadtbauinspektor)⁸. W dniu 6 września 1921 r. przejął obowiązki na terenie objętym granicami Wolnego Miasta Gdańska⁹ od Bernharda Schmid¹⁰, dotychczasowego konserwatora prowincjonalnego Prus Zachodnich (Provinzialkonservator von Westpreußen). W tym samym roku objął też funkcję osoby odpowiedzialnej pod względem architektonicznym za obiekty należące do kościoła ewangelicko-reformowanego (Konsistorial-Kirchenbaumeister). W kwietniu 1921 r. został mianowany wyższym radcą budowlanym (Oberbaurat) w Urzędzie Budownictwa Naziemnego. W marcu 1923 r. objął kierownictwo tego urzędu¹¹, a w jego kompetencjach znajdowało się zarządzanie zarówno obszarem Gdańska, jak i całym terenem Wolnego Miasta.

Po zakończeniu pierwszej wojny światowej Fischer nadal współpracował z Wyższą Szkołą Techniczną. Od 1919 r. był nieetatowym profesorem (Honorarprofessor). Prowadził wykłady na temat historycznej niemieckiej architektury ceglanej okresu od średniowiecza do czasów nowożytnych oraz ćwiczenia z rysunku architektonicznego¹².

W marcu 1925 r. opuścił miasto, by przenieść się do Wyższej Szkoły Technicznej w Hanowerze (Technische Hochschule Hannover), gdzie został profesorem zwyczajnym ze specjalizacją architektura średniowieczna¹³.

Wyjazd Fischera z Gdańska wywołał w miejscowym środowisku architektonicznym poruszenie. Zjednoczenie Gdańskich Architektów „Arche” (Danziger

⁸ K[urt] Fehlhaber, *Danzigs Stadterweiterung*, „Danziger Statistische Mitteilungen” 1926, Jg. 6, nr 11, s. 171; Wünsch, *Fischer...*, s. 904.

⁹ „Staatsanzeiger für Danzig für 1921” 1922, nr 65, s. 311.

¹⁰ Bernhard Schmid (1872–1947) – architekt, konserwator zabytków w latach 1902–1920, zob. Rainer Zacharias, *Bernhard Schmid (1872–1947). Preußischer Landeskonservator und Baumeister der Marienburg* [w:] *Das Preußenland als Forschungsaufgabe. Eine europäische Region in ihren geschichtlichen Bezügen. Festschrift für Udo Arnold zum 60. Geburtstag gewidmet von den Mitgliedern der Historischen Kommission für ost- und westpreußische Landesforschung*, Hg. Bernhard Jähnig, Georg Michels, Lüneburg 2000 (Einzelschriften der Historischen Kommission für ost- und westpreußische Landesforschung, Bd. 20), s. 689–714.

¹¹ Wünsch, *Fischer...*, s. 904.

¹² Bernhardt, *Stil – Raum – Ordnung...*, s. 85, 88.

¹³ Katja Bernhardt wspomina o obietnicy Senatowi WMG, żeby zatrudnić Fischera jako profesora zwyczajnego, jednak ostatecznie władze wycofały się z niej, zob. Bernhardt, *Stil – Raum – Ordnung...*, s. 89.

Architektenvereinigung „Die Arche”), doceniając jego zasługi, zwróciło się do władz Senatu o zatrzymanie Fischera w Gdańsku¹⁴. Ale decyzja była nieodwracalna, architekt przyjął już nowe stanowisko spełniające jego naukowe ambicje i nie zamierzał z niego zrezygnować. Z hanowerską Wyższą Szkołą Techniczną pozostał związany aż do śmierci – do 19 czerwca 1944 r. W okresie hanowerskim był nadal czynnym architektem.

Przegląd dokonań Fischera rozpoczniemy się od jego prywatnej działalności architektonicznej. W 1911 r. odszedł ze służby państwowej i otworzył biuro architektoniczne, które mieściło się przy ul. Ogarnej (Hundegasse) 62¹⁵.

We Wrzeszczu przy ul. Uphagena (Uphagenweg), na rozparcelowanym terenie dawnej podmiejskiej posiadłości gdańskiego patrycjusza Johanna Uphagena, architekt zaprojektował kilka domów. Na parceli oznaczonej numerem 16 powstała w 1914 r. willa dla kupca Fritza Bartscha (il. 1). Fischer był autorem projektu i nadzorował prace budowlane. Program użytkowy domu był dostosowany do potrzeb zasobnego gdańszczanina. W piwnicy usytuowano kotłownię, skład węgla i pralnię. Wydzielono tu również mieszkanie dla dozorczy, składające się z dwóch pokoi, kuchni i ubikacji, jednak w pierwszym etapie odstąpiono od wykańczania tych wnętrz. Na parterze umieszczono jadalnię, pokój muzyczny i gabinet pana domu. Znalazła się tu również kuchnia. Piętro mieściło sypialnię gospodarzy, pokój dziecięcy, dwa pokoje gościnne i służbówkę. Na poddaszu usytuowano suszarnię.

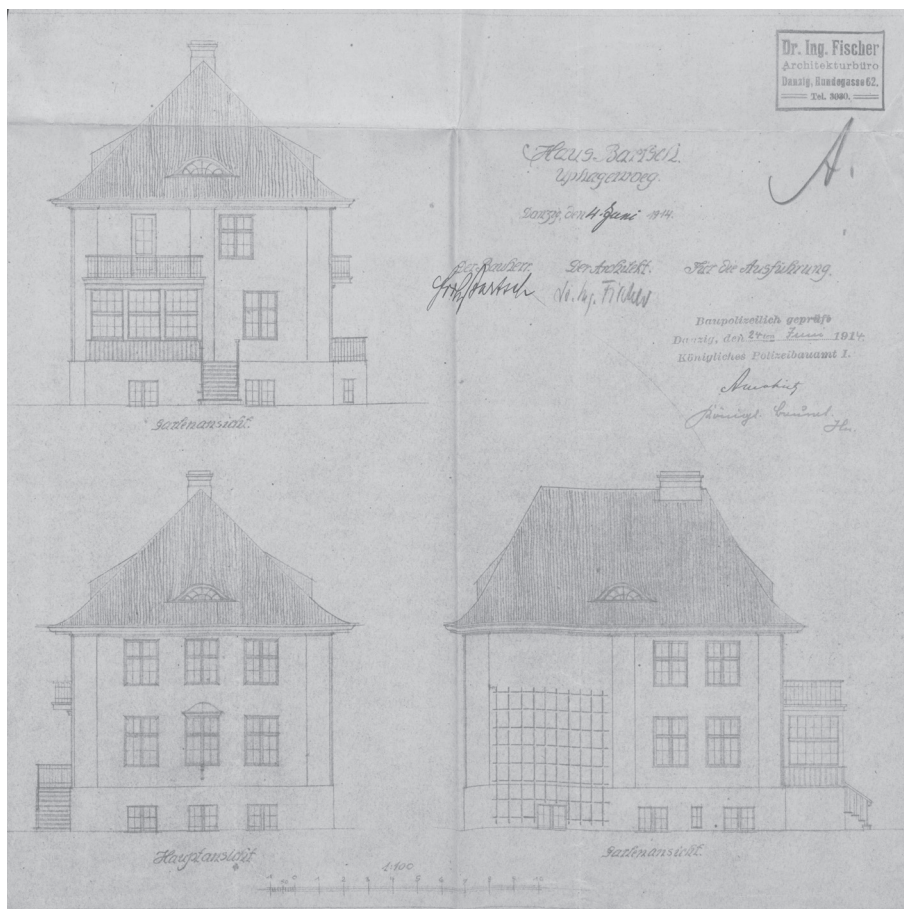
Jasne, tynkowane elewacje budynku, artykułowane lizenami, pozbawione są niemal detalu, osłódkową elewacji frontowej akcentuje na parterze ozdobnie opracowane okno. Od strony ogrodu usytuowano werandę i schody do ogrodu. Wejście do budynku umieszczono w elewacji bocznej, nad nim znajduje się balkon. Dom został nakryty wysokim czterospadowym dachem. Na jednej z elewacji architekt zaprojektował kratkę na pnącze¹⁶. Projekt stanowi czytelne odwołanie do niemieckiej architektury reformy (Reformarchitektur), a w jej ramach do nurtu „około 1800”¹⁷.

¹⁴ *Berufungen*, „Deutsche Bauzeitung” 1925, Jg. 59, nr 14, s. 110.

¹⁵ Na pieczęcie Fischera, znanej z projektów, widnieje adres biura, zob. Archiwum Państwowe w Gdańsku, Państwowy Urząd Policji Budowlanej w Gdańsku, sygn. akt 15/2447, Uphagenweg 16, b.p.

¹⁶ Archiwum Państwowe w Gdańsku, Państwowy Urząd Policji Budowlanej w Gdańsku, sygn. akt 15/2447, Uphagenweg 16, *passim*.

¹⁷ Propagatorem nurtu był architekt Paul Mebes (1872–1938), zob. Paul Mebes, *Um 1800. Architektur und Handwerk im letzten Jahrhundert ihrer traditionellen Entwicklung*, Bd. 1–2, München 1908. Na temat różnych nurtów architektury reformy zob. m.in. Sigrid Hofer, *Reformarchitektur 1900–1918. Deutsche Baukünstler auf der Suche nach dem nationalen Stil*, Stuttgart–London 2005, *passim*. Na temat recepcji weimarskiego domu ogrodowego Goethego jako bardzo ważnego punktu odniesienia dla architektów nurtu reformy, zob. Wolfgang Voigt, *Vom Ur-Haus zum Typ. Paul Schmitthenners ‚deutsches Wohnhaus‘ und seine Vorbilder [w:] Moderne Architektur in Deutschland 1900 bis 1950. Reform und Tradition*, Hg. Vittorio Magnago Lampugnani, Romana Schneider, Stuttgart [1992], s. 245–247. Przy omawianiu zjawisk architektonicznych początku XX w. Rafał Makała stosuje polskojęzyczny termin *architektura reformy*, ukazując wielowątkowość nurtu, zob.



Il. 1. Projekt willi dla kupca Fritza Bartscha przy ul. Uphagena 16 w Gdańsku Wrzeszczu, fasada i dwie elewacje boczne, Archiwum Państwowe w Gdańsku, sygn. 15/2447

Fischer był też autorem projektu kilku innych domów przy tej samej ulicy. Na stosunkowo wąskich posesjach, o szerokości 9 metrów, położonych wzdłuż torów kolejowych, powstały domy szeregowe. Wśród właścicieli byli dwaj znani gdańszczanie. Jednym z nich był Fritz Pfuhle, malarz, grafik i profesor rysunku oraz akwareli w Wyższej Szkole Technicznej, który od 1910 r. aż do drugiej wojny światowej mieszkał i tworzył w Gdańsku¹⁸. Drugim inwestorem był sam Fischer, należał do niego dom nr 25¹⁹. Właścicielami kolejnych domów byli

Rafał Makąła, *Nawiązania do tradycji nowożytniej w ceglanej architekturze wczesnomodernistycznej północnych Niemiec*, „Porta Aurea” 2018, t. 17, s. 94–95, 97–98.

¹⁸ Bernhardt, *Stil – Raum – Ordnung...*, s. 84–85.

¹⁹ Właścicielem nieruchomości był zapewne krótko, bo już w 1918 r. jest podawany inny właściciel domu, prof. Hans von Wartenberg z Wyższej Szkoły Technicznej, zob. *Neues Adreßbuch für Danzig und Vororte 1918*, Teil. 3 [Danzig 1928], s. 249.

wdowa po lekarzu Müllerze i kupiec Lanser. Cztery domy wzniesiono zapewne w 1914 r., tak datowany jest segment należący do Lansera²⁰ (il. 2). Pomimo niewielkiej powierzchni działek domy miały sporą liczbę pokoi oraz pełne zaplecze gospodarcze. W piwnicach umieszczono pralnię oraz kotłownię i skład opału. Parter mieścił od strony ogrodu jadalnię, a od frontu pokój dzienny. W niewielkim aneksie na tyłach domu znajdowały się kuchnia i mała spiżarnia. Na piętrze mieściły się trzy sypialnie oraz toaleta i łazienka (w aneksie), ta ostatnia – dość nietypowo – z wyjściem na balkon. Poddasze miało użytkowy charakter, znajdowały się tam trzy niewielkie pokoje i komora (w aneksie).

Domy wyróżniały się na tle willowej zabudowy ulicy. Każdy z segmentów miał inny szczyt wieńczący wystawkę usytuowaną na osi fasady. Nawiązywały one do schodkowych średniowiecznych szczytów gdańskich kamienic. Odwołaniem do tradycyjnej gdańskiej architektury były także ceglane elewacje. Architekt w późniejszych projektach powracał do ceglanej architektury, interpretowanej jako odwołanie do tradycji gdańskiej i północnoniemieckiej, którą zajmował się też naukowo²¹. Widoczne są także wpływy architektury angielskiej²².

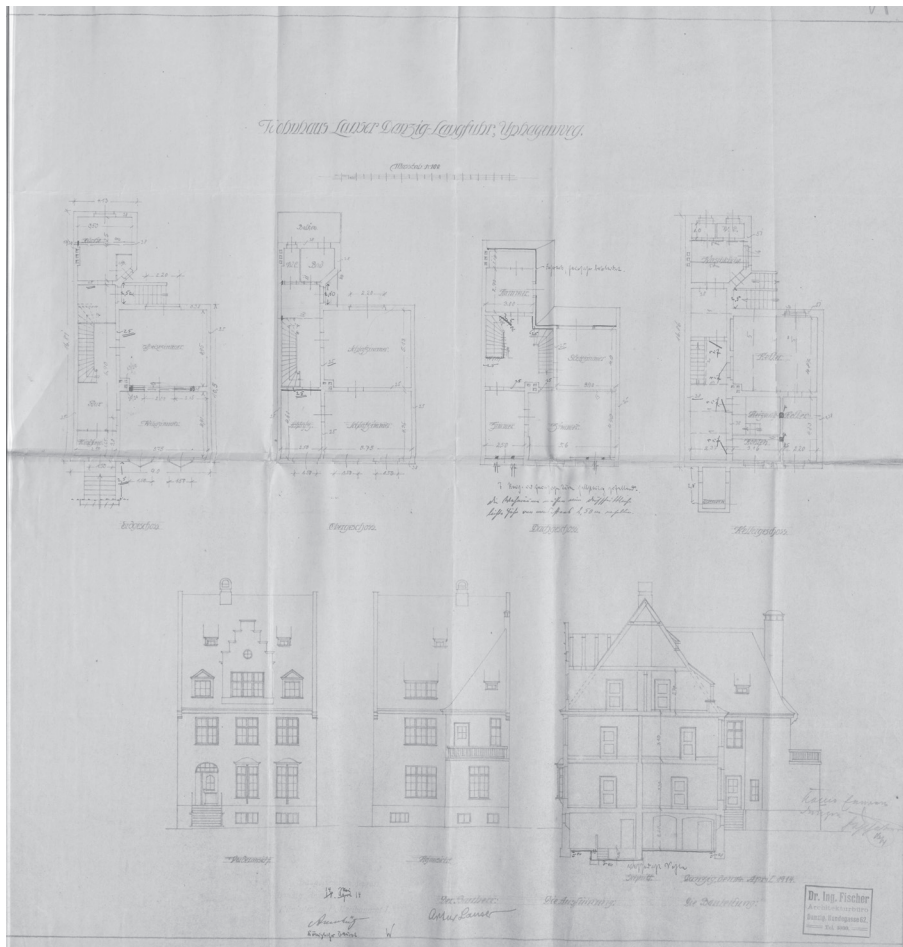
Kolejna gdańska realizacja Fischera to dom dla Kurta Siebenfreuda²³, współwłaściciela firmy wydawniczej „W.F. Bureau”, a następnie współwłaściciela „Danziger Verlags-Gesellschaft m.b.H.”, polityka i znanego społecznika, m.in. przewodniczącego Stowarzyszenia Przyjaciół Sztuki (Kunstverein). Budynek wzniesiono przy Wielkiej Alei (Große Allee) 55, obecnie al. Zwycięstwa (Trakt Konny), nieopodal dawnej Bramy Oliwskiej, na dużej narożnej działce. Obiekt zbudowano zapewne na początku lat dwudziestych XX w., a w księdze

²⁰ Archiwum Państwowe w Gdańsku, Państwowy Urząd Policingi Budowlanej w Gdańsku, sygn. akt 15/2450, Uphagenweg 27, *passim*. Akta nie zachowały się dla sąsiednich domów, w tym dla domu Fischera. W późniejszym okresie po obu stronach szeregu czterech domów wzniesiono dwa kolejne; dla tych obiektów także brakuje akt.

²¹ Zob. przyp. 5. Uwieńczeniem badań nad tą tematyką była wydana w 1944 r. publikacja jego autorstwa *Norddeutscher Ziegelbau*.

²² W ramach architektury reformy można wskazać na oddziaływanie Hermanna Muthesiusa (1861–1927), wpływ wywarła zwłaszcza jego publikacja – *Das englische Haus*, Bd. 1–3, Berlin 1903–1904, w której omówił on m.in. angielskie obiekty historyczne i współczesne realizacje – rezydencje, domy podmiejskie, domy robotnicze. Artykuł poświęcony tej tematyce zob. *idem*, *Das Fabrikdorf Port Sunlight bei Liverpool*, „Zentralblatt der Bauverwaltung” 1899, Jg. 19, s. 133–136, 146–148. Julius Posener podkreślał znaczenie wzorców angielskich i roli, jaką odegrał sam Muthesius dla architektury reformy, zob. Julius Posener, *Berlin auf dem Wege zu einer neuen Architektur. Das Zeitalter Wilhelms II.*, München–New York 1995, s. 17–20, 127–151. Zob. też Andrzej Szczerski, *Wzorce tożsamości. Recepcja sztuki brytyjskiej w Europie Środkowej około roku 1900*, Kraków 2002 (Ars vetus et nova, t. 10, red. Wojciech Bałus), s. 136–137; Regina Stephan, *Hermann Muthesius' Studien in England und „Das englische Haus” 1904 [w:] 100 Jahre Deutscher Werkbund 1907/2007*, Hg. Winfried Nerdinger, München 2007, s. 23–24; Axel Schollmeier, *Gartenstädte in Deutschland. Ihre Geschichte, städtebauliche Entwicklung und Architektur zu Beginn des 20. Jahrhunderts*, Münster 1990, s. 50.

²³ Herrmann Schmitz, *Die Bautätigkeit Fischers im Freistaate Danzig*, „Zeitschrift für bildende Kunst” 1924/1925, Jg. 58, H. 7, s. 137.



Il. 2. Projekt domu szeregowego dla kupca Lansera przy ul. Uphagena w Gdańsku Wrzeszczu, fasada, elewacja tylna, przekrój i rzuty kondygnacji, Archiwum Państwowe w Gdańsku 15/2450

adresowej Siebenfreuda odnotowano pod tym adresem w 1924 r.²⁴ Dwukondygnacyjny, czteroosiowy dom, usytuowany kalenicą wzdłuż Wielkiej Alei, został nakryty wysokim dwuspadowym dachem z wystawką od strony fasady. Szczyty elewacji bocznych ukształtowano w typowy dla Fischera sposób, od ul. Chodowieckiego dodatkowo z kulą i kutą chorągiewką. Na osi fasady umieszczono główne wejście do budynku, boczne znalazło się w szczycie domu. Dom położony jest w dużym ogrodzie.

²⁴ Adressbuch für Danzig 1924, Teil. 2, s. 69 (w książce adresowej za 1921 r. jeszcze nie występuje).

Na terenie Sopotu, przy obecnej ul. Sępiej (Stolzenfelsalle) 18, zbudowano dom letni, który powstał na zamówienie dr Franka Muscate, skoliigaconego z Fischerem (il. 3). Budynek, położony malowniczo na szczycie wzgórza, umożliwił rozległy widok na Zatokę Gdańską. Fasada, z rzadko u Fischera stosowanymi kolumnami ujmującymi wejście domu, nawiązuje do podmiejskich siedzib gdańskich z okresu około 1800 r. Interesująco rozwiązana została elewacja ogrodowa z dwoma ukośnie usytuowanymi aneksami, mieszczącymi ośmioboczne pokoje, oświetlone oknami skierowanymi na trzy strony. Dom został przekryty wysokim dachem²⁵. Pomiędzy aneksami usytuowano taras.



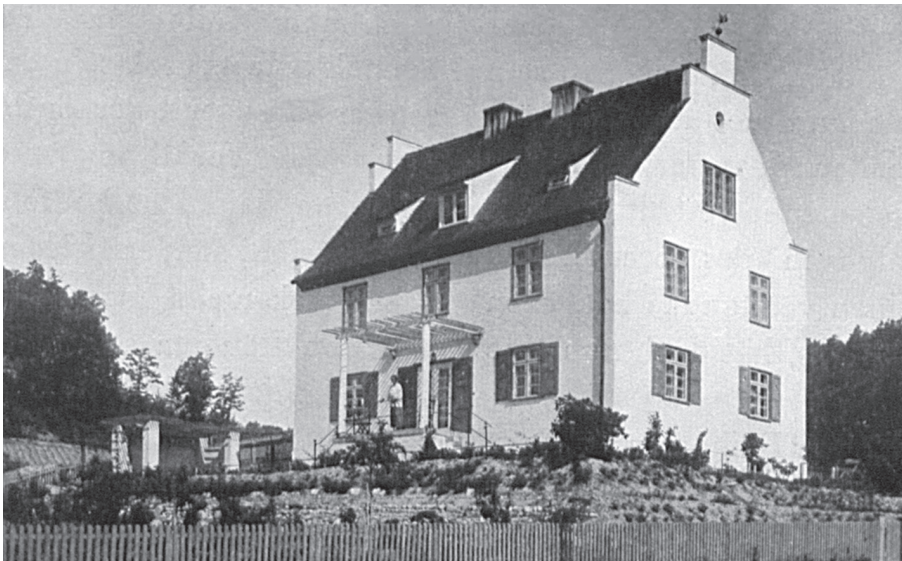
Il. 3. Willa dr Franka Muscate przy ul. Sępiej 18 w Sopocie, repr. za: Herrmann Schmitz, *Die Bautätigkeit Fischers im Freistaate Danzig*, „Zeitschrift für bildende Kunst” 1924/1925, Jg. 58, H. 7

Przy obecnej ul. Stefana Żeromskiego (Sternweg) 30 Fischer zbudował własny dom²⁶. Wspaniale usytuowany, z rozległym widokiem na zatokę i okoliczne lasy, w otoczeniu dużego, zróżnicowanego wysokościowo ogrodu, w którym ukształtowano tarasy i wkomponowano małą architekturę (np. pergole). Posesję ogrodzono prostym drewnianym płotem. Oszczędna, tynkowana bryła dwukondygnacyjnego budynku była pozbawiona detalu, jedyny akcent kolorystyczny stanowiły okienne zamontowane na parterze i barwna stolarka okienna. Dom nakryto wysokim

²⁵ Obiekt został przebudowany z zatarciem pierwotnej wizji architektonicznej, aneksy są zachowane.

²⁶ Schmitz, *Die Bautätigkeit Fischers...*, s. 136–137. Za pomoc w ustaleniu danych dotyczących sopockich realizacji Fischera i właścicieli willi przy ul. Sępiej jestem zobowiązana dr Januszowi Dargaczowi z Muzeum Gdańskie, a wcześniej z Muzeum Sopotu.

dwuspadowym dachem, kryjącym użytkowe poddasze, doświetlone w elewacjach szczytowych dużymi oknami. Do ogrodu prowadziły dwubiegowe schody z prostą metalową balustradą, nad wejściem umieszczono zadaszenie wsparte na dwóch prostych podporach. Zastosowany w elewacjach bocznych typ szczytu był wykorzystywany także w innych projektach architekta (il. 4). Po wyjeździe Fischera z Gdańska dom pozostał własnością jego żony Ruth²⁷.



Il. 4. Dom Friedricha Fischera przy ul. Stefana Żeromskiego 30 w Sopocie, repr. za: Herrmann Schmitz, *Die Bautätigkeit Fischers im Freistaate Danzig*, „Zeitschrift für bildende Kunst” 1924/1925, Jg. 58, H. 7

Kolejnym polem aktywności architekta była działalność planistyczna. Fischer jako urbanista przygotowywał projekty w ramach kierowanego przez niego urzędu. Panujący w wielu miastach po zakończeniu pierwszej wojny światowej głód mieszkaniowy wymusił na zarządach miejskich tworzenie wyspecjalizowanych urzędów zajmujących się planowym rozwojem²⁸, gdański urząd nie był tu odosobniony. Po wojnie nowe podejście do miasta jako całości, uwzględniające w znacznie większym stopniu aspekty zdrowotne, sprawiło, że w miejsce wcześniejszych cząstkowych planów, utrudniających prawidłowy rozwój miasta, prowadzono prace nad planami ogólnymi, na tym tle gdańskie plany są również typowym działaniem²⁹.

²⁷ Zob. *Adreßbuch Zoppot 1929...*, s. 92. Za zwrócenie mi uwagi na ten zapis dziękuję dr Januszowi Dargaczowi.

²⁸ Na ten temat zob. np. Wolfgang Pehnt, *Deutsche Architektur seit 1900*, München 2005, s. 91–93.

²⁹ Całościowe myślenie o mieście znalazło swoje wczesne odzwierciedlenie w warunkach konkursu na plan urbanistyczny „Wielkiego Berlina” z 1910 r., obejmującego swym zasięgiem duży obszar podmiejski. Julius Posener zauważył: „Man versuchte, die Berliner Stadtregion zu planen.

W kompetencjach gdańskiego urzędu zajmującego się tymi kwestiami mieściło się wiele zadań, Fischer kierował sporządzaniem pomiarów oraz planów urbanistycznych, podlegały mu również zadania związane z komunikacją (planowanie nowych dróg) czy też przygotowanie terenów przeznaczonych na ogrody działkowe. Powstawały tu także plany nowych osiedli, a nawet załatwiano kwestie finansowe niezbędne do realizacji tego typu zadań³⁰.

W tym czasie rozpoczęły się prace nad planem Wielkiego Gdańska, znanym jako „plan [Hugo] Althoffa”³¹. Podstawowym zadaniem stało się na początku prac – jak to ujął Kurt Fehlhaber, następca Fischera na stanowisku kierownika tego urzędu – wytyczenie kierunków rozwoju na kolejne generacje i na tej podstawie sporządzenie planów cząstkowych, zgodnych z aktualnymi potrzebami³². Do 1924 r. opracowano ogólny plan rozwoju (Generalbebaungsplan), w którym podzielono obszar miasta na tereny mieszkaniowe i przemysłowe, zaplanowano również rozwój portu, drogi wodne, wreszcie komunikację tranzytową i lokalną. Zasadnicze znaczenie miało tworzenie obszarów zielonych, których w mieście brakowało³³. W tym czasie powstał także plan obejmujący fragment Wrzeszcza, dla tej części miasta ulicę obwodową stanowiła obecna ul. Kościuszki (Ringstraße), a wokół planowano zabudowę mieszkaniową, wzniesienie obiektów sportowych oraz budynków użyteczności publicznej³⁴. Nad tymi właśnie zadaniami w początkowym okresie czuwał Fischer.

Innym zadaniem architekta w ramach urzędu, choć zbieżnym z planem Wielkiego Gdańska, było opracowanie planów obszarów zielonych usytuowanych na dawnych terenach fortecznych. Założono pozostawienie fortyfikacji i stworzenie na ich koronie promenad, placów zabaw dla dzieci i miejsc rekreacji. W tym czasie nie było to oczywiste, było wielu zwolenników splantowania tych

Keine andere europäische Großstadt hat sich so früh mit diesen Themen beschäftigt”, zob. Posener, *Berlin auf dem Wege...*, s. 11). Całościowo projektowano w tym czasie nowo zakładane miasta-ogrody, zob. Thomas Krückemeyer, *Gartenstadt als Reformmodell. Siedlungskonzeption zwischen Utopie und Wirklichkeit*, Siegen 1997, s. 58–73.

³⁰ Fehlhaber, *Danzigs Stadterweiterung...*, s. 170.

³¹ Hugo Althoff (1884–1960) – w okresie od grudnia 1929 do maja 1933 r. senator, któremu podlegały m.in. kwestie budowlane. Przystępując do prac nad planem Wielkiego Gdańska, stwierdził: „Eine Reihe wertvoller Vorarbeiten von meinen Vorgängern liegt hierfür vor”. Na temat planu Althoffa zob. m.in. Katarzyna Rozmarynowska, *Z działalności i twórczości architekta Hugona Althoffa – senatora Wolnego Miasta Gdańska w latach 1928–1933* [w:] *100-lecie nowoczesnej urbanistyki w Gdańsku*, red. Małgorzata Postawka, Piotr Lorens, Gdańsk 2009, s. 66–68; Piotr Lorens, *Rozwój urbanistyczny Gdańska w latach 1918–1945* [w:] *100-lecie nowoczesnej urbanistyki...*, s. 80–85.

³² Fehlhaber, *Danzigs Stadterweiterung...*, s. 170.

³³ *Bericht über die Verwaltung der Stadtgemeinde Danzig vom 1. April 1920 bis 31. März 1925*, Hg. Statistisches Landesamt der Freien Stadt Danzig, Danzig 1926, s. 127; Fehlhaber, *Danzigs Stadterweiterung...*, s. 171–173.

³⁴ Plan został opublikowany przez Althoffa, zob. [Hugo] Althoff, *Danzig* [w:] *Städtebau und Wohnungswesen der Welt. Town planning and housing throughout the world. L'urbanisme et l'habitation dans tous les pays*, Hg. Bruno Schwan, Berlin 1935, s. 145.

terenów i wypełnienia ich zabudową, jak to uczyniono na przełomie wieków z frontem zachodnim³⁵. Pierwsza promenada o długości 6400 m powstała w latach 1920–1922, zlokalizowano ją na terenie Biskupiej Górki³⁶. Fischer był też autorem wytyczenia i rozplanowania dzisiejszej al. Hallera (Ostseestraße) w formie szerokiej, obsadzonej drzewami alei z promenadą. Miała ona w założeniu nawiązywać do Wielkiej Alei komunikującej Gdańsk i Wrzeszcz³⁷.

Fischer uczestniczył też zapewne w przygotowaniu projektu urbanistycznego (prawdopodobnie wstępnego) Cmentarza Centralnego (Zentralfriedhof) w Srebrnikach³⁸. W 1925 r., już po jego wyjeździe z Gdańska, rozpoczęto na tym terenie pierwsze prace ziemne³⁹.

Przejdźmy do projektów architektonicznych. W 1920 r. architekt uczestniczył w konkursie na gdański wysokościowiec⁴⁰. Wspólnie z Albertem Krügerem, pracownikiem urzędu, przygotował projekt, który nie spełnił jednak wymogów określonych w warunkach konkursu i został odrzucony. Jury orzekło, że autorzy zdecydowali się na mniejszą niż wymagana liczbę kondygnacji, ponieważ uznali za niewłaściwe ingerowanie w krajobraz miasta jako jednorodnego zespołu urbanistycznego. Nie chcieli także, by nowy gmach wpływał negatywnie na pobliski kościół św. Trójcy. Projekt zakładał wzniesienie budynku głównego oraz dwóch trójkondygnacyjnych skrzydeł bocznych imitujących ustawione szczytowo kamienice z podcieniami w przyziemiu (il. 5). Rozległy plac z fontanną był obszarem integrującym oba zespoły urbanistyczne. Architekci zaproponowali nietypowe rozwiązanie – komunikacja pomiędzy ul. Rzeźnicką (Fleischergasse) a Zaroślakiem miała się odbywać wewnątrz budynku głównego.

³⁵ Zob. Małgorzata Omilanowska, *Defortyfikacja Gdańska na tle przekształceń miast niemieckich w XIX wieku* [w:] *Budowanie nad Bałtykiem. Studia z architektury i sztuki Gdańska, Pomorza i Żmudzi*, Gdańsk 2018, s. 8–41.

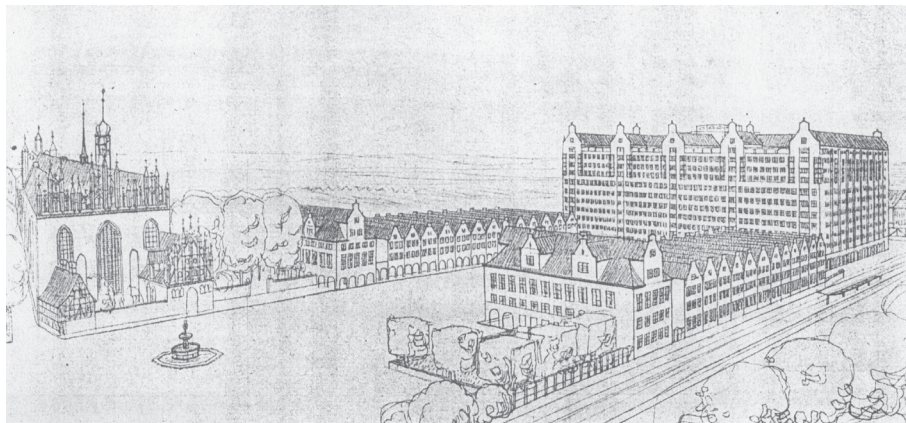
³⁶ *Bericht über die Verwaltung...*, s. 127; *Danzigs Grüngürtel*, „Danziger Zeitung” 1920, Jg. 63, nr 237, 3. Blatt z 23 maja. Przytaczane w tym tekście artykuły prasowe zawdzięczam kwerendzie przeprowadzonej przez Wojciecha Szymańskiego, w tym miejscu bardzo dziękuję za pomoc.

³⁷ Otto Kloppel, *Die Ostseestraße der Zukunft*, „Danziger Neueste Nachrichten” 1925, Jg. 32, nr 114, 1. Beilage z 16 maja.

³⁸ W sprawozdaniu za lata 1920–1925 nie sprecyzowano, kiedy dokładnie powstał projekt. Wspomniano jedynie, że zadanie powierzono Urzędowi Rozbudowy Miasta. Przyjmuje się, że nastąpiło to w 1925 r., por. *Bericht über die Verwaltung...*, s. 127. Z kolei w jednej z biografii Fischera projekt cmentarza powiązано z jego osobą i datowany jest on już na 1921 r., por. Lindau, *Fischer...*, s. 333.

³⁹ Opracowane na podstawie noty *Cmentarz Centralny* autorstwa Wojciecha Szymańskiego, przeznaczony do *Atlasu architektury Gdańska* (w przygotowaniu).

⁴⁰ Ewa Barylewska-Szymańska, Wojciech Szymański, *Konkurs na gdański wieżowiec w 1920 roku* [w:] *Architektura modernistyczna budynków użyteczności publicznej*, Zakład Historii Architektury i Konserwacji Zabytków. Wydział Architektury Politechniki Gdańskiej. Materiały posesyjne. Gdańsk 2004, s. 81–84; *eidem*, *Gdański drapacz chmur*, „30 dni” 2007, nr 6 (74), s. 26–34. Na temat „gorączki wieżowców” zob. Beate Störckuhl, *Wieżowce we Wrocławiu a „gorączka wysokościowców” w Niemczech lat dwudziestych* [w:] *Wieżowce Wrocławia*, red. Jerzy Ilkosz, Beate Störckuhl, Wrocław 1997, s. 13–25.



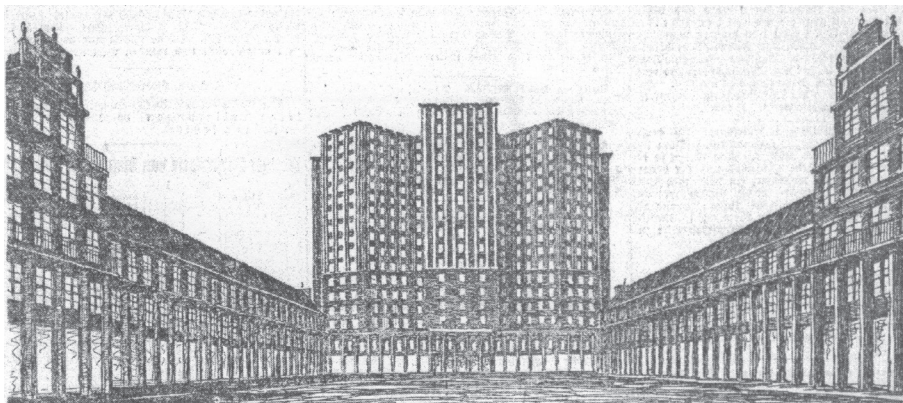
Il. 5. Projekt zgłoszony w konkursie na gdański wieżowiec autorstwa Friedricha Fischera i Alberta Krügera, 1920, repr. za: „Der Baumeister” 1924, Jg. 19, H. 4.

Fischer przygotował także inny projekt (nie jest jasne, czy został on zgłoszony w konkursie, czy też powstał już po jego zakończeniu), który opublikowano w gazecie codziennej⁴¹. Tym razem architekt zdecydował się na siedemnastokondygnacyjny wieżowiec (il. 6), przekryty płaskim dachem, z ośmioma skrzydłami usytuowanymi wokół centralnego dziedzińca. W tej części znajdować się miały windy, schody oraz zaplecze sanitarne. Niektóre restauracje architekt planował umieścić na najwyższej kondygnacji, inne na pierwszym piętrze. Interesująca była propozycja urządzenia ogrodu na dachu wieżowca, co stanowiło bezpośrednie odwołanie do amerykańskich wysokościorców. To właśnie to rozwiązanie, przedstawione w artykule prasowym, wzbudziło największe zainteresowanie. Fischer nawiązał też do poprzedniego projektu – zamknął plac przed wieżowcem dwoma długimi trzykondygnacyjnymi skrzydłami, nakrytymi dwuspadowymi dachami, zakończonymi wyniesioną partią ukształtowaną w nawiązaniu do fasad kamienic. Wszystkie projekty pozostały na papierze, a sen o metropolitalnym Gdańsku z imponującym wieżowcem nie ziścił się.

Fischer odniósł się też w artykule prasowym do tematyki wieżowca. Wskazywał, że wysokościorzec powinien powstać w innym miejscu, jednak gdańszczanie nie są jeszcze gotowi na pokonywanie większych odległości, dlatego wybrana lokalizacja jest korzystna. Zaznaczył również, że bez stworzenia odpowiedniej liczby miejsc handlu i biur nie można zachować historycznej struktury miasta. Pokusa przekształceń i przebudów, by dostosować lokale do współczesnych wymogów, będzie zbyt duża.

Kolejne prace projektowe są związane z urzędową działalnością Fischera. Jednym z pierwszych projektów było osiedle przy dzisiejszej ul. Zbyszka z Bogdańca

⁴¹ [Friedrich] Fischer, *Danzigs Kulturgüter. Bemerkungen zum Thema „Bürohaus und Manifestspiele”*, „Danziger Zeitung” 1922, Jg. 65, nr 283, Morgenausgabe z 20 czerwca.



Il. 6. Projekt wieżowca autorstwa Friedricha Fischera, repr. za: Friedrich Fischer, *Danzigs Kulturgüter. Bemerkungen zum Thema „Bürohaus und Maifestspiele“*, „Danziger Zeitung“ 1922, Jg. 65, nr 283, Morgenausgabe z 20 czerwca

(Westerzeile) oraz ul. Duboisa (Osterzeile)⁴². Plan osiedla przygotowano w latach 1920–1921. Bezpośrednio po zatwierdzeniu projektów przystąpiono do prac budowlanych. A około 1924 r. domy były już zasiedlane⁴³. Powstała zabudowa szeregowa (il. 7), z położonymi na zapleczu ogrodami o sporej powierzchni. Fischer był zwolennikiem budownictwa jednorodzinnych, z domami usytuowanym w dużych ogrodach. Uważał, że tego rodzaju miejsce zamieszkania sprzyja związkom z „małą ojczyzną”, uczy patriotyzmu⁴⁴. Był propagatorem idei zakładania osiedli domów jednorodzinnych, które pozwolą na realizację tego celu, takie widział też zadania dla nowo powołanego urzędu. Fischer miał świadomość, że budownictwo wielorodzinne w centrum miasta jest konieczne, jednak na odleglejszych obszarach

⁴² Na temat inicjatyw państwowych na terenie Niemiec po 1918 r. [!] zob. Dorothea Berger-Thimme, *Wohnungsfrage und Sozialstaat. Untersuchungen zu den Anfängen staatlicher Wohnungspolitik in Deutschland (1873–1918)*, Frankfurt am Main 1976, s. 263–281.

⁴³ Fischer współpracował z architektem Kurtem Fehlhaberem. Opracowano na podstawie noty *Osiedle przy Zbyszka z Bogdańca i Duboisa* autorstwa Wojciecha Szymańskiego, przeznaczonej do *Atlasu architektury Gdańska* (w przygotowaniu). Osiedle zostało wymienione w ramach dużej struktury urbanistycznej jako „osiedle Kościuszki” w publikacji Romany Cielątkowskiej i Piotra Lorensa, *Architektura i urbanistyka osiedli socjalnych Gdańska okresu XX-lecia międzywojennego*, Gdańsk 2000, s. 147–148, 150.

⁴⁴ „Wer [...] ohne Beziehung zu Garten und Natur aufgewachsen ist, der kann kein Heimatgefühl haben”. Jego poglądy wpisywały się w propagowane już na początku XX w. na terenie Niemiec reformatorskie idee obejmujące poprawę warunków życia (Lebensreform). Idee te zakładały polepszenie sytuacji mieszkaniowej, zwłaszcza niższych warstw społecznych. Wśród reformatorów architektury można wskazać zarówno przywoływanego wcześniej Muthesiusa, jak i Paula Schultze-Naumburga, ale krąg ten obejmuje wiele innych osobistości będących członkami Werkbundu czy też Niemieckiego Towarzystwa Miast-Ogrodów (Deutsche Gartenstadtgesellschaft), popierających też założenie budownictwa spółdzielczego i towarzystw budowlanych, zob. np. Norbert Borrmann, *Paul Schultze-Naumburg. 1869–1949. Maler, Publizist, Architekt. Vom Kultur reformer der Jahrhundertwende zum Kulturpolitiker im dritten Reich*, Essen 1989, s. 25–140.



Il. 7. Zabudowa szeregowa przy ul. Zbyszka z Bogdańca w Gdańsku Wrzeszczu, repr. za: Herrmann Schmitz, *Die Bautätigkeit Fischers im Freistaate Danzig*, „Zeitschrift für bildende Kunst” 1924/1925, Jg. 58, H. 7

należy budować domy w ogrodach. Uznawał to również za bardziej korzystne rozwiązanie z ekonomicznego punktu widzenia⁴⁵.

Ceglane elewacje domów były pozbawione artykulacji, jedynie w szczytach elewacji bocznych umieszczono opracowany ozdobnie element dekoracyjny, zróżnicowany dla każdego z szeregu domów. Do budynków przy ul. Zbyszka z Bogdańca wejście wiodło poprzez drewniany ganek, nad drzwiami znajdowało się proste drewniane zadaszenie.

Program funkcjonalny obejmował umieszczoną w suterenie pralnię i pomieszczenia piwniczne, na parterze mieściła się kuchnia i pokój, na kolejnej kondygnacji znajdowały się trzy pokoje i ubikacja, a na poddaszu można było wydzielić dwa kolejne małe wnętrza mieszkalne. W projektach nie przewidziano łazienki, jednak w piwnicy było dostatecznie dużo miejsca, żeby takie pomieszczenie umieścić. Domy były podłączone do wodociągów i kanalizacji, co nie było regułą we wczesnym etapie budownictwa mieszkaniowego w Wolnym Mieście Gdańsku.

W innym miejscu Wrzeszcza planowano budowę nowego fragmentu dzielnicy – obejmował on obszar pomiędzy obecnymi ulicami Kościuszki (Ringstraße), Lelewela (Labensweg) i Legionów (Heeresanger). Na tym terenie powstał nowy plac, dzisiejszy pl. Wybickiego (Neuer Markt). Po jego obu stronach przewidziano niewielkie domy wielorodzinne. Następca Fischera na stanowisku szefa Urzędu Budownictwa Naziemnego, Martin Kießling, napisał: „Nowy Rynek został ukształtowany przez mego poprzednika prof. Fischera ([obecnie] Hanower). Nadał on placowi godną uwagi formę z oryginalnym oddziaływaniem. Domy wreszcie zdołały się uwolnić od schematu, mówiącego

⁴⁵ Fischer, *Danzigs Kulturgüter...*

że w Gdańsku mogą powstawać jedynie domy szczytowe⁴⁶. Szczegółowy projekt powstał już po wyjeździe Fischera, przygotowali go pracownicy Urzędu Budownictwa Naziemnego – Schröder i Krüger. Projekty poszczególnych domów opracowało kilku architektów. Prace budowlane prowadzono w drugiej połowie lat dwudziestych XX w.⁴⁷

Obszar miał mieć swój kulminacyjny punkt w formie gmachu szkoły z dużym zapleczem sportowym. Pierwszy projekt można także zapewne wiązać z osobą Fischera, został on przygotowany wspólnie z Krügerem. Gmach szkoły miał powstać przy ul. Pestalozziego (Pestalozziweg). W rozrastającej się dzielnicy nie było szkół, dlatego też przeznaczono na ten cel obszerną działkę. Projekt jest znany jedynie na podstawie ilustracji zamieszczonej w artykule prasowym⁴⁸ (il. 8).

Zaproponowane rozwiązanie architektoniczne było zgodne z koncepcjami rozwijanymi w tym czasie przez szefa Urzędu Budownictwa Naziemnego. Gmach główny cofnięto z pierzei ulicy w głąb działki. Przed budynkiem powstało niewielkie wnętrze urbanistyczne, ujęte po bokach poprzez parterowe skrzydła boczne. Dziedziniec oddzielony został od ulicy zielenią (rysunek nie pozwala na jednoznaczną interpretację, czy w projekcie sugerowano wysoki żywopłot). Na zapleczu szkoły, we wnętrzu kwartału zabudowy, umieszczono teren sportowy i szkolny ogród. Gmach główny szkoły miał tradycyjne formy, z wysokim czterospadowym dachem. Możemy jedynie domniemywać, że elewacje mogły być ceglane.

Przywołany już uprzednio Kießling krytycznie ocenił projekt szkoły, miał on nawiązywać do „gdańskich form”, a „monstrualny dach” stałby się – jego zdaniem – elementem dominującym nad okoliczną zabudową. Kießling zaproponował nowy projekt, który został zrealizowany⁴⁹.

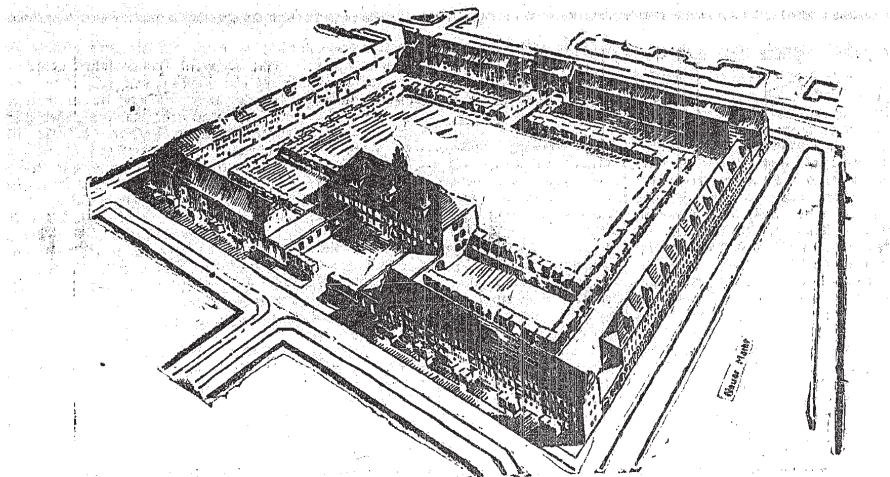
Dwa kolejne projekty to niejako pożegnanie Fischera z Gdańskiem. Pierwszy z nich to projekt gmachu Targów Gdańskich. W dniu 26 stycznia 1925 r., na dwa

⁴⁶ Martin Kießling, *Neue Baugedanken im alten Danzig*, „Danziger Zeitung” 1929, Jg. 72, nr 48, z 17 lutego. Martin Kießling (1879–1944) – architekt, sprawował funkcję dyrektora Urzędu Budowlanego jedynie przez rok, w okresie od marca 1927 r. do marca 1928 r. Kilka jego projektów oraz dwie realizacje budynków szkolnych wywołały duże poruszenie wśród tradycyjnie nastawionego środowiska naukowego Wyższej Szkoły Technicznej i części czynnych w mieście architektów, zob. Ewa Barylewska-Szymańska, Wojciech Szymański, *W stronę nowoczesności. Działalność Urzędu Budowlanego Wolnego Miasta Gdańska w latach 1927–1933 (Wybrane zagadnienia)* [w:] *Modernizm w Europie – modernizm w Gdyni. Architektura XX w. do lat sześćdziesiątych i jej ochrona w Gdyni i w Europie*. Urząd Miejski w Gdyni, red. Jolanta Maria Sołtysik, Robert Hirsch, Gdynia 2014, s. 63–68 (tam wcześniejsza literatura); Jacek Friedrich, *Walka obrazów. Przedstawienia wobec idei w Wolnym Mieście Gdańsku*, Gdańsk 2018, s. 155–161.

⁴⁷ Archiwum Państwowe w Gdańsku, Państwowy Urząd Policji Budowlanej w Gdańsku, sygn. akt 15/1712, Neuer Markt 1, *passim*.

⁴⁸ *Ein neues Wohnviertel. Am „Neuen Markt“ in Langfuhr*, „Danziger Zeitung” 1926, Jg. 69, nr 119, Zweites Blatt z 30 kwietnia.

⁴⁹ Martin Kießling, *Neue Baugedanken im alten Danzig*, „Zentralblatt der Bauverwaltung” 1929, Jg. 49, nr 43, s. 698.

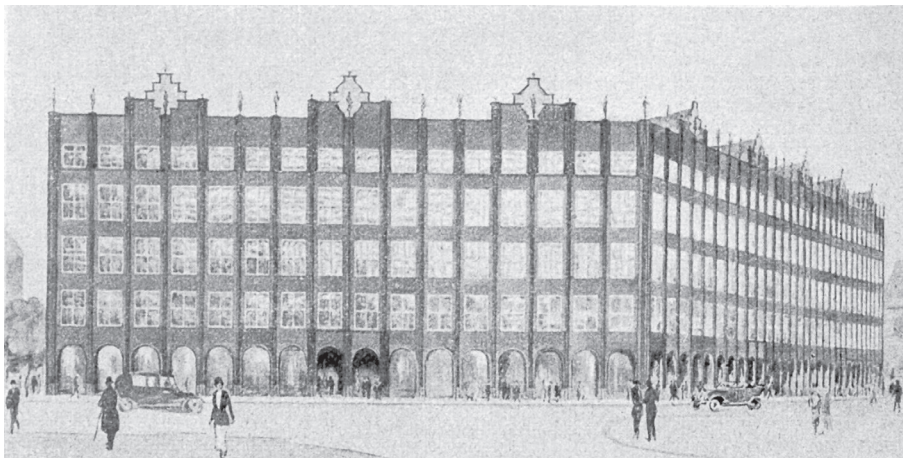


Il. 8. Niezrealizowany projekt szkoły przy ul. Pestalozziego w Gdańsku Wrzeszczu, repr. za: *Ein neues Wohnviertel. Am „Neuen Markt“ in Langfuhr*, „Danziger Zeitung” 1926, Jg. 69, nr 119, Zweites Blatt z 30 kwietnia

miesiące przed opuszczeniem Gdańska, w siedzibie Towarzystwa Przyrodniczego (Naturforschende Gesellschaft) przy ul. Mariackiej (Frauengasse) szef Urzędu Budownictwa Nziemnego przedstawił zgromadzonej tam publiczności, wśród której byli przemysłowcy i przedstawiciele targów oraz osoby z Wyższej Szkoły Technicznej, plan gmachu targów (Messepalast)⁵⁰ (il. 9). Dyskusję nad wzniesieniem budowli prowadzono kilka lat. Gdańskie Targi wykorzystywały w tym czasie budynki (baraki) należące uprzednio do wojska, położone po przeciwnej stronie szkoły św. św. Piotra i Pawła oraz Biblioteki Miejskiej. Jednak trudna sytuacja ekonomiczna sprawiała, że ostatecznej decyzji nie podejmowano. Projekt Fischera przewidywał wzniesienie gmachu na wskazanym wyżej terenie, oddalonym zaledwie kilka minut drogi od Dworca Głównego. Zabudowa miała objąć pierzeję ul. Doki (Werftgasse), ul. Gazowniczej (Jakobs-Wall), pl. Hanzy (Hansa-Platz, ob. nie istnieje), ul. Wałową (Wallgasse) i ul. Łagiewniki (Schüseldamm). Główne wejście usytuowano od pl. Hanzy. Ceglane, nowoczesne elewacje nawiązywały do północnoeuropejskich ekspresjonistycznych realizacji tego czasu. Fischer wprowadził rzeźby wieńczące część elewacji (np. fasadę od pl. Hanzy oraz fragment elewacji od ul. Doki).

Program użytkowy, poza salami wystawowymi, zakładał lokale dla sklepów, restauracji oraz salę widowiskową. Wygospodarowano też pomieszczenia dla Szkoły Handlowej. Na najwyższej kondygnacji Fischer zaplanował mieszkania.

⁵⁰ [Friedrich] Fischer, *Das Messehaus für Danzig*, „Zentralblatt der Bauverwaltung” 1925, Jg. 45, nr 31, s. 373, il. 5, s. 378. Wykorzystano notę *Budynek Targów Gdańskich przy Hansa-Platz*, autorstwa Wojciecha Szymańskiego, przeznaczoną do *Atlasu architektury Gdańska* (w przygotowaniu).



Il. 9. Niezrealizowany projekt gmachu Targów Gdańskich autorstwa Friedricha Fischera, repr. za: Friedrich Fischer, *Das Messehaus für Danzig*, „Zentralblatt der Bauverwaltung” 1925, Jg. 45, nr 31

Gmach miał być nakryty częściowo płaskim dachem a w częściach, w których przewidywano poddasza – dachami dwuspadowymi, ukrytymi za wyższymi partiami elewacji.

Takie usytuowanie gmachu spowodowało konieczność skorygowania układu pl. Hanzy. Fischer rozwiązał tę kwestię, przedkładając projekt urbanistyczny z aleją wiodącą do gmachu, tędy miała też przebiegać linia tramwajowa⁵¹.

Kolejny projekt wstępny z początku 1925 r. również nie doczekał się kontynuacji – architekt zaproponował nową funkcję dla Wielkiej Zbrojowni, która po przebudowie miała stać się siedzibą Państwowego Muzeum Przyrodniczego i Prehistorycznego (Staatliches Museum für Naturkunde und Vorgeschichte)⁵². Muzeum od lat miało problemy lokalowe, a pozostający w gestii wojska obiekt historyczny stracił w nowej sytuacji politycznej właściciela i stał się własnością komunalną. Fischer planował budowę windy towarowej, dostawionej do elewacji od ul. Tkackiej (Wollwebergasse). Na poziomie drugiej kondygnacji wydzielił dużą salę ekspozycyjną oraz niewielką salę wykładową. Kolejna kondygnacja miała służyć jako zaplecze techniczne i biurowe, tu też zaplanowano pomieszczenie dla biblioteki oraz mieszkanie dozorczy.

W okresie urzędowania Fischer zaprojektował trzy kościoły katolickie. Po zakończeniu pierwszej wojny światowej przybywało w Gdańsku ludności tego wyznania, stąd też liczba świątyń okazała się niewystarczająca. Kościół św. Antoniego powstał w Brzeźnie. Katolicy z tej dzielnicy nadal korzystali z poklasztornego kościoła w Oliwie. Projekt powstał na początku lat dwudziestych XX w.

⁵¹ Fischer, *Das Messehaus...*, s. 373, il. 1.

⁵² Zob. Ewa Barylewska-Szymańska, *Muzealna topografia Gdańska w XIX i pierwszych dekadach XX wieku (do roku 1945)* [w:] *Teraźniejszość przeszłości. Muzealnictwo i historiografia w Gdańsku i na Pomorzu do roku 1945*, red. Ewa Barylewska-Szymańska (w druku).

we współpracy z Krügerem i dyplomowanym inżynierem Wernicke. W latach 1922–1924 trwały prace budowlane, ale już od 1924 r. obiekt użytkowano, chociaż jego konsekracja miała miejsce dopiero w 1926 r. Prace przy budowie prowadzono przy zaangażowaniu miejscowej społeczności – pracowali tu katolicy z Brzeźna, a także z innych gdańskich dzielnic i Sopotu.

Fischer zaprojektował tradycyjną w formie świątynię, jednocześnie odpowiadającą duchowi czasu – silnie zmodernizowaną i uproszczoną (il. 10). Powstał trójnawowy korpus, z jednonawowym, niższym prezbiterium zamkniętym wielobocznie. Bryła otrzymała tynkowane elewacje, ze zdwojonymi oknami zamkniętymi półkoliście. W prezbiterium umieszczono okrągłe okna. Jediną artykulację fasady, poza prostym portalem, stanowią blendy. Kościół nakryto wysokim ceramicznym dachem z wysoką, smukłą sygnaturką. We wnętrzu arkady, wsparte na filarach, rozdzielały trzy nawy, w części zachodniej zlokalizowano emporę organową. W prostym, oszczędnym wnętrzu zastosowano drewniany strop. Na południe od kościoła powstał budynek plebanii⁵³.



Il. 10. Kościół św. Antoniego w Gdańsku Brzeźno, fot. Andrzej Mikliński, 2012

Kościół pod wezwaniem Chrystusa Króla Fischer zaprojektował dla katolików z Piekła, niewielkiej miejscowości położonej na terenie dawnego powiatu

⁵³ Paul Schütz, *Kennst Du Deine Kirche? Was die Brösener St. Antonius-Kirche erzählt*, Danzig [1926]; *Weihe der St. Antoniuskirche in Brösen*, „Danziger Neueste Nachrichten” 1926, Jg. 33, nr 137, 1. Beilage z 15 czerwca.

Wielkie Żuławy, na ówczesnych rubieżach Wolnego Miasta (il. 11). Kościół budowano już po wyjeździe architekta do Hanoweru. Ostatecznie świątynię oddano do użytku w 1932 r. Powstała niewielka, ceglana trójnawowa, oszkarpowana budowla, z wyodrębnioną wieżą w elewacji zachodniej (górna część wieży w konstrukcji szkieletowej). Wielobocznie zamknięte prezbiterium otrzymało okna o analogicznym, jak w kościele św. Antoniego, okrągłym kształcie i takiej samej stolarce. Forma architektoniczna świątyni stanowi odwołanie do kościołów żuławskich, ale i tu architekt prowadził dialog z tradycyjną architekturą ceglana – zastosował uproszczenia bryły⁵⁴.

*Działalność
architekta
Friedricha
Fischera...*

Dla gdańskiego kościoła katolickiego, obecnie pod wezwaniem Matki Boskiej Bolesnej (wcześniej Liebfrauenkirche), przy ul. Głębokiej (Niedere Front) Fischer przygotował projekt wstępny⁵⁵. Świątynia powstała na posesji położonej pomiędzy opływem Motławy a ul. Głęboką (il. 12).

Kościół, podobnie jak ten w Piekle, wzniesiono już po wyjeździe architekta. Prace prowadzono w latach 1925–1928 według szczegółowych projektów architekta Felixa Tiedego. Fischer uczestniczył jednak w konsultacjach dotyczących ostatecznego kształtu świątyni.

Zbudowano trójnawowy, halowy kościół z wielobocznie zamkniętym prezbiterium. Ceglana, odwołująca się do gotyckich form, świątynia, została opięta szarpami i przekryta wysokim dachem, z wysmukłą sygnaturką pośrodku kalenicy. Ze względów oszczędnościowych zrezygnowano z wieży. Fasadę wieńczy schodkowy szczyt z tynkowanymi blendami, jedynym elementem ożywiającym gładką, ceglana powierzchnię jest usytuowany poniżej ostrołukowy, uskokowo cofnięty w głąb portal. Gotyckie formy zostały zmodernizowane i twórczo przekształcone – uzyskano bardzo interesujący efekt, a dodatkowym atutem jest malownicza lokalizacja świątyni.



Il. 11. Kościół Chrystusa Króla w Piekle, fot. Adam Fleks, 2012

⁵⁴ *Die neue katholische Kirche in Pieckel*, „Danziger Neueste Nachrichten” 1932, Jg. 39, nr 134, z 10 czerwca.

⁵⁵ Wykorzystano notę *Kościół Matki Boskiej Bolesnej (d. Liebfrauenkirche) przy Niedere Front (ob. ul. Głęboka)* autorstwa Wojciecha Szymańskiego, przeznaczoną do *Atlasu architektury Gdańska* (w przygotowaniu).



Il. 12. Kościół Matki Boskiej Bolesnej w Gdańsku, fot. Adam Fleks, 2012

Warta odnotowania jest także działalność Fischera na polu konserwatorskim. Najważniejszym zadaniem było zachowanie historycznego śródmieścia. Problem ten powracał, w różnym natężeniu, w dyskusjach prowadzonych w gronie fachowców w okresie istnienia Wolnego Miasta Gdańska. Stał się on jednym z najważniejszych przejawów zachowania kulturowej tożsamości Gdańska, postrzeganej jako walka o niemieckie *status quo*. Fischer włączył się do tych działań⁵⁶. Zachowanie całościowego „obrazu miasta” polegało, według niego i generacji jego poprzedników, przede wszystkim na ocaleniu całych kwartałów ulic, zabudowanych ustawionymi szczytowo kamienicami. Obrazu miasta dopełniały górujące nad zabudową mieszczańską obiekty sakralne i municypalne. Fischer miał silne wsparcie prof. Otto Kloeppla, który stał w tym czasie na czele Rady Zabytków (Denkmalrat) i podzielał opinię o konieczności ochrony całego zespołu miejskiego⁵⁷.

⁵⁶ „Danzig besitzt ein Stadtbild von bedeutsamer Eigenart und außerordentlicher Schönheit [...], dessen Erhaltung jedem Städtebauer und jedem Kunstfreund heiß am Herzen liegen muß”, zob. A.G., *Die Erhaltung des Danziger Stadtbildes. Nach einem vom Oberbaurat Professor Dr. Friedrich Fischer in Danzig auf der 35. Abgeordnetenversammlung des Verbandes Deutscher Architekten- und Ingenieurvereine in Danzig gehaltenen Vortrag*, „Zentralblatt der Bauverwaltung” 1923, Jg. 43, nr 85/86, s. 511–513. Zob. też B. Pusback, *Stadt als Heimat. Die Danziger Denkmalpflege zwischen 1933 und 1939*, Köln–Weimar–Wien 2006, s. 208–209, 216.

⁵⁷ Muzeum Narodowe w Gdańsku, Archiwum, Akte Denkmalrat [1923–1927], syng. akt MNG/A/VI/10, protokół z posiedzenia w dniu 28 stycznia 1925 r.

Zachowanie urbanistycznego kompleksu historycznej zabudowy centrum Gdańska wydawało się u progu istnienia Wolnego Miasta zagrożone. Nawet korzystne uregulowania prawne chroniły jedynie wybitne pojedyncze obiekty. Natomiast te mniej znaczące, oddziałujące jednak na całościowy obraz, pozostawały bez opieki konserwatorskiej. Tymczasem w wyniku zmian gospodarczych przechodziły one w ręce nowych właścicieli planujących modernizację, a nierzadko także daleko idące przekształcenia fasad. Często też planowano zastępować istniejące obiekty nowymi realizacjami, co musiało prowadzić do zmiany charakteru historycznego centrum.

W związku z tym Fischer rozwinął koncepcję mającą na celu zapobieżenie takiej sytuacji. Podobnie jak na przełomie XIX i XX w., gdy rozebrano nowożytnie obwałowania, a w ich miejscu wytyczono arterie komunikacyjne, przy których powstała współczesna zabudowa⁵⁸, należało i tym razem wyznaczyć przestrzeń rozwoju. Fischer zaproponował wzniesienie nowej dzielnicy handlowej, miała się ona rozpościerać od Bramy Oliwskiej (Oliver Tor) w kierunku wytyczonych wcześniej na terenach pofortyfikacyjnych ulic i obejmować również obszar częściowo już zabudowany, aż do ul. Okopowej (Wiebenwall). Odpowiednie połączenia drogowe, omijające ściśle centrum, miały zapewnić komunikację z portem i zapleczem miasta (zwłaszcza z Żuławami).

Główne Miasto, które w planach Fischera nadal stanowiło „serce miasta”⁵⁹, miało jednak ulec istotnym przekształceniom – z dzielnicy mieszkaniowej w dzielnicę handlową. Architekt zaproponował powołanie do życia towarzystwa mającego doprowadzić do przekształcenia funkcji domów (Gesellschaft zur Ausgestaltung). Pierwszym obszarem eksperymentalnym miała być ul. Piwna (Jopengasse). Towarzystwo miało budować na tańszych terenach poza centrum nowe mieszkania spełniające współczesne standardy – odpowiednio nasłonecznione i dobrze przewietrzane, położone wśród zieleni gwarantującej dzieciom miejsce zabaw, a dorosłym wypoczynek. Natomiast domy w centrum planowano przeznaczyć na biura. Kolejnym celem projektu była renowacja fasad, mająca na celu usunięcie dziewiętnastowiecznych przekształceń i przywrócenie im historycznej formy. W niektórych przypadkach – zdaniem Fischera – możliwe mogło być nawet odtworzenie przedproży. Estetyzacji miały podlegać również wszelkie wywieszki i szyldy reklamowe, które należało umieścić, według jednolitych zasad, w obrębie wejścia do kamienicy. Partery miały zachować funkcje handlowe. Jednak i tu Fischer zaproponował nowe rozwiązanie. Przyziemia planowano nieznacznie wysunąć, co miało wyraźnie wskazywać na ingerencję z późniejszego okresu. Wizualne łączenie lokali użytkowych znajdujących się w dwóch lub trzech kamienicach w jedną całość dawało możliwość stworzenia większych witryn sklepowych,

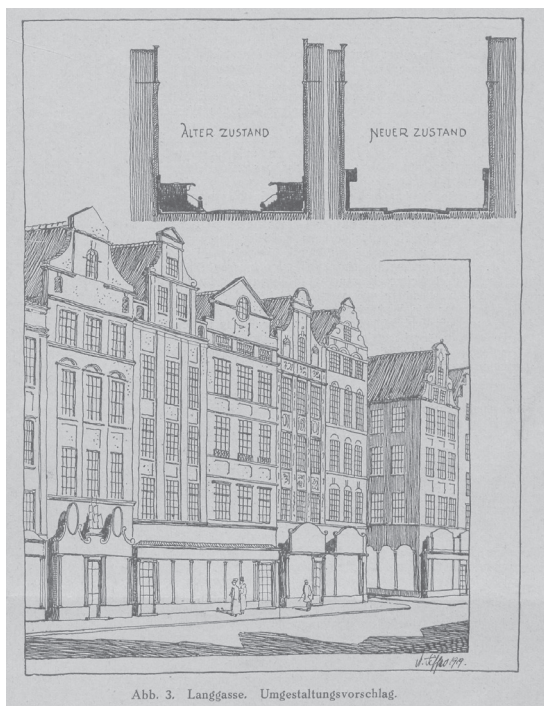
⁵⁸ Omilanowska, *Defortyfikacja Gdańska...*, s. 33–38.

⁵⁹ W tych opiniach Fischer nie był odosobniony. Podobnego zdania był Cornelius Gurlitt, co wyraził w trakcie Dnia Zabytków w 1911 r., zob. Pusback, *Stadt als Heimat...*, s. 84, przyp. 289.

Ewa
Barylewska-
-Szymańska

odpowiadających ówczesnym wymogom handlowym. Przeszklenia znacz-
nych partii fasad, zmieniające ich charakter, planowano jednak wykluczyć.
Rysunek koncepcyjny ukazujący fragment ul. Długiej (Langgasse) pokazuje
proponowane przez konserwatora rozwiązania (il. 13).

Fischer wcielił opisane zasady podczas prac przeprowadzonych w siedzibie
Dresdner Bank przy Długim Targu (Langer Markt) 12/13. Autorem projektu



Il. 13. Propozycja przekształcenia ul. Długiej,
około 1923, repr. za: A.G., *Die Erhaltung des
Danziger Stadtbildes. Nach einem vom Oberbaurat
Professor Dr. Friedrich Fischer in Danzig auf der
35. Abgeordnetenversammlung des Verbandes
Deutscher Architekten- und Ingenieurvereine in Danzig
gehaltenen Vortrag*, „Zentralblatt der Bauverwaltung”
1923, Jg. 43, nr 85/86

był gdański architekt Tiede. Obie fa-
sady sąsiadujących ze sobą kamienic
zostały przekształcone już w XIX w.
Na podstawie Akt Policji Budowlanej
można prześledzić ewolucję koncepcji
ukształtowania fasad⁶⁰. W tym
kontekście najbardziej interesujący
jest niezrealizowany ostatecznie pro-
jekt z nowoczesnymi szczytami, które
w późniejszym okresie były chętnie
stosowane w Gdańsku. Projekt ten po-
wstał niewątpliwie pod silnym wpły-
wem koncepcji Fischera i uzyskał ak-
ceptację – jak wynika z przedłożonego
do Policji Budowlanej pisma.

Tiede ujednolicił oba szczyty, na-
dając im nową, współczesną formę
(il. 14). Obie trójosiowe fasady otrzy-
mały analogiczny wygląd, osiągnięty
poprzez gładką powierzchnię opraco-
wanych tak samo kolorystycznie ścian,
ożywionych jedynie wąskimi opaska-
mi okiennymi, oraz poprzez zastoso-
wanie jednorodnej stolarki okiennej
o drobnych podziałach. W przyziemiu,
zgodnie z propagowaną przez Fische-
ra zasadą, obie fasady połączono funk-
cjonalnie, stosując duże powierzchnie
okien o drobnych podziałach i jedno-

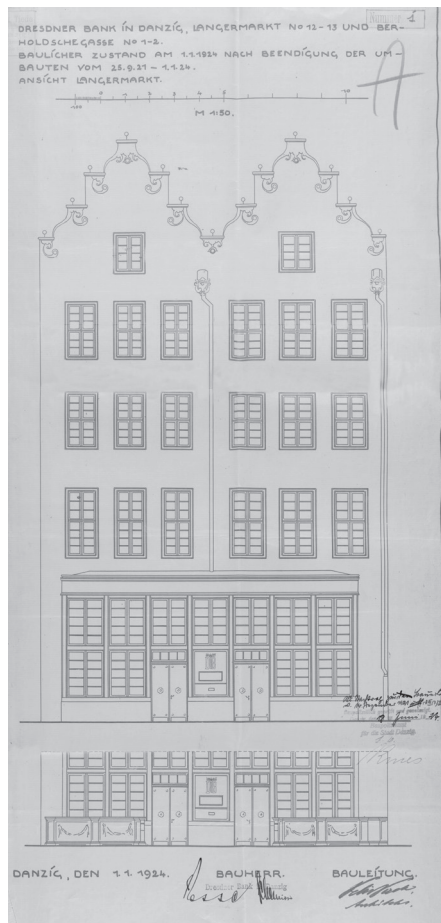
rodną stolarkę drzwiową, przestrzeń pomiędzy drzwiami wykorzystano na tab-
licę informacyjną wpasowującą się w rytm podziałów okiennych.

⁶⁰ Architekt przygotował w 1921 r. pierwszą wersję projektu, rok później powstała zmieniona
wersja („[eine] Zeichnung zur Veränderung der Fassaden”). Ta została zaakceptowana („Professor
Fischer [hat] bereits sein Einverständnis zur Ausführung der Fassade in dieser Form gegeben”),
zob. Archiwum Państwowe w Gdańsku, Akta Policji Budowlanej, sygn. akt 15/2798, s. 111, 112,
116, 117, 154, 170–178; 15/2799, s. 33, 72, 74.

Wydaje się, że Tiede zrealizował zasady ściśle opracowane przez konserwatora zabytków, dlatego zapewne realizacja ta została włączona do dorobku Fischera⁶¹.

Hermann Schmitz bardzo pozytywnie ocenił efekt przeprowadzonych prac⁶². Uznał, że to właśnie ta realizacja wytyczyła nowe drogi ochronie zabytków, ponieważ doprowadziła do korzystnej koegzystencji form współczesnych z historycznymi. Inaczej było natomiast na forum ogólnoniemieckim – podczas Dnia Zabytków w 1928 r. tego rodzaju podejście poddano krytyce⁶³. Kießling, następca Fischera, także skrytykował stosowanie atrap szczytów, uznając je nawet za „wieczną chorobę”, która w Gdańsku rozprzestrzeniła się aż po obrzeża miasta⁶⁴.

Do realizacji Dresdner Bank w Gdańsku jednak powracano, jak choćby na początku lat trzydziestych XX w. Jednym z przykładów jest remont konserwatorski dwóch kamienic usytuowanych na rogu ulic Długi Ogrody (Langgarten) i Łąkowej (Weidengasse). Projekt autorstwa Henry Brettschneidera powstał w 1929 r., jednak proces zatwierdzania planów, a następnie ich realizacja przeciągnęły się aż do kwietnia 1933 r. W artykule prasowym, w którym omawiono wykonane prace, wyraźnie wskazywano na zalecenia Fischera. Przyziemie kamienic połączono funkcjonalnie, unowocześniono i oddzielono od wyższych kondygnacji szerokim gzymssem. W zastosowanym barwnym



Il. 14. Inwentaryzacja fasad Dresdner Bank po przebudowie przy ul. Długi Targ 12–13, Archiwum Państwowe w Gdańsku, sygn. 15/2798

⁶¹ Np. Schmitz, *Die Bautätigkeit Fischers...*, s. 134–135; Kurt Frick, *Danzig stellt sein Stadtbildwieder her. Erneuerung und Umgestaltung von Giebelhäusern durch Architekten Dipl.-Ing. Heinz Bahr*, „Deutsche Bauzeitung” 1936, Jg. 70, H. 3, s. 48.

⁶² „Die beiden Giebel [...] fügen sich, obzwar von völlig neuartiger Linienführung, organisch dem Rhythmus der Nachbarn[häusern]. [...] Überraschend ist aber besonders das selbstverständliche Zusammenwirken der in ganz modernen sachlichen Formen gehaltenen Ladenvorbauten mit der älteren, durch die steinernen Beischläge belebten Umgebung”, zob. Schmitz, *Die Bautätigkeit Fischers...*, s. 135.

⁶³ Zob. Gustav Lampmann, *Die Krise im Denkmal- und Heimatschutz. Zur Tagung des Bundes für Denkmalpflege und Heimatschutz vom 3. bis 8. September 1928 in Würzburg und Nürnberg*, „Zentralblatt der Bauverwaltung” 1928, Jg. 48, H. 40, s. 641–644.

⁶⁴ Kießling, *Neue Baugedanken...*, s. 699.

opracowaniu elewacji także odwołano się do doświadczeń Fischera z prac przy ul. Długiej i Długim Targu⁶⁵.

Wkrótce po przejściu władzy przez hitlerowców w maju 1933 r. ruszył szeroko zakrojony program „rekonstrukcji” historycznego obrazu miasta. Profesor Kloeppeł, autor programu, sprawujący wówczas funkcję konserwatora (Staatlicher Denkmapfleger für Baukunst), był orędownikiem zachowania historycznego centrum jako całości⁶⁶. Zaproponowane na początku lat dwudziestych XX w. przez Fischera formy zostały wówczas zaakceptowane i uznane za dobry punkt odniesienia⁶⁷. Nie pozostawiono wprawdzie jego propozycji wysunięcia przyziemia, jednak partery z dużymi powierzchniami okien nadal zachowały nowoczesny charakter. A jednolicie ukształtowane wystawy obejmowały kilka kamienic, tak by w pełni zrealizować cele handlowe⁶⁸. Dobrym przykładem porównawczym dla Dresdner Bank jest projekt architekta Heinza Bahra, wykonany dla sklepu Leisera przy ul. Długiej 73–74⁶⁹.

Fischer opracował wzornik kolorystyczny (il. 15). Preferowana była kolorystyka z użyciem żółci oraz tonacji morsko-zielonej („see grüne Tönen”). Wydaje się jednak, że zalecając nowe pomalowanie fasad, nie odnoszono się do odkrywek dawnych warstw malarskich. Właściciele mogli wybrać spośród trzech podstawowych kolorów, które akceptował Urząd Konserwatorski. Natomiast zastosowanie innej kolorystyki wymagało uzgodnienia z odpowiednimi władzami. W trakcie przeprowadzanych prac Fischer nadzorował usuwanie uzupełnień i zmian, których dokonano w XIX i na początku XX w., starając się o powrót do historycznego wyglądu fasady. Szczególną uwagę architekt poświęcał przywracaniu pierwotnego wyglądu elewacjom ceglany, bowiem bardzo często były one tynkowane (zwłaszcza w XIX w. i na początku XX w.), przez co zatracaly swój pierwotny charakter.

Na przywołanie zasługuje również restauracja kamienicy przy ul. Długiej, w bezpośredniej bliskości głównomiejskiego Ratusza, będącej siedzibą Miejskiej Kasy Oszczędnościowej (Städtische Sparkasse). Pracom poddano również fasady kamienic przy Długim Targu, usytuowane na odcinku pomiędzy ulicami Kramarską (Große Krämergasse) i Kuśnierską (Kürschnergasse).

Fischer zajął się także przedprożami. Ustawiono je w niektórych brakujących miejscach przy Długim Targu. Wykorzystano do tego celu zachowane fragmenty,

⁶⁵ *Die neue Ecke Langgarten-Weidengasse*, „Danziger Neueste Nachrichten” 1933, Jg. 40, nr 84 z 8–9 kwietnia. Opracowane na podstawie noty *Dom mieszkalny i kawiarnia Langgarten* autorstwa Wojciecha Szymańskiego, przeznaczonej do *Atlasu architektury Gdańska* (w przygotowaniu do publikacji).

⁶⁶ „eine Art Museumstraße des alten Stadtbildes”, zob. Otto Kloeppeł, *Die Wiederherstellung des alten Stadtbildes von Danzig seit der national Erhebung. I. Die Arbeiten des Jahres 1934 (Die Baukunst im Deutschen Osten. Beiträge zu ihrer Gestaltungsentwicklung*, Hg. Architekturabteilung der Technischen Hochschule Danzig), [Danzig 1935], s. 12.

⁶⁷ Pusback, *Stadt als Heimat...*, s. 209.

⁶⁸ *Ibidem*, s. 227.

⁶⁹ Kloeppeł, *Die Wiederherstellung des alten Stadtbildes...*, s. 19, XIX–XX.



Il. 15. Projekt kolorystyki ul. Długiej w Gdańsku, około 1923, repr. za: Herrmann Schmitz, *Die Bautätigkeit Fischers im Freistaate Danzig*, „Zeitschrift für bildende Kunst” 1924/1925, Jg. 58

zapewne je uzupełniając. Zabiegom konserwatorskim poddano portale przy Długim Targu 10, 40 i 42 oraz przy ul. Długiej (numery domów nie zostały podane) i św. Ducha (siedziba Deutsches Volkshaus). Natomiast Dom Angielski, przy ul. Chlebnickiej (Brodänkengasse) 16, stanowiący od 1912 r. własność miasta, można było jedynie wzmocnić konstrukcyjnie⁷⁰, co gwarantowało jego przetrwanie w oczekiwaniu na korzystniejszą sytuację finansową, umożliwiającą przeprowadzenie pełnego zakresu prac.

Fischer w prowadzonych w ramach urzędu pracach koncentrował się przede wszystkim na architekturze świeckiej. Jednak konserwacji poddano także kilka kościołów: św. Trójcy, w którym przeprowadzono renowację zachodniego szczytu świątyni, św. Bartłomieja (tu zabiegi dotyczyły wschodniego szczytu) a także szczyt kościoła św. Ignacego na Starych Szkotach⁷¹.

Niemal bezpośrednio po utworzeniu Wolnego Miasta przystąpiono do prac nad ustawą o ochronie zabytków i przyrody (*Denkmal- und Naturschutzgesetz*). Prowadził je w Senacie Oddział ds. Nauki, Sztuki i Oświaty (Abteilung für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung)⁷². Pierwszy ślad prac nad ustawą pochodzi z lipca 1921 r., natomiast pismo skierowane do Zgromadzenia Ludowego (Volkstagu, czyli ówczesnego gdańskiego parlamentu), zawierające projekt ustawy i prośbę o skierowanie jej do uchwalenia, nosi datę 9 sierpnia 1922 r.

W trakcie ponadrocznych prac nad ustawą powołano grono ekspertów, którzy przygotowali poszczególne paragrafy. W skład tego gremium weszli m.in. dyrektorzy Biblioteki Miejskiej – początkowo Otto Günther⁷³, a następnie Friedrich Schwarz⁷⁴, oraz Archiwum Wolnego Miasta – Karl Josef Kaufmann⁷⁵. W pracach uczestniczyli również konserwatorzy branzowi: do spraw zabytków

⁷⁰ *Bericht über die Verwaltung...*, s. 124.

⁷¹ *Ibidem*; Erich Keyser, *Die Baugeschichte der Stadt Danzig*, Köln–Wien 1972, s. 487.

⁷² Archiwum Państwowe w Gdańsku, Akta Senatu WMG, sygn. akt 260/3602, s. 10–66.

⁷³ Otto Günther (1864–1924) – bibliotekarz, w latach 1912–1921 dyrektor Biblioteki Miejskiej, zob. Marek Andrzejewski, *Ludzie Wolnego Miasta Gdańska (1920–1939)*, Gdańsk 1997, s. 45.

⁷⁴ Friedrich Schwarz (1875–1968) – bibliotekarz, w latach 1922–1935 dyrektor Biblioteki Miejskiej, zob. Andrzejewski, *Ludzie Wolnego Miasta...*, s. 100; Mirosław Gliński, *Friedrich Schwartz*, www.gedanopedia.pl [dostęp: 27.06.2021 r.].

⁷⁵ Karl Josef Kaufmann (1865–1945) – historyk, archiwista, w latach 1921–1929, dyrektor gdańskiego archiwum, zob. Andrzejewski, *Ludzie Wolnego Miasta...*, s. 55.

architektonicznych – prof. Fischer, oraz dzieł sztuki i rzemiosła artystycznego – dr Hans Friedrich Secker⁷⁶, a w końcowej fazie dr Walter Mannowsky, który w lipcu 1922 r. zastąpił swego poprzednika⁷⁷. Dwaj ostatni pełnili również funkcję dyrektorów Muzeum Miejskiego.

Zachowana fragmentarycznie korespondencja dokumentuje odbywające się narady i konsultacje oraz przekazywane do zaopiniowania poszczególne fragmenty ustawy.

Ustawa weszła w życie w dniu 6 lutego 1923 r.⁷⁸ Dawała możliwość ochrony poszczególnych obiektów dzięki wpisaniu ich na listę zabytków. Wstępna lista, na której powstanie istotny wpływ miał konserwator zabytków architektonicznych, została przygotowana w latach 1924–1925. Ujęto na niej bardzo wiele kamienic mieszczańskich, przy niektórych ulicach wpisano je na listę niemal kompletnie, na przykład kamienice przy ul. Mariackiej (Frauengasse)⁷⁹.

Fischer prowadził również, z racji pełnionej funkcji, prace inwentaryzacyjne, jednak brak jest danych na ten temat, w sprawozdaniu za lata 1920–1925 skwitowano to zadanie zaledwie jednym zdaniem informującym o rozpoczęciu prac⁸⁰.

Wydaje się, że w związku z prowadzonymi pracami inwentaryzacyjnymi i sporządzaniem rejestru zabytków Fischer interesował się także wnętrzami gdańskich kamienic. Ślad tego odnajdujemy w interesującym przyczynku na temat osiemnastowiecznego wystroju jednej z kamienic przy ul. Mariackiej⁸¹.

W tekście przypomniana została sylwetka Friedricha Fischera, wskazano realizacje z okresu jego działalności jako prywatnego architekta z Gdańska i Sopotu oraz prace projektowe prowadzone w ramach Urzędu ds. osiedli, a następnie Urzędu Budownictwa Naziemnego. Jego projekty (również te niezrealizowane) sytuują go w rzędzie architektów odwołujących się do północnoniemieckiej tradycji architektonicznej, do nurtu architektury reformy, a stosowane przez niego formy są zmodernizowane i twórczo zinterpretowane.

⁷⁶ Hans Friedrich Secker (1888–1960) – historyk sztuki, zatrudniony w gdańskim Muzeum Miejskim od 1912 r., funkcję dyrektora sprawował w latach 1916–1922, zob. Mirosław Gliński, *Secker Hans Friedrich* [w:] *Encyklopedia Gdańska*, red Błażej Śliwiński, [Gdańsk] 1912, s. 919.

⁷⁷ Walter Mannowsky (1881–1958) – historyk sztuki, muzealnik, w latach 1922–1938 dyrektor Muzeum Miejskiego w Gdańsku, zob. Andrzejewski, *Ludzie Wolnego Miasta...*, s. 72.

⁷⁸ *Gesetz betreffend den Denkmal- und Naturschutz. Vom 6 Februar 1923*, „Gesetzblatt für die Freie Stadt Danzig” 1923, Nr 16, s. 245.

⁷⁹ Muzeum Narodowe w Gdańsku, Archiwum, Akte Denkmalrat [1923–1927], sygn. akt MNG/A/VI/10, s. 5.

⁸⁰ „die durch das Denkmalschutzgesetz vorgeschriebene Katalogisierung der Bau- und Kunstdenkmäler ist eingeleitet”, zob. *Bericht über die Verwaltung...*, s. 124. Katja Bernhardt, *Inwentaryzacja zabytków sztuki między nauką i polityką: Prusy Zachodnie i Wolne Miasto Gdańsk*, „Biuletyn Historii Sztuki” 2010, R. 72, nr 3, s. 281–282.

⁸¹ F[riedrich] Fischer, *Treppenanlage im Hause Frauengasse 9 in Danzig*, „Zentralblatt der Bauverwaltung” 1925, Jg. 45, nr 11, s. 126–127.

Schmitz opisując dokonania Fischera, widział go w gronie takich architektów, jak Heinrich Tessenow czy Paul Schmitthenner. Obaj byli uznanymi reformatorami architektury, propagowali i realizowali w swoich projektach ideę miast ogrodów, a jednocześnie reprezentowali nurt budownictwa odwołujący się do tradycji⁸². Opinia ta jest słuszna, a grono architektów wśród, których sytuuje się Fischer, można poszerzyć o kolejne nazwiska, jak choćby Fritz Höger czy Fritz Schumacher. W większości projektów Fischer proponował ceglane elewacje, co wiązało się z osobistym zainteresowaniem architekta. Ceglaną architekturą zajmował się także jako naukowiec, analizując zwłaszcza średniowieczne obiekty sakralne. W Gdańsku stosowanie ceglanych elewacji nowo projektowanych obiektów w tym okresie stało się – jak na to zwrócił uwagę Jacek Friedrich – „przejawem specyficznego lokalnego tradycjonalizmu”⁸³. Działalność Fischera dobrze wpisuje się w ten nurt architektury.

Fischer działał jako Konserwator Zabytków Architektury WMG jedynie przez cztery lata, jednak był to czas wypracowywania wzorców postępowania konserwatorskiego. Nastąpiło wówczas połączenie funkcji Konserwatora Zabytków Architektonicznych i kierującego Urzędem Budownictwa Naziemnego, o takim rozwiązaniu stanowił odpowiedni zapis Ustawy o ochronie zabytków i przyrody. Jednak już w 1926 r., rok po wyjeździe prof. Fischera z Gdańska, kwestie zabytków architektonicznych powierzono młodemu, niedoświadczonemu wówczas jeszcze zawodowo Erichowi Volmarowi⁸⁴, pracującemu w Urzędzie Budownictwa Naziemnego. Nie otrzymał on jednak nominacji na stanowisko konserwatora. Takie rozwiązanie spotkało się z krytyką Fischera, wyrażoną w stanowczych słowach na łamach ogólnoniemieckiego czasopisma architektonicznego „Deutsche Bauzeitung”. Były gdański konserwator uznał takie postępowanie – wobec zadań, jakie stały przed osobami chroniącymi miejscowe zabytki architektury – za nieodpowiedzialne. Proponował pozyskanie innego kandydata mającego przejąć pieczę nad kulturą spuścizną, wskazując przy tym wyraźnie na środowisko profesorów architektury Wyższej Szkoły Technicznej⁸⁵.

⁸² Schmitz, *Die Bautätigkeit Fischers...*, s. 139.

⁸³ Friedrich, *Walka obrazów...*, s. 173. W ten sposób stosowanie cegły postrzegali również Schumacher w Hamburgu, zob. Hermann Hipp, *Fritz Schumachers Hamburg: Die reformierte Stadt [w:] Moderne Architektur...*, s. 164. Szerzej o odwołaniach do budownictwa ceglanoego w północnych Niemczech w nurcie „konserwatywnego modernizmu” zob. Makala, *Nawiązania do tradycji nowożytnej...*, s. 95, 99.

⁸⁴ Erich Volmar (1887–1975) – architekt, od 1921 r. pracownik Urzędu Budownictwa Naziemnego Wolnego Miasta Gdańska, od 1926 r. zajmował się zagadnieniami konserwatorskimi, w latach 1939–1945 konserwator zabytków Okręgu Rzeszy Gdańsk–Prusy Zachodnie, zob. Gerhard Lippky, *Volmar Erich [w:] Altpreußische Biographie*, Bd. 4, Hg. Erich Bahr, Gerd Brausch, Marburg 1984, s. 1299. Na temat powierzenia mu funkcji w 1926 r. zob. Erich Volmar, *Danzigs Bauwerke und ihre Wiederherstellung. Ein Rechenschaftsbericht der Baudenkmalpflege*, Danzig 1940, s. 18.

⁸⁵ Friedrich Fischer, *Erhaltung und Pflege der Kunstdenkmäler in Danzig*, „Deutsche Bauzeitung” 1926, Jg. 60, nr 75, s. 616.

Fischer jako konserwator zainicjował przeprowadzenie pierwszych prac renowacyjnych. Jednak przeszkodą w ich pełnej realizacji była zła sytuacja finansowa Wolnego Miasta Gdańska. W okresie sprawowania przez niego funkcji konserwatora priorytetem stało się zachowanie historycznego obrazu miasta. Wypracowany przez niego wzorzec postępowania na terenie Głównego Miasta stanowił ważny punkt odniesienia w kolejnych latach. Fischer miał wpływ na przygotowywaną Ustawę o ochronie zabytków i przyrody, pracował też nad wykazami historycznych gmachów przewidzianych do wpisania na listę zabytków. Zainicjował również pierwsze, przygotowawcze prace inwentaryzacyjne.

Bibliografia

- Althoff [Hugo], *Danzig [w:] Städtebau und Wohnungswesen der Welt. Town planning and housing throughout the world. L'urbanisme et l'habitation dans tous les pays*, Hg. Bruno Schwan, Berlin 1935, s. 142–145.
- Andrzejewski Marek, *Ludzie Wolnego Miasta Gdańska (1920–1939)*, Gdańsk 1997.
- Barylewska-Szymańska Ewa, *Friedrich Fischer und die Architekturdenkmalpflege in den Anfängen der Freien Stadt Danzig [w:] Entdecken – Erforschen – Bewahren. Beiträge zur Kunstgeschichte und Denkmalpflege. Festgabe für Sibylle Badstübner-Gröger zum 12. Oktober 2015*, Hg. Camilla Badstübner-Kizik, Edmund Kizik, Berlin 2016, s. 286–295.
- Barylewska-Szymańska Ewa, Szymański Wojciech, *Gdański drapacz chmur*, „30 dni” 2007, nr 6 (74), s. 26–34.
- Barylewska-Szymańska Ewa, Szymański Wojciech, *Konkurs na gdański wieżowiec w 1920 roku [w:] Architektura modernistyczna budynków użyteczności publicznej*, Gdańsk 2004, s. 81–84.
- Barylewska-Szymańska Ewa, Szymański Wojciech, *W stronę nowoczesności. Działalność Urzędu Budowlanego Wolnego Miasta Gdańska w latach 1927–1933 (Wybrane zagadnienia) [w:] Modernizm w Europie – modernizm w Gdyni. Architektura XX w. do lat sześćdziesiątych i jej ochrona w Gdyni i w Europie*, red. Jolanta Maria Sołtysik, Robert Hirsch, Gdynia 2014, s. 63–68.
- Bericht über die Verwaltung der Stadtgemeinde Danzig vom 1. April 1920 bis 31. März 1925*, Hg. Statistisches Landesamt der Freien Stadt Danzig, Danzig 1926.
- Berger-Thimme Dorothea, *Wohnungsfrage und Sozialstaat. Untersuchungen zu den Anfängen staatlicher Wohnungspolitik in Deutschland (1873–1918)*, Frankfurt am Main 1976.
- Bernhardt Katja, *Inwentaryzacja zabytków sztuki między nauką i polityką: Prusy Zachodnie i Wolne Miasto Gdańsk*, „Biuletyn Historii Sztuki” 2010, R. 72, nr 3, s. 263–291.
- Bernhardt Katja, *Stil – Raum – Ordnung. Architekturlehre in Danzig 1904–1945*, Berlin 2015.
- Borrmann Norbert, *Paul Schultze-Naumburg. 1869–1949. Maler, Publizist, Architekt. Vom Kulturreformer der Jahrhundertwende zum Kulturpolitiker im dritten Reich*, Essen 1989.

- Cielątkowska Romana, Lorens Piotr, *Architektura i urbanistyka osiedli socjalnych Gdańska okresu XX-lecia międzywojennego*, Gdańsk 2000.
- Fehlhaber K[urt], *Danzigs Stadterweiterung*, „Danziger Statistische Mitteilungen” 1926, Jg. 6, nr 11, s. 170–171.
- Fischer Friedrich, *Der Danziger Kirchenbau des 15. und 16. Jahrhunderts* (Diss. THD), Danzig 1910.
- Fischer [Friedrich], *Das Messehaus für Danzig*, „Zentralblatt der Bauverwaltung” 1925, Jg. 45, nr 31, s. 373, il. 5, s. 378.
- Friedrich Fischer, *Erhaltung und Pflege der Kunstdenkmäler in Danzig*, „Deutsche Bauzeitung” 1926, Jg. 60, nr 75, s. 616.
- Friedrich Fischer, *Norddeutscher Ziegelbau*, München 1944.
- Fink Stefanie, *„Brausejahre” in Berlin. Die Architekturausbildung an der Technischen Hochschule Charlottenburg während der Kaiserzeit [w:] Nicht nur Bauhaus. Netzwerke der Moderne in Mitteleuropa / Not just Bauhaus. Networks of Modernity in Central Europe*, red. Beate Störtkuhl, Rafał Makala, Berlin–Boston 2020 (Schriften des Bundesinstitutes für Kultur und Geschichte der Deutschen im östlichen Europa, Bd. 77), s. 39–61.
- Fischer F[riedrich], *Treppenanlage im Hause Frauengasse 9 in Danzig*, „Zentralblatt der Bauverwaltung” 1925, Jg. 45, nr 11, s. 126–127.
- Friedrich Jacek, *Walka obrazów. Przedstawienia wobec idei w Wolnym Mieście Gdańsku*, Gdańsk 2018.
- Frick Kurt, *Danzig stellt sein Stadtbild wieder her. Erneuerung und Umgestaltung von Giebelhäusern durch Architekten Dipl.-Ing. Heinz Bahr*, „Deutsche Bauzeitung” 1936, Jg. 70, H. 3, s. 45–52.
- Hipp Hermann, *Fritz Schumachers Hamburg: Die reformierte Stadt [w:] Moderne Architektur in Deutschland 1900 bis 1950. Reform und Tradition*, Hg. Vittorio Magnago Lampugnani, Romana Schneider, Stuttgart [1992], s. 151–174.
- Hofer Sigrid, *Reformarchitektur 1900–1918. Deutsche Baukünstler auf der Suche nach dem nationalen Stil*, Stuttgart–London 2005.
- Keyser Erich, *Danzig aufgenommen von der Staatl[ichen] Bildstelle*, Berlin 1934.
- Keyser Erich, *Die Baugeschichte der Stadt Danzig*, Köln–Wien 1972.
- Kießling Martin, *Neue Baugedanken im alten Danzig*, „Zentralblatt der Bauverwaltung” 1929, Jg. 49, nr 43, s. 693–704.
- Klooppel Otto, *Die Wiederherstellung des alten Stadtbildes von Danzig seit der national Erhebung. I. Die Arbeiten des Jahres 1934 (Die Baukunst im Deutschen Osten. Beiträge zu ihrer Gestaltungsentwicklung*, Hg. Architekturabteilung der Technischen Hochschule Danzig), [Danzig 1935].
- Krückemeyer Thomas, *Gartenstadt als Reformmodell. Siedlungskonzeption zwischen Utopie und Wirklichkeit*, Siegen 1997.
- Lampmann Gustav, *Die Krise im Denkmal- und Heimatschutz. Zur Tagung des Bundes für Denkmalpflege und Heimatschutz vom 3. bis 8. September 1928 in Würzburg und Nürnberg*, „Zentralblatt der Bauverwaltung” 1928, Jg. 48, H. 40, s. 641–644.
- Lindau Friedrich, *Fischer, Friedrich Wilhelm Heinrich [w:] Saur. Allgemeines Künstler-Lexikon. Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, Hg. Günter Meißner, Bd. 40, München 2004, s. 333.

*Działalność
architekta
Friedricha
Fischera...*

- Lippky Gerhard, *Volmar Erich* [w:] *Altpeußische Biographie*, Hg. Erich Bahr, Gerd Brausch, Bd. 4, Marburg 1984, s. 1299.
- Lorens Piotr, *Rozwój urbanistyczny Gdańska w latach 1918–1945* [w:] *100-lecie nowoczesnej urbanistyki w Gdańsku*, red. Małgorzata Postawka, Piotr Lorens, Gdańsk 2009, s. 72–104.
- Makala Rafał, *Nawiązania do tradycji nowożytnej w ceglanej architekturze wczesnomodernistycznej północnych Niemiec*, „Porta Aurea” 2018, t. 17, s. 94–111.
- Mebes Paul, *Um 1800. Architektur und Handwerk im letzten Jahrhundert ihrer traditionellen Entwicklung*, Bd. 1–2, München 1908.
- Muthesius Hermann, *Das englische Haus*, Bd. 1–3, Berlin 1903–1904.
- Muthesius Hermann, *Das Fabrikdorf Port Sunlight bei Liverpool*, „Zentralblatt der Bauverwaltung” 1899, Jg. 19, s. 133–136, 146–148.
- Omilanowska Małgorzata, *Defortyfikacja Gdańska na tle przekształceń miast niemieckich w XIX wieku* [w:] *Budowanie nad Bałtykiem. Studia z architektury i sztuki Gdańska, Pomorza i Żmudzi*, Gdańsk 2018, s. 8–41.
- Posener Julius, *Berlin auf dem Wege zu einer neuen Architektur. Das Zeitalter Wilhelms II.*, München, New York 1995 [wyd. 2].
- Reichertz Willibald, *Ostdeutsche als Dozenten an der Technischen Hochschule Hannover (1831–1956)*, „Ostdeutsche Familienkunde” 2007, Jg. 55, H. 3, s. 109–120.
- Reuther Hans, *Fischer, Friedrich Wilhelm Heinrich* [w:] *Neue Deutsche Biographie*, Bd. 5, Berlin, s. 185, <http://www.deutsche-biographie.de/ppn135989744.html> [dostęp: 12.06.2021].
- Rozmarynowska Katarzyna, *Z działalności i twórczości architekta Hugona Althoffa – senatora Wolnego Miasta Gdańska w latach 1928–1933* [w:] *100-lecie nowoczesnej urbanistyki w Gdańsku*, red. Małgorzata Postawka, Piotr Lorens, Gdańsk 2009, s. 59–71.
- Schmitz Herrmann, *Die Bautätigkeit Fischers im Freistaate Danzig*, „Zeitschrift für bildende Kunst” 1924/1925, Jg. 58, H. 7, s. 134–139.
- Schollmeier Axel, *Gartenstädte in Deutschland. Ihre Geschichte, städtebauliche Entwicklung und Architektur zu Beginn des 20. Jahrhunderts*, Münster 1990.
- Schütz Paul, *Kennst Du Deine Kirche? Was die Brösener St. Antonius-Kirche erzählt*, Danzig [1926].
- „Staatsanzeiger für Danzig für 1921” 1922, nr 65, s. 311.
- Stephan Regina, *Hermann Muthesius’ Studien in England und „Das englische Haus” 1904* [w:] *100 Jahre Deutscher Werkbund 1907/2007*, Hg. Winfried Nerdinger, München 2007, s. 23–24.
- Störtkuhl Beate, *Wieżowce we Wrocławiu a „gorączka wysokościowców” w Niemczech lat dwudziestych* [w:] *Wieżowce Wrocławia*, red. Jerzy Ilkosz, Beate Störtkuhl, Wrocław 1997, s. 13–25.
- Szczerski Andrzej, *Wzorce tożsamości. Recepcja sztuki brytyjskiej w Europie Środkowej około roku 1900*, (Ars vetus et nova, t. 10, red. Wojciech Bałus), Kraków 2002.
- Voigt Wolfgang, *Vom Ur-Haus zum Typ. Paul Schmitthenners, deutsches Wohnhaus und seine Vorbilder* [w:] *Moderne Architektur in Deutschland 1900 bis 1950. Reform und Tradition*, Hg. Vittorio Magnago Lampugnani, Romana Schneider, Stuttgart [1992], s. 245–265.
- Volmar Erich, *Danzigs Bauwerke und ihre Wiederherstellung. Ein Rechenschaftsbericht der Baudenkmalpflege*, Danzig 1940.

Wünsch Carl, *Fischer Friedrich Wilhelm Heinrich* [w:] *Altpreußische Biographie*, Bd. 3, Hg. Kurt Forstreuter, Fritz Gause, Marburg am Lahn 1975, s. 904.
Zacharias Rainer, *Bernhard Schmid (1872–1947). Preußischer Landeskonservator und Baumeister der Marienburg* [w:] *Das Preußenland als Forschungsaufgabe. Eine europäische Region in ihren geschichtlichen Bezügen. Festschrift für Udo Arnold zum 60. Geburtstag gewidmet von den Mitgliedern der Historischen Kommission für ost- und westpreußische Landesforschung*, Hg. Bernhart Jähmig, Georg Michels (*Einzel-schriften der Historischen Kommission für ost- und westpreußische Landesforschung*, Bd. 20), Lüneburg 2000, s. 689–714.

*Działalność
architekta
Friedricha
Fischera...*

Opracowania internetowe:

Fischer Friedrich, <http://kulturportal-west-ost.eu/biographien/fischer-friedrich-2> [dostęp: 12.06.2021].

Fischer, Friedrich Wilhelm Heinrich, http://www.glass-portal.privat.t-online.de/hs/a-f/fischer_friedrich.htm [dostęp: 12.06.2021].

Activities of architect Friedrich Fischer (1879–1944) in Gdańsk and Sopot

The person of the architect Friedrich Fischer has been somewhat forgotten, even though he played a meaningful role in the beginnings of the existence of the Free City of Gdańsk as its first conservator and the first head of the Ground Construction Office.

Before and during WW I Fischer worked privately as an architect, mostly in the Gdańsk and Sopot area, and among chosen projects one located in Wrzeszcz, in Uphagena Street, as well as the architect's own house at 30 Stefana Żeromskiego Street in Sopot can be named.

F. Fischer was also a scholar who obtained a doctorate in 1910 and prepared a post-doctoral thesis, as well as a lecturer at the Department of Architecture at the Technical University (until April 1925).

In 1918, he became involved in building administration, carrying out projects for the Housing Estate Office, of which he was the head. He created designs of the street now known as Hallera Street in Wrzeszcz and plans of green areas on former fortification grounds. He also initiated works on the plan of Great Gdańsk, eventually known as the 'Althoff plan'. In 1923–1925, he was the head of the Ground Construction Office.

From this period his designs of the first version of the school in Pestalozzkiego Street in Wrzeszcz and the unrealised fair building in Gdańsk are known. He designed the completed housing estates in today's Zbyszka z Bogdańca and Dubois Streets in Gdańsk-Wrzeszcz as well as several churches for the Catholic community of the Free City of Gdańsk: St Anthony's Church in Gdańsk-Brzeźno, the Church of Our Lady of Sorrows in Głęboka Street in Gdańsk-Knipawa, and the Church of Christ the King in the small town of Piekło, in the former Wielkie Żuławy District.

Fischer was active as Conservator of Architectural Monuments for four years. During this period the function of Conservator of Historical Monuments was merged with the function of the head of the Ground Construction Office. During his service as conservator the preservation of the historical form of the city became a priority.

Ewa
Baryłewska-
-Szymańska

The model of proceedings in the Free City area established by Fischer constituted an important point of reference in the following years. He was also involved in the preparation of the *Preservation of Historical Monuments Act* proclaimed in 1923.

In March 1925, Fischer moved to Hannover, where he became associate professor specialising in medieval architecture. He remained in that city and at its university until his death.

Tłumaczenie Dorota Powirska

Małgorzata Omilanowska

Instytut Historii Sztuki, Uniwersytet Gdański

ORCID: 0000-0001-9766-0424

Gmach Gdańskiej Biblioteki Miejskiej przy ulicy Wałowej¹

<https://doi.org/10.26881/porta.2021.20.06>

Słowa kluczowe: architektura Gdańska, architektura historyzmu, architektura neogotycka, gmach biblioteki, architektura modernistyczna

Keywords: Gdansk architecture, architecture of historicism, neogothic architecture, library building, architecture of modernism

Gdańsk po zjednoczeniu Niemiec w 1871 r. był znaczącym ośrodkiem miejskim i ważnym portem na mapie cesarstwa, ale okres swej największej świetności z czasów przynależności do Rzeczypospolitej miał już dawno za sobą. Po zapadłości gospodarczej w pierwszej połowie XIX w. miasto zaczęło dźwigać się dzięki nadburmistrzowi (Oberbürgermeister) Leopoldowi von Winterowi, który rządził Gdańskiem w latach 1863–1890. Nowy nadburmistrz zdołał doprowadzić do nadrobienia ogromnych zaległości w tworzeniu nowoczesnej organizacji i infrastruktury miasta i do jego rozwoju gospodarczego. Należy jednak pamiętać, że Gdańsk był twierdzą i do początku lat dziewięćdziesiątych rozwijał się w warunkach znacznych ograniczeń terytorialnych, a szybko rozbudowująca się gdańska Stocznia Cesarska, budująca okręty wojenne, nie przyczyniała się znacząco do wzrostu zamożności miasta². W efekcie w okresie grynderskim Gdańsk nie zdołał osiągnąć takiego tempa rozwoju, jak inne miasta cesarstwa, i licząc około 140 000 mieszkańców, znajdował się w zestawieniach największych miast w Rzeszy Niemieckiej pod koniec trzeciej dziesiątki. Do końca XIX w. nie miał też żadnej uczelni wyższej.

Ogromne zaległości w tworzeniu nowoczesnej architektury publicznej, która w innych miastach powstawała w ciągu XIX stulecia, zaczęto nadrabiać

¹ Niniejszy artykuł jest znacznie rozszerzoną i przeredagowaną wersją tekstu opublikowanego po niemiecku, zob. Małgorzata Omilanowska, *Die Danziger Stadtbibliothek und ihr Neubau in Wilhelminischer Zeit* [w:] *Bibliotheksarchitektur um 1900. Die Kieler Universitätsbibliothek von Gropius und Schmieden im Kontext europäischer Bibliotheksbauten*, Hg. Klaus Gereon Beuckers, Nils Meyer, Kiel 2020, s. 297–316.

² Małgorzata Omilanowska, *Defortyfikacja Gdańska na tle przekształceń miast niemieckich w XIX wieku* [w:] *eadem, Budowanie nad Bałtykiem. Studia z architektury i sztuki Gdańska, Pomorza i Żmudzi*, Gdańsk 2018, s. 8–41.

w Gdańsku dopiero po zniesieniu fortyfikacji. Decyzja o ich demilitaryzacji zapadła w 1888 r., prace rozbiórkowe przy krótkim odcinku północnym rozpoczęto niemal natychmiast, zaś podstawowe prace niwelacyjne umocnień pasa zachodniego przeprowadzono w latach 1895–1897³. Równolegle projektowano tereny powalowe i planowano ich parcelację, a oprócz architektów miejskich – Juliusa Alberta Gottlieba Lichta, Maximiliana Blocka i Karla Fehlhabera – wziął w nich udział jako konsultant i weryfikator Josef Stübben, uznawany wówczas za autorytet dzięki rozplanowaniu w 1881 r. ringu w Kolonii i opublikowaniu podręcznika *Der Städtebau*⁴. W projekcie zagospodarowania przestrzennego z 1892 r. przewidziano, że w północno-zachodniej części założenia, w miejscu dawnej bramy św. Jakuba (Jacobstor) i zachodniego ramienia bastionu św. Jakuba (Jacob), powstanie duży skwer (nazwany Hansaplatz), domknięty od południa trójkątnym blokiem zabudowy oznaczonym cyfrą XI (il. 1).

Początkowo blok XI przeznaczono do sprzedaży, ale był on tak mało atrakcyjny dla potencjalnych kupców planujących wykorzystanie komercyjne, że plan się nie powiódł i zgodnie z decyzją rady miejskiej z 1899 r. cały trójkąt został przeznaczony na inwestycje miejskie z zakresu nauki i edukacji. Nie była to decyzja fortunna, bo blok położony był w istocie na uboczu w stosunku do starego centrum, ale umowa finansowa miasta z władzami wojskowymi wymuszała na radnych przede wszystkim korzystną sprzedaż gruntów powalowych, a potrzeby własne miasta musiały zejść na plan dalszy⁵. Dlatego inwestycje miejskie mogły powstać jedynie na działkach komercyjnie nieinteresujących.

Pierwszą budowlą, którą postanowiono tu wznieść, była siedziba archiwum miejskiego, a w zasadzie projektowanego już wówczas Królewskiego Archiwum Państwowego Prus Zachodnich (Königliches Staatsarchiv für Westpreußen zostało oficjalnie powołane dopiero w 1901 r.). Następnie 22 sierpnia 1900 r. Rada Miasta Gdańska podjęła uchwałę o budowie w tym bloku nowego gmachu Biblioteki Miejskiej i Szkoły Realnej św. św. Piotra i Pawła (Oberrealschule St. Petri und Pauli)⁶.

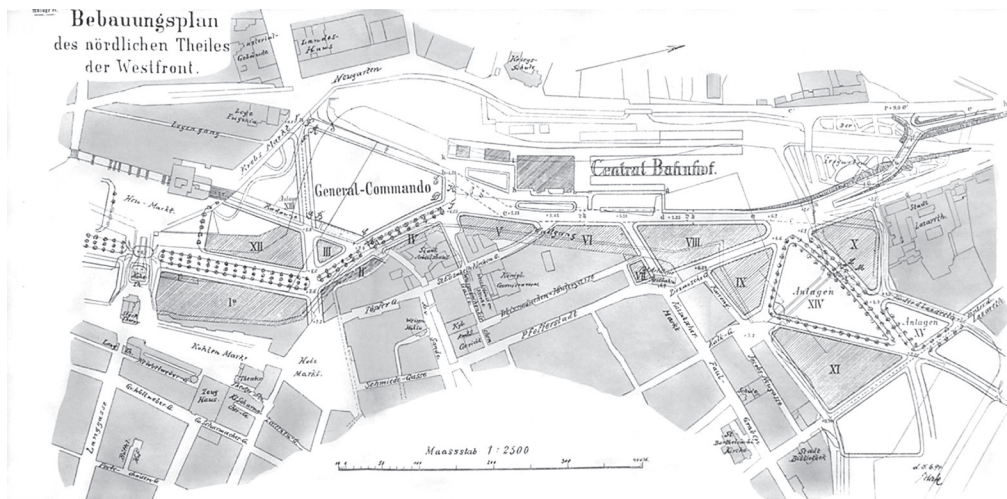
Potrzeba wzniesienia nowego gmachu dla rozrastających się zbiorów bibliotecznych w końcu XIX w. była oczywista, a w przypadku bardzo cennych zbiorów gdańskich uzasadniona dodatkowo tym, że właściwie nigdy w swych dziejach biblioteka miejska nie miała siedziby wzniesionej specjalnie na jej potrzeby i dostosowanej do specyficznych wymagań dotyczących przechowywania księgozbiorów.

³ *Ibidem*, s. 30–32.

⁴ Josef Stübben, *Der Städtebau* [*Handbuch der Architektur*, IV Teil, 9. Halbband], Darmstadt 1890.

⁵ Omilanowska, *Defortyfikacja Gdańska...*, s. 30.

⁶ *Bericht des Magistrats der Stadt Danzig über den Stand der Gemeinde-Angelegenheiten der Stadt Danzig bei Ablauf des Verwaltungsjahres 1900/1901*, Danzig 1901, s. 3.



Il. 1. Projekt rozplanowania terenów powalowych w Gdańsku na odcinku pomiędzy Bramą Wysoką a Jakuba, 1893, repr. za: *Bericht des Magistrats der Stadt Danzig... 1893/1894*, Danzig 1894

Początkiem kolekcji cennych ksiąg był zapis uczyniony przez Joannesa Bernardinusa Bonifaciusa d’Oria w 1596 r.⁷ Ten zamożny patrycjusz neapolitański, który zgromadził znakomitą bibliotekę humanistyczną, wobec problemów z trybunałem inkwizycyjnym opuścił rodzinne strony i podróżował po Europie, a w 1591 r. dotarł do Gdańska, gdzie w dramatycznych okolicznościach stracił statek i w konsekwencji tych wypadków osiadł w mieście. Swą kolekcję ksiąg zaoferował Radzie Miasta Gdańska w zamian za dożywotnią opiekę, na co przystano. W dniu 22 czerwca 1596 r. dokonano oficjalnego otwarcia Bibliotheca Senatus Gedanensis. Kolekcję ulokowano w siedzibie Gimnazjum Akademickiego, które mieściło się w klasztorze pofranciszkańskim, przekazanym władzom miasta w 1555 r. i którego wykładowcy mieli być głównymi użytkownikami biblioteki. Z biegiem lat zbiory powiększały się o kolejne darowizny i zakupy, a od 1660 r. także o „egzemplarz obowiązkowy”, do którego przekazania zobowiązany był każdy drukarz działający w Gdańsku.

Z inicjatywą budowy specjalnego gmachu bibliotecznego dla gdańskiego księgozbioru wystąpił burmistrz Gottfried Schwarz, który w 1776 r. zapisał testamentem na ten cel 10 000 guldenów⁸. Kolejny burmistrz, Karl Friedrich

⁷ *Die Danziger Stadtbibliothek. Ihre Entwicklung und ihr Neubau*, bearb. von O.[to] Günther, K.[arl] Kleefeld, Danzig 1905; polska wersja zob. *Biblioteka Miejska w Gdańsku. Rozwój i nowy gmach*, oprac. Otto Günther, Karl Kleefeld, przeł. Stefania Sychta, „Libri Gedanenses. Rocznik Biblioteki Gdańskiej Polskiej Akademii Nauk” 2016, t. 33, s. 141–170. Zob. też Henryk Stępiak, *Die Bibliothek der Polnischen Akademie der Wissenschaften in Gdańsk. Entstehung und Entwicklung (1596–1996)*, „Libri Gedanenses. Rocznik Biblioteki Gdańskiej Polskiej Akademii Nauk” 1997, t. 13/14, s. 237–246.

⁸ *Die Danziger Stadtbibliothek...*, s. 9–10; *Biblioteka Miejska w Gdańsku...*, s. 151.

Gralath, podjął starania o budowę. W 1806 r. uzyskał zgodę kolegium oświaty i wyznań Królestwa Prus na jej rozpoczęcie. Postanowiono nadbudować i rozbudować krużganek w zachodnim skrzydle klasztoru franciszkanów. Projekt nowego budynku sporządził gdański budowniczy miejski Carl Samuel Held (il. 2)⁹. Plan zakładał wykorzystanie istniejących murów parterowego krużganek i wzniesienie nad nim nowego piętra, a także wykonanie nowej, klasycystycznej fasady. Parter miał być przeznaczony na cele edukacyjne, a całe piętro miały zająć księgozbiór i niewielka czytelnia. Fasada została zakomponowana z wyróżnieniem ryzalitami skrajnych osi, w których rozmieszczono wejścia, a nad nimi usytuowano trójdzielne okna. Budowę podjęto, ale wybuch wojny francusko-pruskiej pokrzyżował plany jej dokończenia.

W 1817 r. po likwidacji Gimnazjum Akademickiego bibliotekę przemianowano na Gdańską Bibliotekę Miejską (Danziger Stadtbibliothek), a w latach 1819–1821 translokowano powiększający się księgozbiór, liczący już wówczas 26 000 tomów, do kościoła św. Jakuba, prowizorycznie zaadaptowanego na te potrzeby. U progu XX w. zasoby biblioteki liczyły już 125 000 tomów, a mury średniowiecznego kościoła były dalece nieodpowiednim miejscem do przechowywania księgozbioru¹⁰.

Starania o budowę nowej, w pełni funkcjonalnej i dostosowanej do współczesnych potrzeb siedziby podjął Otto Günther, pierwszy zawodowy bibliotekarz i formalnie dyrektor tej instytucji¹¹. Był absolwentem historii i filologii klasycznej na uniwersytecie w Getyndze, gdzie rozpoczął pracę jako bibliotekarz. W Gdańskiej Bibliotece Miejskiej został zatrudniony najpierw na rok próbny – w 1895 r., następnie został kierownikiem tej placówki, jednocześnie obejmując kierownictwo miejskiego archiwum. Był zwolennikiem nadania bibliotece charakteru biblioteki naukowej, wyspecjalizowanej w literaturze humanistycznej, a zwłaszcza historycznej, dotyczącej dziejów miasta i regionu, był bowiem świadom, że w tym mieście równolegle funkcjonują księgozbiory z zakresu nauk ścisłych, należące do Towarzystwa Przyrodniczego, Towarzystwa Lekarskiego, a także nowo powołanej Wyższej Szkoły Technicznej (późniejszej Politechniki Gdańskiej)¹².

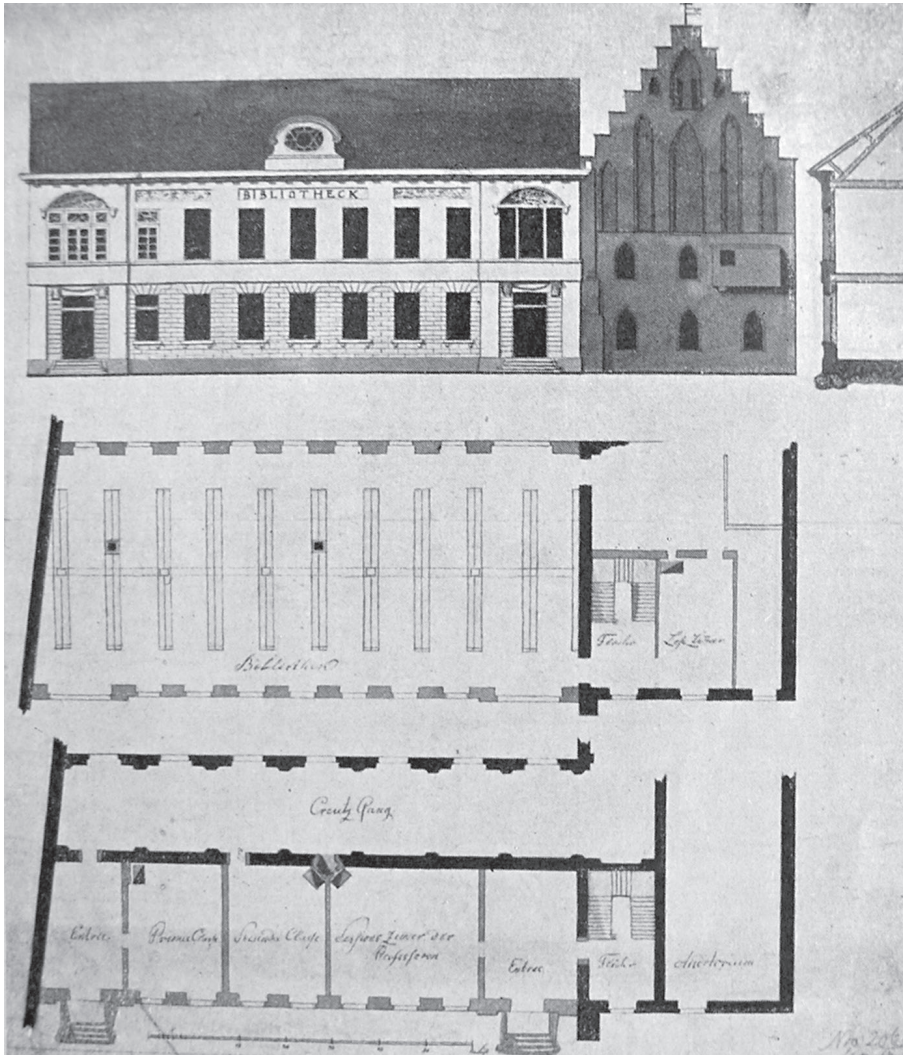
Wydaje się, że to dzięki operatywności Günthera obie instytucje, którymi kierował, doczekały się pozytywnych decyzji dotyczących ich siedzib. Pierwotnie planowano kolejny remont i rozbudowę kościoła św. Jakuba, ale ten

⁹ Waldemar Krause, *Das Danziger Theater und sein Erbauer Carl Samuel Held*, Danzig 1936, s. 40. Por. też Jacek Bielak, *Budowniczy miejski Carl Samuel Held i próby modernizacji Gdańska na przełomie XVIII/XIX wieku* [w:] *Gdańsk i okolice 1793–1914: miasto, ludzie, wydarzenia w rysunku i grafice*, red. Aleksander Baliński, Gdańsk 2014, s. 53–63.

¹⁰ *Die Danziger Stadtbibliothek...*, s. 19; *Biblioteka Miejska w Gdańsku...*, s. 155.

¹¹ Helena Dzienis, *Sylwetka Otto Günthera, dyrektora Biblioteki Miejskiej w Gdańsku w latach 1896–1921*, „Libri Gedanenses. Rocznik Biblioteki Gdańskiej Polskiej Akademii Nauk” 2011, t. 26–28, s. 88–102.

¹² Dagmara Binkowska, *Biblioteka miejska w Gdańsku (Danziger Stadtbibliothek) w latach 1905–1945*, „Libri Gedanenses. Rocznik Biblioteki Gdańskiej Polskiej Akademii Nauk” 2018, t. 35, s. 7–39, tu s. 9–10.



Il. 2. Carl Samuel Held, projekt rozbudowy zachodniego skrzydła klasztoru franciszkanów w Gdańsku na potrzeby Biblioteki Rady Miejskiej, około 1805, repr. za: Waldemar Krause, *Das Danziger Theater...*

pomysł szybko zarzucono. Budowa nowego gmachu wydawała się niezbędna, ale pierwszy pomysł na jego lokalizację był dość karkołomny, zaplanowano bowiem wbudowanie wspólnej siedziby dla biblioteki i archiwum państwowego w zespół Katowni i Bramy Więziennej¹³.

¹³ *Die Danziger Stadtbibliothek...*, s. 17; Małgorzata Omilanowska, *Gdańska czy(li) niemiecka? Problematyka identyfikacji narodowej i regionalnej na przykładzie architektury Gdańska lat 1871–1914* [w:] *eadem, Budowanie nad Bałtykiem...*, s. 42–51, s. 47.

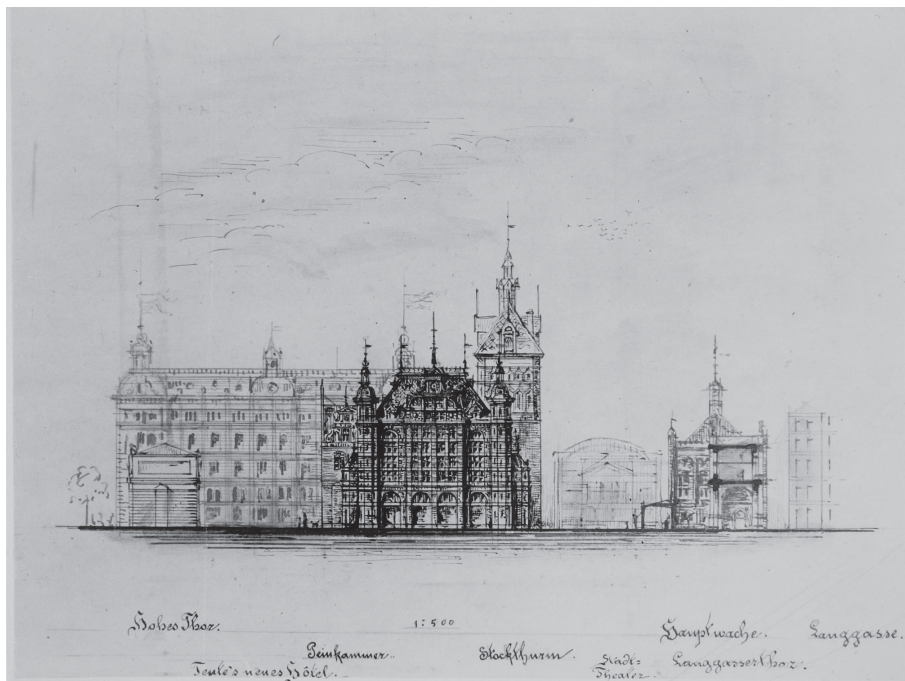
Zabytkowy ciąg historycznego, głównego wjazdu do miasta, składał się z Bramy Wyżynnej z 1588 r., zespołu przedbramia Bramy Długoulicznej i samej Bramy Długoulicznej zwanej Złotą, z lat 1612–1614. Przedbramie składało się z gotyckiej Wieży Więziennej z końca XIV w., nadbudowanej na początku XVI w., i szyi bramnej, od zachodu domkniętej parterowym budynkiem Katowni, która przetrwała w manierystycznych formach, nadanych jej podczas przebudowy w 1597 r.

W zbiorach Instytutu Herdera w Marburgu zachowały się fotokopie trzech szkiców ukazujących elewacje nowo projektowanego budynku¹⁴. Najprawdopodobniej powstały w 1898 lub 1899 r. Szkice te opisano jako: „Danziger Passage. Umbau-Projekt für Archiv- und Bibliothekszwecke”, ale niestety są one niesygnowane. Wynika z nich, że nowy budynek miał powstać kosztem wyburzenia szyi bramnej, wciśnięty i zarazem połączony z Wieżą Więzienną i Katownią, które zostały odkupione przez miasto od władz wojskowych w 1887 r. (il. 3–4). Przewidziano także pewne „poprawki” w architekturze zachowanych zabytków. Elewacja Wieży Więziennej od strony miasta (od wschodu) miała zostać wzbogacona w wyłamany nad oknami pierwszego piętra gzyms z rzeźbionym fryzem, delikatniejsze gzymsy między wyższymi kondygnacjami oraz oprawy okien i wejścia, które miało zostać ujęte w bogaty neogotycki portal, ozdobiony czołgankami i kwiatonem (il. 5).

Nowy gmach utrzymany w formach neorenesansu niemieckiego miał być dość zwartym blokiem o dużej skali i sięgać kalenicą mniej więcej do wysokości gzymsu kordonowego Wieży Więziennej oraz kalenicy hotelu Danziger Hof, który powstał w latach 1896–1898 nieopodal, przy Targu Węglowym. W nowo projektowanym gmachu przewidziano parter i antresolę, przeznaczone na cele handlowe, a także cztery piętra i dodatkowo kondygnację na poddaszu. Elewacje od północy i południa planowano ożywić czteroosiowymi ryzalitami, zwieńczonymi ozdobnymi szczytami. W narożach budynku przewidziano ośmioboczne wieżyczki, ale ponieważ szkice różnią się w zarysowaniu tych samych elementów, trudno określić ich wysokość; na szkicu ukazującym widok od północy są wyższe, w widoku od wschodu – niższe i smuklejsze. Anonimowy architekt, który nakreślił szkice, zaproponował utrzymanie ich w stylu odwołującym się do miejscowej tradycji budowlanej; najpewniej elewacje miały być wyprawione w nietynkowanej cegle, z kamiennymi bądź tynkowanymi detalami. W zaproponowanych formach czytelne są dosłowne cytaty ze znanych budowli Gdańska, m.in. Domu Przyrodników i kilku kamienic. Autorem szkicu mógł być budowniczy miejski (Stadtbaumeister) Karl Fehlhaber, ale to tylko spekulacja.

Pomysł z przebudową Przedbramia został jednak zarzucony, a wspomniana wyżej decyzja o przeznaczeniu trudno sprzedawalnego bloku XI na terenach po zniwelowanych umocnieniach na potrzeby miejskich instytucji publicznych spowodowała, że rozpoczęto prace nad nowym projektem. Blok XI był

¹⁴ Herder Institut, Bildarchiv, nr 4d1857, 4d1857a, 4d1857b.

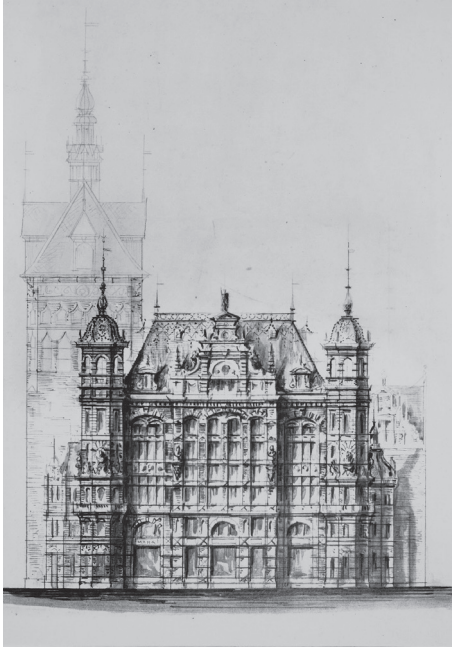


Il. 3. Szkic projektu budowy siedziby archiwum i biblioteki w Gdańsku w zespole przedbramia Bramy Długoulicznej, schemat rozmieszczenia nowego budynku w ciągu głównego wjazdu do miasta, około 1898–1899, fot. w zbiorach Instytutu Herdera w Marburgu, sygn. 4d1857b

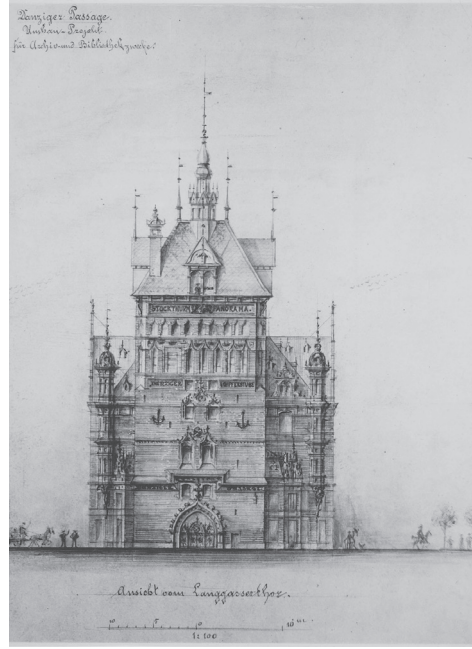
położony przy trójkątnym placu (późniejszy Hansaplatz), nieopodal północnego wylotu z Gdańska w kierunku Wrzeszcza, w sąsiedztwie stoczni, w pasie powalowym, którego północno-wschodnia część pozostała w rękach wojska.

Blok XI miał formę trójkąta i pozwalał w praktyce tylko na jeden rodzaj rozłożenia na nim trzech budynków – każdy z nich zajął narożnik – co oczywiście zdeterminowało ich rzuty. Jako pierwszy zaprojektowany został gmach archiwum, który wzniesiono na narożniku południowo-zachodnim, u zbiegu Hansaplatz (ob. ul. Wały Piastowskie) i Jacobstorgasse (ob. ul. Wałowa). Inwestorem była Generalna Dyrekcja Archiwów Państwowych (Generaldirektion der Staatsarchive), dlatego projekt powstawał w Ministerstwie Robót Publicznych (Ministerium für öffentliche Arbeiten), a jego autorami byli Georg Thür i Paul Müssigbrodt¹⁵. Przygotowane pod koniec 1899 r. rysunki trafiły do Gdańska, gdzie sporządzenie

¹⁵ H.[einrich] Lehmbek, *Das Königliche Staatsarchiv [w:] Danzig und seine Bauten*, Berlin 1908, s. 113–114; Max Bär, *Das K. Staatsarchiv zu Danzig, seine Begründung, seine Einrichtungen und seine Bestände*, „Mitteilungen der Preussischen Archivverwaltung” 1912, H. 21, s. 14–18; Jerzy Grzelak, *Budynki Archiwum Państwowego w Gdańsku na tle pruskiego budownictwa archiwalnego końca XIX i początków XX w. [w:] 100 lat Archiwum Państwowego w Gdańsku – sesja jubileuszowa 8 VI 2001*, red. Aniela Przywuska, Izabella Rdzanek, Gdańsk 2001, s. 159–160; Anna Perz, *Królewskie Archiwum Państwowe (Königliches Staatsarchiv) ob. Archiwum Państwowe w Gdańsku*



Il. 4. Szkic projektu budowy siedziby archiwum i biblioteki w Gdańsku w zespole przedbramia Bramy Długoulicznej, fasada północna, około 1898–1899, fot. w zbiorach Instytutu Herdera w Marburgu, sygn. 4d1857a



Il. 5. Szkic projektu budowy siedziby archiwum i biblioteki w Gdańsku w zespole przedbramia Bramy Długoulicznej, Wieża Więzienna widziana od wschodu, około 1898–1899, fot. w zbiorach Instytutu Herdera w Marburgu, sygn. 4d1857

projektów wykonawczych i nadzór budowlany powierzono gdańskiemu architektowi Alfredowi Muttray'owi. Początkowo planowano wzniesienie dwóch budynków ustawionych wzdłuż Hansaplatz – piętrowego administracyjnego oraz piętrowego, cofniętego łącznika z wejściem głównym – a ponadto pięciopiętrowego budynku magazynowego w narożniku z Jacobstorgasse. W trakcie budowy założenie powiększono o drugi budynek magazynowy, wzniesiony od strony Jacobstorgasse. Budowę przeprowadzono między lipcem 1900 a grudniem 1902 r., a archiwum oddano do użytku 15 lutego 1903 r. Architekci nadali zespołowi formy neorenesansu w duchu gdańskim z elewacjami z czerwonej cegły, uzupełnianymi kamiennym detalem ze śląskiego piaskowca.

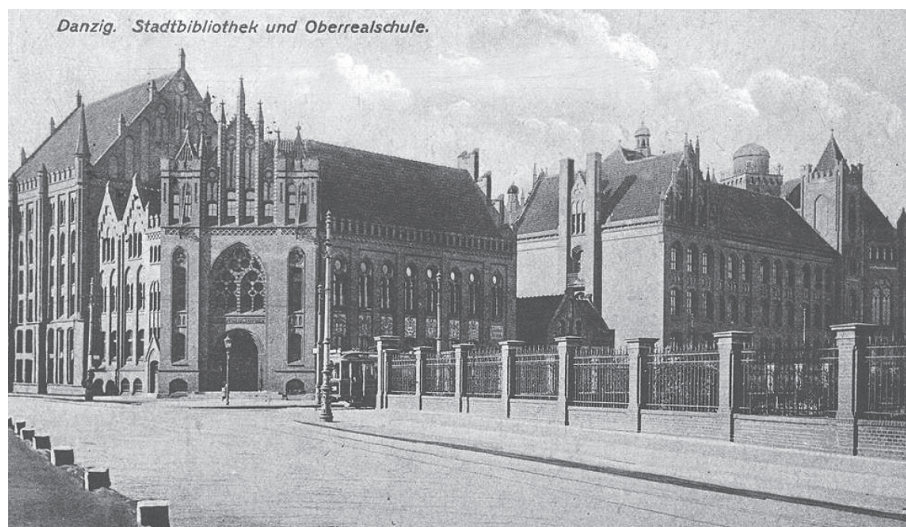
Pozostałe dwa narożniki trójkątnego bloku, który z czasem zaczęto nazywać Bildungsdreieck (Trójkąt Edukacyjny), od strony Schüsseldamm (ob. ul. Łągiewniki) zabudowano gmachami Szkoły Realnej św. św. Piotra i Pawła¹⁶ oraz

[w:] *Atlas architektury Gdańska*, red. Jacek Friedrich, Małgorzata Omilanowska, Tomasz Torbus, Jakub Szczepański (w przygotowaniu).

¹⁶ [Rudolf] Damus, [Karl] Fehlhaber, [Karl] Kleefeld, *Die Ober-Realschule zu St. Petri und Pauli in Danzig ihre Entwicklung und ihr Neubau*, Danzig 1904; K.[arl] Kleefeld, R. [udolf] Damus, *Die Schulen der Stadt Danzig. Die höheren Schulen* [w:] *Danzig und seine Bauten*, Berlin

Biblioteki Miejskiej¹⁷. Oba zostały zaprojektowane w tym samym czasie, w tym samym stylu, w podobnych formach, przez tego samego architekta, dzięki czemu utworzyły jednolity zespół architektoniczny, połączony w całość wspólnym budynkiem kotłowni (il. 6).

*Gmach
Gdańskiej
Biblioteki
Miejskiej...*



Il. 6. Gmach Biblioteki Miejskiej (Stadtbibliothek, po lewej) i Szkoły św. św. Piotra i Pawła (Oberrealschule zu St. Petri und Pauli, po prawej w głębi), widziane od strony Schüsseldamm (ul. Łagiewniki), pocztówka w zbiorach prywatnych

Projektantem tej części kompleksu był zatrudniony w miejskim urzędzie budowlanym Karl Kleefeld. Niewiele o nim wiadomo, w początkach 1896 r. był jeszcze budowniczym w Wejherowie i wówczas mianowano go na budowniczego rządowego (Regierungsbaumeister)¹⁸, a tuż po tej dacie zatrudniono w miejskim wydziale budowlanym w Gdańsku jako miejskiego inspektora budowlanego (Stadtbauinspektor). W Gdańsku, oprócz wspomnianego zespołu szkoły i biblioteki, zbudował niewiele. Wiadomo, że współprojektował i kierował budową elektrowni na Ołowiance, która od strony elektrotechnicznej została zaprojektowana przez prof. Erasmusa Kittlera z Darmstadt. Współzakładał i czynnie udzielał się w organizacji Verein zur Erhaltung der Bau- und Kunstdenkmäler Danzigs (Stowarzyszenie na rzecz Zachowania Zabytków Budownictwa i Sztuki Gdańska).

1908, s. 168–171; Anna Perz, *Szkoła Realna św. św. Piotra i Pawła (Oberrealschule zu St. Petri und Pauli) ob. I Liceum Ogólnokształcące w Gdańsku im. Mikołaja Kopernika* [w:] *Atlas architektury Gdańska...*

¹⁷ *Die Danziger Stadtbibliothek...; Biblioteka Miejska w Gdańsku...*; O.[tto] Günther, *Der Neubau der Danziger Stadtbibliothek*, „Zentralblatt für Bibliothekswesen” 1905, Bd. 22, nr 4/5, s. 171–182; Aleksander Klemp, *Nowa siedziba Biblioteki Gdańskiej z 1905 roku*, „Libri Gedanenses. Rocznik Biblioteki Gdańskiej Polskiej Akademii Nauk” 2005, t. 22, s. 151–159.

¹⁸ *Amtliche Mittheilungen. Preußen*, „Zentralblatt der Bauverwaltung” 1896, nr 15, s. 157.

Angażował się też w prace konserwatorskie, m.in. przy Wieży Więziennej, Dworze Bractwa św. Jerzego oraz kościele św. Jana¹⁹. W uznaniu zasług za wzniesienie kompleksu biblioteki i szkoły został w 1905 r. odznaczony Orderem Królewskim Korony IV Klasy (Königlicher Kronen-Orden IV Klasse)²⁰. W 1908 r. opuścił Gdańsk, przyjmując posadę architekta miejskiego w Toruniu²¹. Zmarł najprawdopodobniej w 1928 r. Kleefeld nad planami szkoły i biblioteki pracował pod nadzorem i we współpracy z Fehlhaberem, który od 1893 r. piastował stanowisko budowniczego miejskiego (Stadtbaumeister) Gdańska.

Projekty musiały powstać w 1901 bądź 1902 r., Rada Miasta Gdańska podjęła bowiem uchwałę o finansowaniu obu inwestycji na posiedzeniu 2 grudnia 1901 r.²² Budowę rozpoczęto z początkiem sezonu 1902 r., zatwierdzenie projektów nastąpiło już w trakcie prac budowlanych – szkoły we wrześniu 1904 r. – i prace postępowały bardzo szybko²³. W ciągu sezonu budowlanego 1904 r. budowę ukończono. Szkoła przeprowadziła się do nowego gmachu 14 listopada, a biblioteka w styczniu 1905 r., przyjmując pierwszych czytelników już 16 lutego²⁴.

Szkoła stała u zbiegu Wałów Piastowskich i Łagiewnik (Hansaplatz i Schüsseldamm). Miała rzut zbliżony do litery V i składała się z budynku frontowego w ściętym narożniku, gdzie ulokowano wejście główne i aulę, oraz niesymetrycznych dwupiętrowych skrzydeł mieszczących klasy i pracownie, wzbogaconych wieżami klatek schodowych i wieżą-observatorium. Na przedłużeniu skrzydła od strony Hansaplatz stanął osobny, powiązany niskimi łącznikami, budynek sali gimnastycznej, a od Schüsseldamm – parterowa kotłownia. Wysokie dachy, rozmaitość ryzalitów, wykuszy, wież i gabarytów poszczególnych członów budowli potęgowały wrażenie malowniczości na granicy chaosu. Neogotyckie elewacje w cegle z tynkowanym detalem, przeładowane różnymi dekoracjami, w wielu fragmentach kojarzyły się z gotycką architekturą Gdańska i Pomorza.

Kleefeld projektując gmach dla biblioteki, posłużył się podobną metodą komponowania brył i elewacji. Stał przed zadaniem rozmieszczenia bogatego programu funkcjonalnego nowo rozplanowywanej instytucji. Wspomniany program

¹⁹ Ewa Barylewska-Szymańska, *Historia ochrony gdańskich zabytków architektury w XIX i pierwszych dziesięcioleciach XX w. (do 1945 r.). Zarys problematyki* [w:] *Rządzący i rządzeni. Władza i społeczeństwo Gdańska od średniowiecza po współczesność*, red. Sylwia Bykowska, Edmund Kizik, Piotr Paluchowski, Gdańsk 2015, s. 123–146, tu s. 131.

²⁰ „Zentralblatt der Bauverwaltung” 1905, nr 5, s. 29.

²¹ *Bericht des Magistrats der Stadt Danzig über den Stand der Gemeinde-Angelegenheiten der Stadt Danzig bei Ablauf des Verwaltungsjahres 1907/1908*, Danzig 1908, s. 38. Por. też Joanna Kucharzewska, *Architektura i urbanistyka Torunia w latach 1871–1920*, Warszawa 2004.

²² *Bericht des Magistrats der Stadt Danzig über den Stand der Gemeinde-Angelegenheiten der Stadt Danzig bei Ablauf des Verwaltungsjahres 1901/1902*, Danzig 1902, s. 25, 45.

²³ *Bericht des Magistrats der Stadt Danzig über den Stand der Gemeinde-Angelegenheiten der Stadt Danzig bei Ablauf des Verwaltungsjahres 1902/1903*, Danzig 1903, s. 46.

²⁴ *Bericht des Magistrats der Stadt Danzig über den Stand der Gemeinde-Angelegenheiten der Stadt Danzig bei Ablauf des Verwaltungsjahres 1904/1905*, Danzig 1905, s. 2, 16, 42; Günther, *Der Neubau der Danziger Stadtbibliothek...*

przygotował dyrektor Otto Günther, który założył, że magazyn książek ma pomieścić 250 000 woluminów, a niezależnie od tego księgozbioru i jego zaplecza ma powstać drugi magazyn dla biblioteki ludowej, liczący około 15 000 tomów.

Architekt dysponował działką narożną, z ulicami zbiegającymi się pod kątem prostym, zaprojektował więc bryłę na rzucie litery L ze ściętym narożnikiem. Budowla składała się z obszernego, piętrowego, ustawionego pod skosem budynku narożnego z ryzalitem mieszczącym wejście, dwupiętrowej części administracyjnej od ul. Wałowej (Jacobstorgasse), na której przedłużeniu stał oddzielony murem ogniowym sześciokondygnacyjny budynek magazynu książkowego, przygotowany do dalszej rozbudowy o następny człon, pod który zarezerwowano działkę pomiędzy biblioteką a archiwum (il. 7). Od strony Łągiewnik (Schüsseldamm) stał piętrowy budynek czytelnicy – na potrzeby czytelnicy ludowej na parterze i naukowej na piętrze. Ze względu na złożoność funkcjonalną architekt zdecydował się na zróżnicowanie wysokości kondygnacji: w części frontowej i czytelnicy wysokich, w części biurowej nieco niższych, a w magazynie ograniczonych do wysokości 2,25 m.

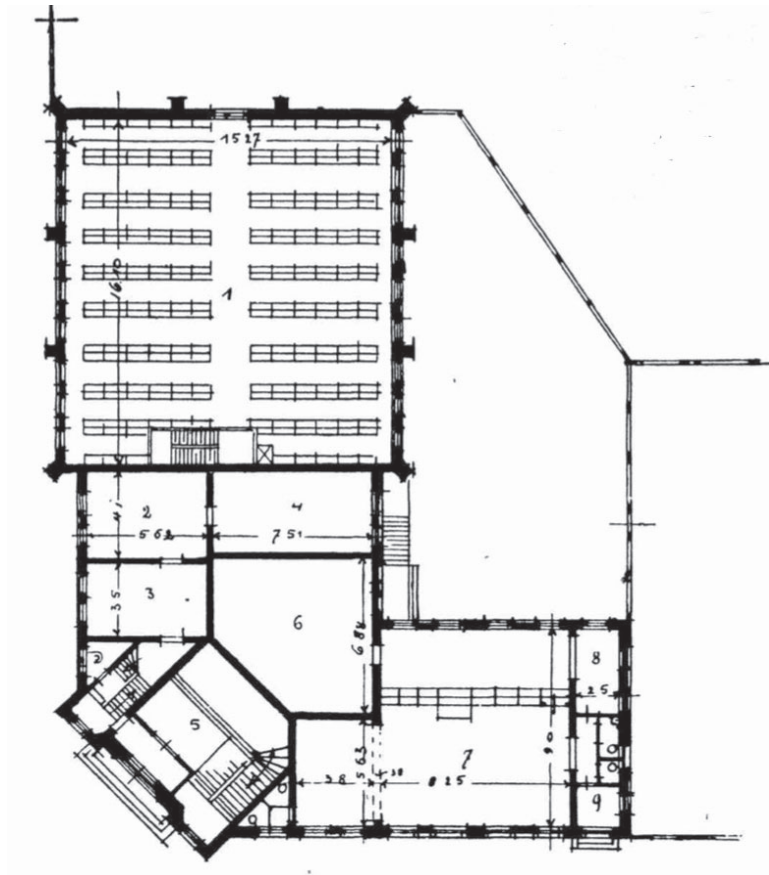


Il. 7. Gmach Biblioteki Miejskiej (Stadtbibliothek) widziany od zachodu, ze skrzydłem magazynu książek (po prawej) i skrzydłem czytelnicy (po lewej w głębi), pocztówka w zbiorach prywatnych

Magazyn zaprojektowano według rozpowszechnionego systemu polegającego na ustawianiu metalowych regałów prostopadle do ścian wyposażonych w długie wąskie okna, w rytmie odpowiadającym osiom ścian międzyokiennych, co zapewniało dobre oświetlenie dzienne. Stropy międzykondygnacyjne były żelbetowe. Regały magazynowe miały zmyślną konstrukcję, umożliwiającą

ustawianie wypełnionych książkami półek na dowolnej wysokości, zaprojektowaną przez miejscowego budowniczego Hermanna Steega²⁵. Magazyn był zaopatrzone w stalową klatkę schodową, windę towarową napędzaną ręcznie i system wózków do transportu poziomego, wzorowany na rozwiązaniu zastosowanym w bibliotece uniwersyteckiej w Królewcu.

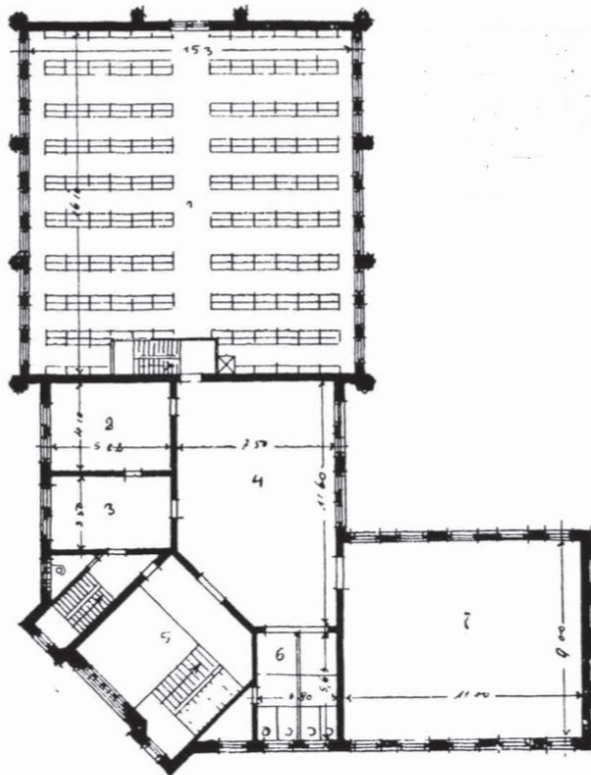
Wejście główne w narożnym budynku wiodło do westybulu, z którego paradna klatka schodowa prowadziła na piętro do pomieszczeń biblioteki miejskiej, a boczna klatka pozwalała dotrzeć do pomieszczeń biurowych w budynku od ul. Wałowej, gdzie na parterze mieściło się mieszkanie dla dozorczy (Hauswart). Pozostałą część parteru zajmowała biblioteka ludowa z własnym wejściem od ul. Łągiewniki, z czytelnią, wypożyczalnią i toaletami, a także magazynem w pięciobocznym pomieszczeniu tylnego traktu budynku narożnego (il. 8).



Il. 8 Gmach Biblioteki Miejskiej (Stadtbibliothek), rzut parteru, repr. za: O.[tto] Günther, *Der Neubau der Danziger Stadtbibliothek...*

²⁵ Günther, *Der Neubau der Danziger Stadtbibliothek...*, s. 178.

Na piętrze w skrzydle od ul. Wałowej ulokowano gabinety, nad magazynem biblioteki ludowej mieściła się sala z katalogami i wypożyczalnią, skomunikowana z trzecim piętrem magazynu, obok niej szatnia i toalety dla czytelników, a w budynku od ul. Łągiewniki obszerna czytelnia (il. 9). Boczna klatka prowadziła na trzecie piętro do pokoi pracowników, gabinetu rycin i pomieszczeń pomocniczych, rozmieszczonych także na poddaszu nad czytelnią, doświetlonymi oknami w szczytach i wystawkach.



Stadtbibliothek Danzig. Grundriß II: Obergeschofs.
Maßstab 1:400 = 2¹/₂ mm : 1 m.

Il. 9. Gmach Biblioteki Miejskiej (Stadtbibliothek), rzut piętra, repr. za: O.[tto] Günther, *Der Neubau der Danziger Stadtbibliothek...*

Westybul, paradna klatka schodowa i główna czytelnia uzyskały elegancje i wystawne, spójne drewniane wyposażenie – w formie boazerii, parapetów i portali ozdobionych snycerką z wicią roślinną z motywem akantu i winorośli. Czytelnia wyposażona w stoły, krzesła i regały, została zaopatrzona także w galerię, zajmującą całą ścianę północną. Galeria, dzięki której był możliwy dostęp do biblioteki podręcznej, była skomunikowana spiralnymi schodami (il. 10). Ozdobą galerii jest parapet na którym rozmieszczono czternaście płyt

Małgorzata
Omilanowska

z płaskorzeźbionymi kartuszami z herbami miast zachodniopruskich, następnym osiem herbów miast tej prowincji ozdabia parapet galerii głównej klatki schodowej na piętrze (il. 11).



Il. 10. Wnętrze czytelnicy z galerią w Bibliotece Miejskiej, fot. Małgorzata Omilanowska, 2021



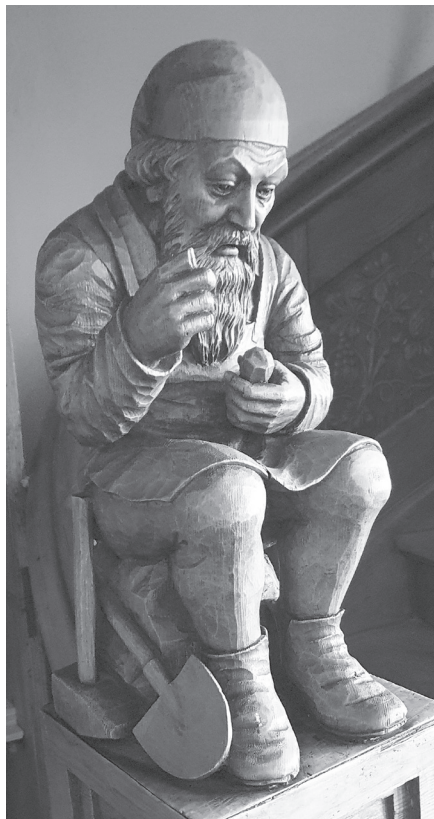
Il. 11. Fragment parapetu głównej klatki schodowej w Bibliotece Miejskiej z herbami Debrzna (Preußisch Friedland) i Nowego Miasta Lubawskiego (*Neumark in Westpreußen*), fot. Małgorzata Omilanowska, 2021

Osobliwością dekoracji snycerskiej klatki schodowej wiodącej na galerię jest niewielka postać krasnoluda z atrybutami górniczymi – młotem, szpadlem i lampą, a pierwotnie zapewne także z fajką w dłoni, dziś utraconą – wieńcząca

słupek poręczy (il. 12). Najpewniej krasnolud to jeden z Nibelungów, postać jednego z najważniejszych dla kultury niemieckiej eposu *Pieśni o Nibelungach* z około 1200 r. Historia osnuta wokół ich skarbu zagarniętego przez Zygryda stała się w końcu XIX w. niezwykle popularna dzięki cyklowi operowemu Richarda Wagnera. Obecność Nibelunga w bibliotece wynika więc z jednej strony z jego związku z historią literatury niemieckiej, z drugiej zaś z przypisywanej mu symboliki – wydobywanie podziemnych skarbów było związane z trudami pozyskiwania wiedzy. Warto też zauważyć, że w sztuce niemieckiej końca XIX w. doszło do znacznego poszerzenia ikonosfery także o postacie z bajek i baśni, będących symbolami określonych cnót i przywar, znacznie czytelniejszymi dla szerszego kręgu odbiorców niż tradycyjne alegorie i personifikacje, których interpretacja wymagała klasycznego wykształcenia²⁶.

Budynek wyposażono w nowoczesną infrastrukturę – w oświetlenie elektryczne, a w biurach także gazowe, wentylację i centralne ogrzewanie, utrzymywane dzięki kotłowni służącej również szkole.

W istocie, podobnie jak i w budynku szkoły św. św. Piotra i Pawła, zróżnicowane w gabarytach gmachy otrzymały czerwone ceglane elewacje z tynkowanym detalem i glazurowanymi na zielono uzupełnieniami, wzbogacone obfitą dekoracją ze sterczynami, blendami, maswerkami, krenelażem, wysokimi szczytami i szczycikami, a także pasem tynkowanych, dekorowanych sgraffitami płycin nadokiennych na elewacjach pomiędzy parterem i piętrem (il. 13). Każda z płycin była ozdobiona kartuszem z herbem rodzowym zasłużonego dla biblioteki gdańszczanina, którego działalność przyczyniła się do wzbogacenia księgozbioru. Na elewacji południowej od strony ul. Wałowej rozmieszczono (patrząc od lewej strony) herby: Albrechta Rosenberga, Heinricha Schwarzwalda, Daniela i Valentinusa

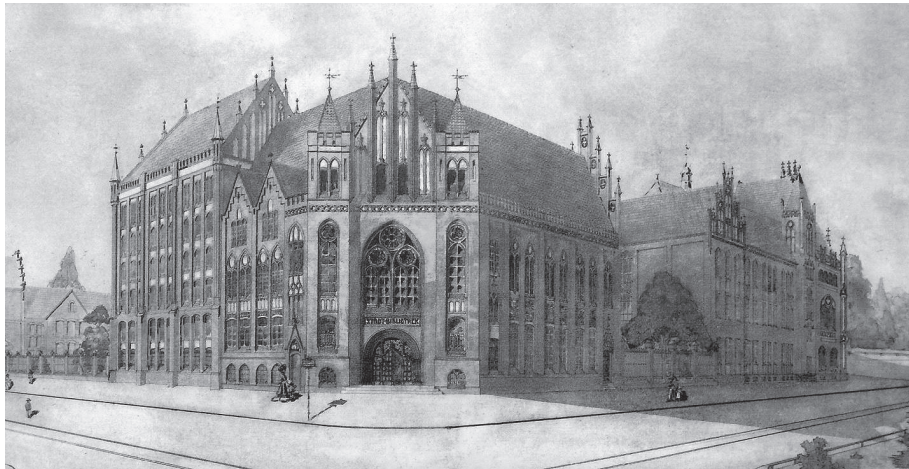


Il. 12. Krasnolud wieńczący słupek klatki schodowej wiodącej na galerię w czytelnicy Biblioteki Miejskiej, fot. Małgorzata Omilanowska, 2021

²⁶ Rafał Makała, *Der Mythos der deutschen Renaissance. Das Gebäude der Stadtverwaltung in Stettin (Szczecin) (1899–1902) als neu gebautes Baudenkmal* [w:] *Stadtkultur des späten Mittelalters und der frühen Neuzeit in Ostmitteleuropa und ihre Renaissance im 19. Jahrhundert: in memoriam Andrzej Tomaszewski (1934–2010) = Kultura miast środkowo- i wschodnio-europejskich w późnym średniowieczu i renesansie oraz jej odrodzenie w XIX wieku*, Hg. Marco Bogade, Warszawa 2012, s. 171–180.

Małgorzata
Omiłanowska

Schlieffów oraz Nicolausa von Bodecka, we wschodniej elewacji czytelnicy od ul. Łągiewniki herby: Adriana i Benjamina Engelke, Bartholomäusa Schachmanna, Daniela Gralatha, rodziny Ferberów, Johanna Wahla, Georga von Bömeln i Johanna Ernsta von Schmiedena (il. 14), a w zachodniej elewacji czytelnicy, czyli od dziedzińca (dziś już nie istnieją): Joachima Weikhmanna, Friedricha Reygera, Johanna Uphagena i rodziny Zernecke.



Il. 13. Szkic widoku Biblioteki Miejskiej (Stadtbibliothek) z fasadą w ściętym narożu, skrzydłem magazynowym (po lewej) i skrzydłem czytelnicy (po prawej), rys. Karl Kleefeld, oryginał w zbiorach Biblioteki Gdańskiej PAN



Il. 14. Fragment dekoracji elewacji wschodniej Biblioteki Miejskiej (Stadtbibliothek), płyciny z herbami dobroczyńców biblioteki: Engelke, Schachmann, Gralath, Ferber, Wahl, Bömeln i Schmieden, fot. Małgorzata Omiłanowska, 2021

Jak określił sam Kleefeld, opisując wybrane formy architektoniczne: „O materiale i kształcie budowli zadecydowała ceglana architektura charakterystyczna dla tego regionu. Forma architektoniczna budynku zależy przede wszystkim od układu pomieszczeń”²⁷. Z kolei na łamach „Zentralblatt der Bauverwaltung”

²⁷ Cyt. za: *Biblioteka Miejska w Gdańsku...*, s. 167–168. Zob. też *Die Danziger Stadtbibliothek...*, s. 26: „[...] die vaterländische Backsteinbaukunst war es, in deren Material und Formen der Aufbau erfolgen sollte. Für die Gestaltung des Aufbaues ist in erster Linie die Raumeinteilung maßgebend”.

gmach opisano słowami: „Skromne i mocne [zarazem] ukształtowanie budynku z surowej cegły nawiązuje w dosłowny sposób do średniowiecznych budowli Gdańska. Szczególnie wyróżniają się ośmioboczne narożne wieżyczki spichlerza z ich smukłymi miedzianymi hełmami”²⁸.

Wokabularz form dominujących w architekturze publicznej Gdańska w ostatniej ćwierci XIX w. był w istocie bardzo wąski, niemal wszystkie budowle wzniesione w tym czasie powstawały bowiem w formach gdańskiego renesansu²⁹. Początek tego trendu daje się wyraźnie uchwycić – w 1878 r. utworzono Prowincję Zachodniopruską, podnosząc Gdańsk do rangi jej stolicy, co pociągnęło za sobą potrzebę wzniesienia gmachów dla nowych władz. Projekty zamówiono w renomowanych biurach architektonicznych Berlina, a budowę rozpoczęto w 1880 r. Były to budynki Nadprezydentury i Rejencji Zachodniopruskiej (Oberpräsidial- und Regierungsgebäude, Karl Friedrich Endell) oraz Zarządu Prowincji Zachodniopruskiej (Landeshaus, spółka Hermann Ende i Wilhem Böckmann). Dla obu wybrano styl niemieckiego renesansu, a osadzone w miejscowej tradycji gdańskie formy wspierał zarówno nadburmistrz Leopold von Winter, jak i sam cesarz Wilhelm II³⁰. Dominacja form neorenesansowych była tak duża, że wybrano je nawet dla rozbudowywanej kilkakrotnie w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych w Gdańsku Cesarskiej Poczty przy ul. Długiej, choć to neogotyki był stylem poczt w cesarstwie³¹. W ten nurt wpisuje się zarówno opisany tu niezrealizowany projekt biblioteki i archiwum w miejscu szyi przedbramia Bramy Długoulicznej, jak i zrealizowany projekt archiwum przy Hansaplatz. Powrót popularności form neogotyckich w wersji rodzimej w gdańskiej architekturze publicznej w pierwszych latach XX w., takich jak w opisanych tu projektach Kleefeldy, ale też np. w projekcie gmachu Krajowego Banku Ziemskiego i dyrekcji Ziemstwa Prowincji Zachodniopruskiej (Provinzial-Landschaftsgebäude und Landschaftlichen Bank der Provinz Westpreußen) z 1905 r. (Fritz Tiburtius i Curt Hempel), wynikał niewątpliwie z gwałtownego wzrostu badań nad zabytkami, ale był także pochodną

²⁸ „Die schlichte und kräftige Durchbildung des Ziegelrohbaues lehnt sich in ansprechender Weise an mittelalterliche Bauten Danzigs an. Besonders bezeichnend sind die achtseitigen Ecktürmchen des Speichers mit ihren schlanken Kupferhelmen”, zob. Br., *Der Neubau der Stadtbücherei in Danzig*, „Zentralblatt der Bauverwaltung” 1905, nr 61, s. 382–383, tu s. 382.

²⁹ Małgorzata Omilanowska, *The Question of National and Regional Identity on the Example of Polish and German Interpretations of Gdansk Architecture in the 19th and 20th Centuries*, „Acta Historiae Artium (Academiae Scientiarum Hungaricae)” 2008, t. 49, s. 294–303; *eadem*, *Gdańska czy(li) niemiecka?...*

³⁰ Hans-Dieter Nägele, *Hochschulbau im Kaiserreich. Historische Architektur im Prozess bürgerlicher Konsensbildung*, Kiel 2000, s. 149, 280, 279; Małgorzata Omilanowska, *Cesarz Wilhelm II i jego inicjatywy architektoniczne na wschodnich rubieżach Cesarstwa Niemieckiego* [w:] *eadem*, *Budowanie nad Bałtykiem...*, s. 64–77.

³¹ *Debate im Reichstag über die Architektur der deutschen Postgebäude, [1878 i 1883]* [w:] *Kunsttheorie und Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts in Deutschland*, Bd. 2 *Architektur*, Hg. Harold Hammer-Schenk, Stuttgart 1985, s. 65–77.

obserwowanego w tym czasie w architekturze cesarstwa zwrotu ku lokalnej tradycji (Heimatschutz). Aleksander Klemp zasugerował, że wybór stylu mógł wynikać także z chęci podkreślenia długiej metryki biblioteki i faktu, że jej pierwszą siedzibą był gotycki klasztor, analogicznie jak w Marburgu, gdzie biblioteka była również przechowywana w gotyckim klasztorze, a jej nowa siedziba została wzniesiona w stylu neogotyckim³². Ta późna, krótka i właściwie ostatnia faza zainteresowania formami neogotyckimi w długim wieku XIX pozostawiła niewiele interesujących realizacji, a kompleks zaprojektowany przez Klefelda jest jej dobrym przykładem.

Na przełomie XIX i XX w. Gdańsk, pozbawiony wreszcie gorsetu fortyfikacji ograniczających przez dziesięciolecia drastycznie rozwój terytorialny, doczekał kilku inwestycji miejskich. Niestety, ograniczenia finansowe, relatywnie krótki czas na nadrabianie zaległości i brak wybitnych osobowości na stanowisku nadburmistrza po odejściu von Wintera w 1890 r. spowodowały, że nie zdołano tu wzniesć wielu budowli, które konstytuowały w tym czasie metropolitalność wielkich miast. Powstały wprawdzie hala targowa, nowoczesny szpital i zespół rzeźni, ale nie zbudowano ani nowego ratusza zaspokajającego potrzeby rozrosniętego aparatu urzędniczego, ani gmachu koncertowego czy filharmonii, ani nowoczesnego teatru (istniejący był niewielką budowlą z 1801 r.), o operze nie wspominając, ani muzeum (muzeum miejskie korzystało z części pomieszczeń klasztoru pofranciszkańskiego), ani hali miejskiej, na którą konkurs rozpisano w 1912 r.³³ Nie powstał nawet projektowany kryty basen, pomimo że Gdańskie Towarzystwo Pływackie (Danziger Schwimmverein) było najliczniejsze w całym cesarstwie. W tym kontekście powstanie Bildungsdreick z gmachami archiwum, biblioteki i szkoły średniej urasta do rangi poważnego wydarzenia w dziejach kreowania publicznej architektury Gdańska. Powierzenie projektu obu gmachów jednemu architektowi i decyzja o utrzymaniu ich w tej samej formule stylistycznej była dobra. Dzięki temu Gdańsk zyskał spójny zespół zabudowy, który komponował się też w jedną całość z gmachem archiwum, a położenie przy obszernym, zazielenionym Hansaplatz dobrze eksponowało kompleks.

W czasie działań wojennych w pierwszych miesiącach 1945 r. zniszczeniu uległy magazynowe skrzydła archiwum, ale biblioteka i szkoła pozostały nienaruszone. Ocalał także cenny księgozbiór. Bibliotekę w latach pięćdziesiątych włączono w strukturę organizacyjną Polskiej Akademii Nauk i dziś nosi nazwę Biblioteki Gdańskiej PAN. Z biegiem lat szybko rosnące zasoby biblioteczne i zmieniające się potrzeby organizacyjne spowodowały konieczność rozbudowy biblioteki.

Nowy człon gmachu postanowiono dobudować nie od strony ul. Wałowej na przeznaczonej pierwotnie na ten cel parceli sięgającej archiwum, lecz na miejscu rozebranej neogotyckiej kotłowni, która straciła swą funkcjonalność w momencie podłączenia biblioteki i szkoły do sieci miejskiej. Prace nad

³² Klemp, *Nowa siedziba Biblioteki Gdańskiej...*, s. 153.

³³ Omilanowska, *Die Entfestigung Danzigs...*, s. 350–351.

projektem podjęto w 1964 r. Jego ostateczna wersja była gotowa w marcu 1966 r., opracowali ją Wacław Rembiszewski i Marian Sztafrowski³⁴. Architekci przewidzieli budowę niższego skrzydła na przedłużeniu skrzydła czytelni głównej. Jej parter przeznaczono na magazyny, na pierwszym piętrze umieszczono nową czytelnię główną z osobnym pomieszczeniem na wypożyczalnię, ulokowanym od podwórka, a na drugim piętrze rozplanowano biura i pracownie.

Budowę rozpoczęto w 1968 r., ale przerwano po dwóch latach. Wznowiono ją w 1973 r., ale już według nieco zmienionego projektu, który przygotował sam Sztafrowski. W zasadzie jedyną istotną zmianą wobec pierwotnego pomysłu było podniesienie nowego skrzydła o jedną kondygnację.

W efekcie tej rozbudowy, ukończonej w 1976 r., powstał prostopadłościenny, trzypiętrowy blok, któremu nadano formy modernistyczne, z dbałością o wizualne powiązanie ze starym gmachem poprzez obłożenie cokołu i narożnika cegłą, a także wprowadzenie – korespondujących z podziałami skrzydła starej czytelni – podziałów pionowych, które niestety zniknęły po kolejnym remoncie (il. 15). Wybór takiej formuły stylistycznej był zgodny z regułami architektury



Il. 15. Widok gmachu dawnej Biblioteki Miejskiej (obecnej Biblioteki Gdańskiej PAN), z widocznym (po prawej stronie) nowym skrzydłem, dobudowanym w latach 1968–1976, fot. Małgorzata Omilanowska

³⁴ Archiwum Wydziału Architektury i Urbanistyki Urzędu Miasta Gdańska, sygn. 1246/15, cz. 2, Biblioteka PAN. Za te informacje dziękuję mgr. Szymonowi Jockowi, który zechciał się podzielić ze mną swymi odkryciami.

modernistycznej i zasadami wówczas obowiązującymi przy rozbudowie obiektów zabytkowych, choć oczywiście w latach siedemdziesiątych gmach biblioteki za zabytek nie był uznawany, powstał bowiem w epoce niedocenianej jeszcze wówczas estetycznie i jako dzieło władz pruskich był uważany za „złe urodzony”³⁵. Niestety, dostawiając nowy gmach, nie tylko zniszczono elewację północną starego gmachu, lecz także elewację zachodnią skrzydła czytelnicy poprzez doklejenie doń piętrowego łącznika, co spowodowało zamurowanie pięciu wielkich okien oświetlających ją od tej strony. Pozostawiono jedynie rząd okien od wschodu.

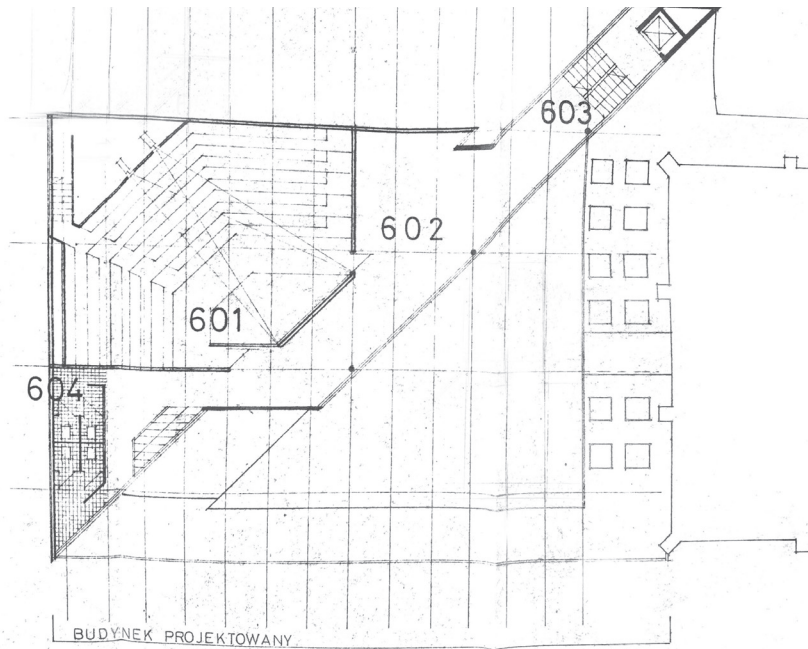
W 1974 r. przeprowadzono remont starego gmachu, ale na szczęście nie usunięto wtedy oryginalnego wyposażenia. W bibliotecznych magazynach brakowało miejsca, brakowało też przestrzeni potrzebnych na prowadzenie innych aktywności w bibliotece, podjęto więc próbę dobudowania nowego członu od ul. Wałowej. W archiwum Wydziału Architektury i Urbanistyki Urzędu Miasta Gdańska zachował się zespół rysunków, sygnowany przez Sztarfrowskiego, z trzema wariantami projektu dobudowy takiego skrzydła³⁶. Pierwsze dwa warianty z 1977 r. zakładały dobudowę skrzydła o wyraźnie zaznaczonej pierwszej kondygnacji, dźwigającej jednolitą strukturę bloku magazynowego.

W pierwszym, ciekawszym, bardziej rozbudowanym i zapewne dużo droższym wariantcie na parterze miały się znajdować powierzchnie wystawiennicze, wyżej obszerne magazyny, a na ostatniej, cofniętej i mniejszej kondygnacji amfiteatralna sala konferencyjna z zapleczem (il. 16). Układ poszczególnych kondygnacji był podporządkowany diagonalnie poprowadzonemu korytarzowi z klatką schodową od dziedzińca. Drugi, skromniejszy wariant zakładał skupienie na parterze i pierwszym piętrze funkcji recepcyjnych, wystawienniczych i konferencyjnych, a wyżej ogromnego magazynu. W obu projektach elewacje zaprojektowano zgodnie z zasadami późnego modernizmu lat siedemdziesiątych, o prostych powściągliwych formach, z szerokimi przeszkleniami części wystawowych i żyłtkowo żebrowanymi elewacjami magazynów. Fasada w pierwszym wariantcie była efektowniejsza, ze zróżnicowaną fakturalnie strukturą części narożnikowej (il. 17), druga była prostopadłością, urozmaiconą jedynie podcieniami parteru (il. 18).

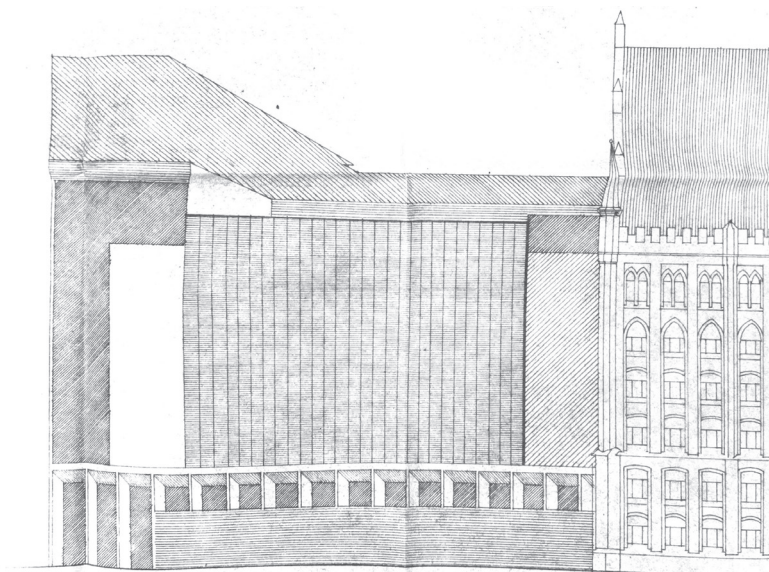
W 1983 r. powstał trzeci wariant projektu dla tego skrzydła, znacznie skromniejszy od poprzednich, ograniczony do magazynu i powierzchni biurowo-konferencyjnych na parterze, z pionowo żebrowanymi elewacjami, bliższymi zrealizowanej wersji skrzydła od ul. Łągiewnik z lat sześćdziesiątych. Długo, bo aż do lat dziewięćdziesiątych, podejmowano starania o pozyskanie środków na realizację tego projektu, ale ostatecznie się to nie udało.

³⁵ Gmach Biblioteki Gdańskiej PAN od 16 stycznia 1996 r. jest wpisany do rejestru zabytków nieruchomych woj. pomorskiego pod nr 1577.

³⁶ Archiwum Urzędu Miejskiego, sygn. 1246/15, cz. 2, Biblioteka PAN.

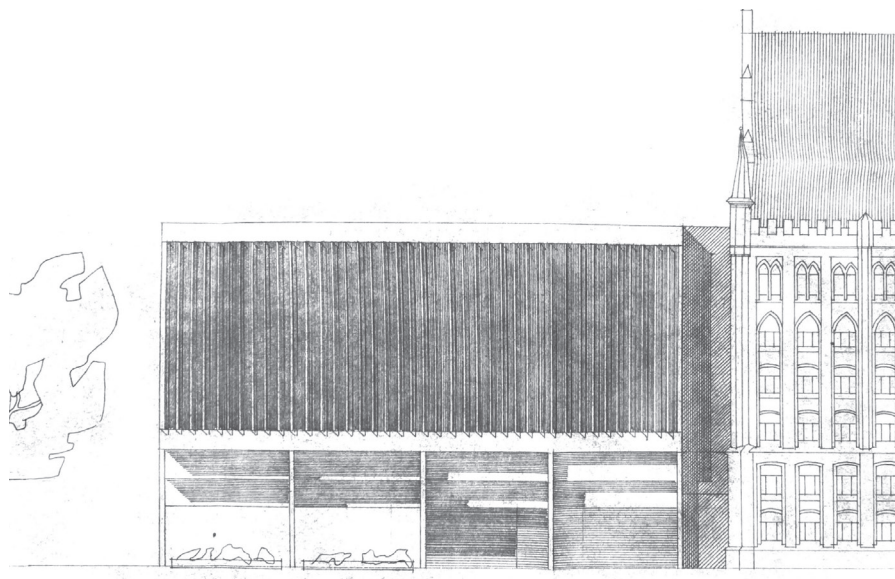


Il. 16. Marian Szafrowski, projekt rozbudowy gmachu Biblioteki Gdańskiej PAN od ul. Wałowej, wariant I, rzut ostatniej kondygnacji z salą konferencyjną, 1977, Archiwum Wydziału Architektury i Urbanistyki Urzędu Miasta Gdańska, sygn. 1246/15, cz. 2



elewacja od ul. Wałowej 1:100

Il. 17. Marian Szafrowski, projekt rozbudowy gmachu Biblioteki Gdańskiej PAN od ul. Wałowej, wariant I, fasada, 1977, Archiwum Wydziału Architektury i Urbanistyki Urzędu Miasta Gdańska, sygn. 1246/15, cz. 2



Il. 18. Marian Szafrowski, projekt rozbudowy gmachu Biblioteki Gdańskiej PAN od ul. Wałowej, wariant II, fasada, 1977, Archiwum Wydziału Architektury i Urbanistyki Urzędu Miasta Gdańska, sygn. 1246/15, cz. 2

Dalszą rozbudowę gmachu zarzucono, a na potrzeby powiększającego się księgozbioru i rosnącej liczby czytelników zbudowano nową siedzibę według projektu Narcyza Sienkiewicza przy ul. Wałowej 24, oddając ją do użytku w stulecie otwarcia starego gmachu – w 2005 r., i przenosząc doń zbiory powojenne. Odciążony stary gmach został poddany rewaloryzacji, którą przeprowadzono w latach 2007–2008, a paradna klatka schodowa i czytelnia odzyskały swoją dawną świetność.

Gdańska Biblioteka Miejska, na tle innych realizacji tego czasu w miastach cesarstwa, nie wyróżniała się ani skalą, ani nowatorstwem rozwiązań czy rozplanowania (z wyjątkiem pomysłowych regałów wykonanych przez miejscowego budowniczego)³⁷. To, co ją wyróżnia, to formy architektoniczne, które wpisują ją w nurt poszukiwań wyrazu dla lokalnych tradycji, bo w tym kontekście, moim zdaniem, należy widzieć ten późny zwrot, a może raczej odwrót, ku naukowemu neogotykwowi w gdańskiej (i nie tylko gdańskiej) architekturze. Tego rodzaju archeologiczne podejście do przeszłości i kompilacyjna, addytywna metoda zestawiania cytatów z rozmaitych budowli wynika zapewne także z braku talentu projektanta i bez wątpienia należała już w pierwszych latach XX w. do zjawisk schyłkowych. Zjawiska ariergardowe zaś z reguły mniej fascynują badaczy niż awangarda, trudno więc o szerszą analizę porównawczą tego zjawiska na tym etapie badań.

³⁷ Por. m.in. Hanns Michael Crass, *Bibliotheksbauten des 19. Jahrhunderts in Deutschland*, München 1976, s. 76–78; *Bibliotheksarchitektur um 1900...*

Bibliografia

Gmach
Gdańskiej
Biblioteki
Miejskiej...

- Amtliche Mittheilungen. Preußen*, „Zentralblatt der Bauverwaltung” 1896, nr 15, s. 157.
- Bär Max, *Das K. Staatsarchiv zu Danzig, seine Begründung, seine Einrichtungen und seine Bestände*, „Mitteilungen der Preußischen Archivverwaltung” 1912, H. 21, s. 14–18.
- Barylewska-Szymańska Ewa, *Historia ochrony gdańskich zabytków architektury w XIX i pierwszych dziesięcioleciach XX w. (do 1945 r.). Zarys problematyki* [w:] *Rządzący i rządzeni. Władza i społeczeństwo Gdańska od średniowiecza po współczesność*, red. Sylwia Bykowska, Edmund Kizik, Piotr Paluchowski, Gdańsk 2015, s. 123–146.
- Bibliotheksarchitektur um 1900. Die Kieler Universitätsbibliothek von Gropius und Schmieden im Kontext europäischer Bibliotheksbauten*, Hg. Klaus Gereon Beuckers, Nils Meyer, Kiel 2020.
- Bielak Jacek, *Budowniczy miejski Carl Samuel Held i próby modernizacji Gdańska na przełomie XVIII/XIX wieku* [w:] *Gdańsk i okolice 1793–1914: miasto, ludzie, wydarzenia w rysunku i grafice*, red. Aleksander Baliński, Gdańsk 2014, s. 53–63.
- Binkowska Dagmara, *Biblioteka miejska w Gdańsku (Danziger Stadtbibliothek) w latach 1905–1945*, „Libri Gedanenses. Rocznik Biblioteki Gdańskiej Polskiej Akademii Nauk” 2018, t. 35, s. 7–39.
- Br., *Der Neubau der Stadtbücherei in Danzig*, „Zentralblatt der Bauverwaltung” 1905, nr 61, s. 382–383.
- Crass Hanns Michael, *Bibliotheksbauten des 19. Jahrhunderts in Deutschland*, München 1976.
- Damus [Rudolf], Fehlhaber [Karl], Kleefeld [Karl], *Die Ober-Realschule zu St. Petri und Pauli in Danzig ihre Entwicklung und ihr Neubau*, Danzig 1904.
- Die Danziger Stadtbibliothek. Ihre Entwicklung und ihr Neubau*, bearb. von O.[tto] Günther, K.[arl] Kleefeld, Danzig 1905; wersja polska: *Biblioteka Miejska w Gdańsku. Rozwój i nowy gmach*, oprac. Otto Günther, Karl Kleefeld, przeł. Stefania Sychta, „Libri Gedanenses. Rocznik Biblioteki Gdańskiej Polskiej Akademii Nauk” 2016, t. 33, s. 141–170.
- Dzienis Helena, *Sylwetka Otto Günthera, dyrektora Biblioteki Miejskiej w Gdańsku w latach 1896–1921*, „Libri Gedanenses. Rocznik Biblioteki Gdańskiej Polskiej Akademii Nauk” 2011, t. 26–28, s. 88–102.
- Grzelak Jerzy, *Budynki Archiwum Państwowego w Gdańsku na tle pruskiego budownictwa archiwalnego końca XIX i początków XX w.* [w:] *100 lat Archiwum Państwowego w Gdańsku – sesja jubileuszowa 8 VI 2001*, red. Aniela Przywuska, Izabella Rdzanek, Gdańsk 2001, s. 159–160.
- Günther O.[tto], *Der Neubau der Danziger Stadtbibliothek*, „Zentralblatt für Bibliothekswesen” 1905, 22, nr 4/5, s. 171–182.
- Kleefeld K.[arl], Damus R. [udolf], *Die Schulen der Stadt Danzig. Die höheren Schulen, w: Danzig und seine Bauten*, Berlin 1908, s. 168–171.
- Klemp Aleksander, *Nowa siedziba Biblioteki Gdańskiej z 1905 roku*, „Libri Gedanenses. Rocznik Biblioteki Gdańskiej Polskiej Akademii Nauk” 2005, t. 22, s. 151–159.
- Krause Waldemar, *Das Danziger Theater und sein Erbauer Carl Samuel Held*, Danzig 1936.
- Kucharzewska Joanna, *Architektura i urbanistyka Torunia w latach 1871–1920*, Warszawa 2004.

Małgorzata
Omilanowska

- Kunsttheorie und Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts in Deutschland*, Bd. 2, Architektur, Hg. Harold Hammer-Schenk, Stuttgart 1985.
- Lehmbeck H.[einrich], *Das Königliche Staatsarchiv*, in: *Danzig und seine Bauten*, Berlin 1908, s. 113–114.
- Makała Rafał, *Der Mythos der deutschen Renaissance. Das Gebäude der Stadtverwaltung in Stettin (Szczecin) (1899–1902) als neu gebautes Baudenkmal* [w:] *Stadtkultur des späten Mittelalters und der frühen Neuzeit in Ostmitteleuropa und ihre Renaissance im 19. Jahrhundert: in memoriam Andrzej Tomaszewski (1934–2010) = Kultura miast środkowo- i wschodnio-europejskich w późnym średniowieczu i renesansie oraz jej odrodzenie w XIX wieku*, Hg. Marco Bogade, Warszawa 2012, s. 171–180.
- Nägelke Hans-Dieter, *Hochschulbau im Kaiserreich. Historische Architektur im Prozess bürgerlicher Konsensbildung*, Kiel 2000.
- Omilanowska Małgorzata, *Cesarz Wilhelm II i jego inicjatywy architektoniczne na wschodnich rubieżach Cesarstwa Niemieckiego* [w:] *eadem, Budowanie nad Bałtykiem Studia z architektury i sztuki Gdańska, Pomorza i Żmudzi*, Gdańsk 2018, s. 64–77.
- Omilanowska Małgorzata, *Defortyfikacja Gdańska na tle przekształceń miast niemieckich w XIX wieku* [w:] *eadem, Budowanie nad Bałtykiem. Studia z architektury i sztuki Gdańska, Pomorza i Żmudzi*, Gdańsk 2017, s. 8–41.
- Omilanowska Małgorzata, *Die Danziger Stadtbibliothek und ihr Neubau in Wilhelminischer Zeit* [w:] *Bibliotheksarchitektur um 1900. Die Kieler Universitätsbibliothek von Gropius und Schmieden im Kontext europäischer Bibliotheksbauten*, Hg. Klaus Gereon Beuckers, Nils Meyer, Kiel 2020, s. 297–316.
- Omilanowska Małgorzata, *Gdańska czy(li) niemiecka? Problematyka identyfikacji narodowej i regionalnej na przykładzie architektury Gdańska lat 1871–1914* [w:] *eadem, Budowanie nad Bałtykiem. Studia z architektury i sztuki Gdańska, Pomorza i Żmudzi*, Gdańsk 2018, s. 42–51.
- Omilanowska Małgorzata, *The Question of National and Regional Identity on the Example of Polish and German Interpretations of Gdansk Architecture in the 19th and 20th Centuries*, „Acta Historiae Artium (Academiae Scientiarum Hungaricae)” 2008, t. 49, s. 294–303.
- Perz Anna, *Królewskie Archiwum Państwowe (Königliches Staatsarchiv) ob. Archiwum Państwowe w Gdańsku* [w:] *Atlas Architektury Gdańska*, red. Jacek Friedrich, Małgorzata Omilanowska, Tomasz Torbus, Jakub Szczepański (w przygotowaniu).
- Perz Anna, *Szkoła Realna św. św. Piotra i Pawła (Oberrealschule zu St. Petri und Pauli) ob. I Liceum Ogólnokształcące w Gdańsku im. Mikołaja Kopernika* [w:] *Atlas architektury Gdańska*, red. Jacek Friedrich, Małgorzata Omilanowska, Tomasz Torbus, Jakub Szczepański (w przygotowaniu).
- Stępnia Henryk, *Die Bibliothek der Polnischen Akademie der Wissenschaften in Gdańsk. Entstehung und Entwicklung (1596–1996)*, „Libri Gedanenses. Rocznik Biblioteki Gdańskiej Polskiej Akademii Nauk” 1997, t. 13–14, s. 237–246.

Edifice of the Gdansk Municipal Library in Wałowa Street

*Gmach
Gdańskiej
Biblioteki
Miejskiej...*

Following Germany's unification in 1871, Gdansk was a major municipal centre and a port on the Empire's map, however it was well past its heyday. In the *Gründerzeit*, it could not reach as quick a pace of development as other cities of the Reich, and by the late 19th century it did not boast any university. The attempt to catch up on the substantial delay in creating modern public architecture in Gdansk was only made after the fortifications had been dismantled (1895–97). A triangular plot close to St James's Gate was reserved for the purpose of education and science. It was there that a seat of the city archive and the building of the Secondary School of SS Peter and Paul (Oberrealschule St. Petri und Pauli) were raised. The third edifice was planned as the new home for the Gdansk Library. The precious book collection, whose core was formed by the collection bequeathed by Joannes Bernardinus Bonifacius d'Oria of Naples in 1596, was kept in a former Franciscan monastery, and later in St James's Church. Attempts to raise a new building to house the collection in the 1820s as designed by Carl Samuel Held failed. Neither was the plan to erect the new library building as an extension of the Dungeon and Prison Gate Complex implemented. It was only Karl Kleefeld's design from 1901–1902 planning to raise an impressive Gothic Revival complex that finally came to life. Completed in January 1905, the Library welcomed the first readers already on 16 February.

Kleefeld designed the building's mass on the L-plan layout with a truncated corner and wings. The main reading room boasted elegant, sumptuous, and coherent wooden furnishing, and the gallery's centrepiece was a ledge decorated with 14 panels featuring bas-relief cartouches with the emblems of the cities of West Prussia. Differing in size, the edifices, were given red-brick elevations with plastered details and glazed green filling, with a sgraffito frieze on the reading room elevation between the ground and first floors.

It was the Gdansk Renaissance that dominated in public buildings' architecture of the city in the last quarter of the 19th century. The resumed popularity of Gothic Revival in its local forms in Gdansk public buildings' architecture, such as those in the afore-described Kleefeld's designs, resulted undoubtedly from a rapid growth of research into historic structures, yet on the other hand it reflected the return to the local tradition (*Heimatschutz*), which could be observed in the architecture of the German Reich at the time.

Judged in the context of an extremely modest programme of public projects in Gdansk of the period, the creation of the *Bildungsdreieck* with the edifices of the archive, library, and secondary school is to be regarded as a major event in the history of creating public architecture of the city.

As seen against other projects of the time in other Reich cities, the Gdansk City Library stood out neither with its scale, nor innovatory character of the layout solutions. What, however, makes it a special facility are architectural forms that reveal its contribution to the search for the expression of the local tradition. This kind of an archaeological approach to the past and a compilatory additive method of juxtaposing quotes from various buildings, which may have also arisen from the lack of talent of the architect, were undoubtedly in decline in the early 20th century.

Aleksandra Juszczyk

Szkoła Doktorska Nauk Humanistycznych i Społecznych, Uniwersytet Gdański

ORCID: 0000-0002-5148-1807

Wczesny okres twórczości Hanny Żuławskiej. Warszawa–Paryż–Gdynia

<https://doi.org/10.26881/porta.2021.20.07>

Słowa kluczowe: Hanna Żuławska, koloryzm, dwudziestolecie międzywojenne, Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, Filia Paryska Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, Instytut Propagandy Sztuki (IPS), Związek Zawodowy Polskich Artystów Plastyków (ZZPAP)

Keywords: Hanna Żuławska, colorism, interwar period, Warsaw School of Fine Arts, Paris Branch of the Academy of Fine Arts in Krakow, Art Propaganda Institute, Trade Union of Polish Artists and Designers

Hanna Żuławska (1908–1988) była jedną z najwybitniejszych artystek związanych z Trójmiastem. Znana jest przede wszystkim ze swej dojrzałej twórczości, przypadającej na lata pięćdziesiąte i sześćdziesiąte XX w. Pokazała wówczas prawdziwą indywidualność jako malarka, pedagog, kierowniczka „Grupy Ceramików Kadyny”, ale przede wszystkim jako wybitna autorka wielkoformatowych mozaik, malowideł architektonicznych i *sgraffit* na odbudowywanych fasadach staromiejskich kamienic w Gdańsku i nowo wznoszonych gmachach w Warszawie oraz jako twórczyni „odwilżowych” realizacji ceramicznych.

Mało, o ile w ogóle, znana jest twórczość Żuławskiej z okresu dwudziestolecia międzywojennego. Historia jej edukacji, drogi artystycznej i inspiracji twórczych wymaga rekonstrukcji i przynajmniej próby charakterystyki. Poszukiwania odpowiedzi na pytanie, czy droga ta była typowa dla artystów dwudziestolecia międzywojennego? Co skłoniło artystkę, rodowitą warszawiankę, do wyjazdu do Paryża, a potem do Gdyni?

Dla badacza zajmowanie się twórczością Żuławskiej z czasów dwudziestolecia międzywojennego jest trudne i problematyczne. Po pierwsze, właściwie nie zachowały się jej prace malarskie ani projekty polichromii z tego okresu. Po drugie, jej związek życiowy i artystyczny z Jackiem Żuławskim był wtedy tak zażyły, mąż miał na nią – jak można przypuszczać – tak duży wpływ, że artystka nie miała szansy zaistnieć wówczas w świecie sztuki jako samodzielna indywidualność, nastąpiło to dopiero po wojnie. Żuławska nie pisała żadnych pamiętników (a przynajmniej nic o tym nie wiadomo), nie zachowały się też żadne jej listy z okresu międzywojennego. Właściwie jedyna jej osobista opowieść o tym czasie pochodzi z tomu

poświęconego Jackowi Żuławskiemu, wydanego po jego śmierci. Do książki tej napisała rozdział o ich życiu przed wojną zatytułowany *Lata młodości*¹. Zostało się zaledwie kilka namalowanych przez nią, dość mało oryginalnych obrazów, pejzaży i martwych natur, a także kilka rycin, np. *Pejzaż* (il. 1), *Narciarze* (il. 2), *Martwa natura*, oraz rysunków (il. 3). Śledzenia przedwojennych losów Żuławskiej nie ułatwia fakt, że w czasach Polski Ludowej rzadko wspomniano o przedwojennych działaniach artystycznych i twórczości późniejszej wykładowczyni Państwowej Wyższej Szkoły Plastycznej.

Hanna, a właściwie Anna² Klementyna Żuławska urodziła się 23 listopada 1908 r.³ w Warszawie. Jej ojcem był Józef Jasiński, a matką Wanda Jasińska z domu Pusch. Jej rodzina miała tradycje artystyczne i inteligenckie. Józef Jasiński⁴ był rzeźbiarzem, absolwentem Szkoły Sztuk Pięknych w Krakowie (studia pod kierunkiem Alfreda Dauna), a także Académie Julian w Paryżu. Działał zawodowo w Rzymie i Zakopanem (1919–1922), w Warszawie kierował w latach 1924–1939 pracownią kamieniarsko-odlewniczą w Miejskiej Szkole Sztuk Zdobniczych i Malarstwa, był twórcą pomników, portretów rzeźbiarskich i rzeźby architektonicznej. Najpopularniejszą była zniszczona w czasie drugiej wojny światowej *Apoteoza Muzyki* (1901), zdobiąca gmach Filharmonii Narodowej w Warszawie⁵. Kolejnym artystą w rodzinie był stryj Hanny, Zdzisław Piotr Jasiński⁶, popularny w Warszawie malarz sztalugowy zafascynowany impresjonizmem, członek stowarzyszenia Pro Arte, twórca obrazów rodzajowych, krajobrazów, portretów, martwych natur, obrazów religijnych. Był także autorem polichromii (np. w kościele św. Krzyża w Kozienicach w 1887 r., w Pałacyku Myśliwskim w Białowieży w 1894 r.), plafonów w pałacach w Petersburgu, Carskim Siole i w Moskwie (1896–1897) i we foyer Filharmonii Warszawskiej (1901). Otrzymał brązowy medal na Wystawie Światowej w Paryżu w 1900 r. za *Portret A. Małeckiego*. Najprawdopodobniej matka Żuławskiej miała także zainteresowania artystyczne,

¹ Hanna Żuławska, *Lata młodości* [w:] *Jacek Żuławski*, red. Hanna Żuławska, Gdańsk 1987, s. 25–36.

² Imię *Anna* było miała wpisane w dowodzie osobistym Żuławskiej (obecnie w posiadaniu Ewy Żuławskiej-Bogackiej). Zapewne artystka posługiwała się nim jeszcze w latach trzydziestych XX w. (prasa także używała tego imienia), jednak z czasem zaczęła używać tylko imienia *Hanna* i posługiwała się nim zarówno prywatnie, jak i oficjalnie.

³ W powszechnym obiegu funkcjonuje wciąż – jako data urodzin artystki – także rok 1909, zapewne dlatego, że sama Żuławska, nawet w pisanych odręcznie życiorysach (teczka Hanny Żuławskiej w ISPAN) lub w akcie ślubu (dwa odpisy w posiadaniu Ewy Żuławskiej-Bogackiej), podawała właśnie taką datę. W dowodzie osobistym z 1965 r. zapisano rok 1908. Podobne informacje zob. Ignacy Witz, *Plastyki Wybrzeża*, Gdańsk 1969, s. 243; *Słownik artystów plastyków*, Warszawa 1972, s. 684.

⁴ *Jasiński Józef* [w:] *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających. Malarze, rzeźbiarze, graficy*, t. 3, red. Jolanta Maurin-Białostocka, Janusz Derwojed, Wrocław 1979, s. 260–261.

⁵ *Ibidem*.

⁶ Aneta Pawłowska, *Pro Arte. Monografia grupy warszawskich artystów 1922–1932*, Warszawa 2006, s. 110–111. *Jasiński Zdzisław Piotr* [w:] *Polski słownik biograficzny*, t. 11/1, z. 48, Warszawa 1964, s. 57–58.



Il. 1. Hanna Żuławska, *Pejzaż*, 1932, akwaforta, zbiory prywatne. fot. Aleksandra Juszczyk



Il. 2. Hanna Żuławska, *Narciarze*, 1933, akwaforta, akwatinta, zbiory prywatne, fot. Aleksandra Juszczyk

prowadziła bowiem czytelną sztukę przy ul. Francuskiej w Warszawie. Wybór drogi życiowej Żuławskiej wydaje się zatem logiczny i nieprzypadkowy.

Przyszła artystka ukończyła gimnazjum humanistyczne przy ul. Konopnickiej w Warszawie (1928) i rozpoczęła w 1929 r. studia w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych⁷. Co prawda, liczba kobiet podejmujących w Polsce studia wyższe wzrosła po odzyskaniu niepodległości i reformie szkolnictwa przeprowadzonej na początku lat dwudziestych (w 1933 r. było ich na wszystkich wydziałach sztuk pięknych 255), jednak wciąż przeważali mężczyźni. Jednocześnie w nowym państwie, w którym kobiety uzyskały pełnię praw obywatelskich, pozycja kobiet uległa zmianie i kobieca aktywność artystyczna przestała wzbudzać kontrowersje, co nie znaczy, że przez niektórych mężczyzn nie była traktowana krytycznie czy wręcz z patriarchalnym pobażaniem⁸.

Wydaje się, że Hanna wybrała studia pod wpływem tradycji rodzinnych, ale kontynuowała je za sprawą spotkania z przyszłym mężem, które utwierdziło ją w słuszności tego wyboru. Żuławski przeniósł się z uczelni krakowskiej do Warszawy, by podążyć – jak wielu innych studentów tej uczelni (żeby wymienić tylko tak ważne w przyszłości w życiu artystki osoby, jak Juliusz Studnicki, Krystyna Łada czy Jan Wodyński) – za swym mistrzem Felicjanem Szczęsnym Kowarskim, który przeniesiony służbowo, od 1929 r. miał przewodzić stołecznej pracowni malarstwa monumentalnego⁹.

W pierwszych miesiącach nauki w SSP sportsmenkę Hannę bardziej niż studiowanie malarstwa fascynowały zajęcia w AZS-ie: „pływanie i wiosłowanie”. Wspominała: „byłam wtedy na I roku ASP, gdzie znalazłam się jako córka rzeźbiarza Józefa Jasińskiego – ale nie mogę powiedzieć, żeby studia artystyczne w tym czasie odgrywały poważniejszą rolę w moim życiu [...]

⁷ Teczka osobowa Hanny Żuławskiej, Archiwum ASP w Gdańsku.

⁸ Joanna Sosnowska, *Artystki w dwudziestoleciu* [w:] *Artystki polskie*, red. Agata Jakubowska, Warszawa 2011, s. 66–68.

⁹ Żuławska, *Lata młodości...*, s. 27.



Il. 3. Hanna Żuławska, *Akt*, 1932, rysunek, zbiory prywatne, fot. Aleksandra Juszczak

dopiero jak przyjechali «krakowiaczy», zaczęłam pracować na serio. Jakby powiał świeży wiatr z przyjazdem Kowarskiego [inna sprawa, że pojawił się wtedy Jacek Żuławski – przyszły mąż artystki – przyp. autorki]. Kowarski przywiózł ze sobą całą wielką problematykę malarstwa, zarówno klasycyzmu, jak i romantyzmu. Prowadził pracownię opartą na studium z natury, przywiązując wielką wagę do umiejętności rysowania i budowania obrazu kolorem i walorem. Podczas długich korekt tłumaczył prawa nieskończonego kontrastu, czasem na naszych płótnach, ale często przynosił albumy z reprodukcjami Delacroix, Chardina, Daumiera, a także wielkich Włochów. Bliskie mu było malarstwo monumentalne, działające wielką formą, wyrażające ogólnoludzkie treści. [...] zadziwił nas swoją erudycją i czarował rzetelnymi korektami¹⁰. Warto zaznaczyć, że Szczęsny-Kowarski stał się pierwszym (lub drugim, jeśli uznamy za takiego ojca) mentorem artystki. Jak się wydaje, miał również wpływ na jej dojrzałą drogę artystyczną. Ten malarz kolorysta, twórca malarstwa monumentalnego, członek Warszawskiej Grupy Artystów Plastyków „Pryzmat” (1933–1939), był już wtedy autorem takich realizacji, jak polichromie kamienic Gizów i Dzianotów na Rynku Starego Miasta w Warszawie (1928), temperowe przedstawienie *Wieczery Pańskiej* w jednej z kaplic klasztoru oo. paulinów na Jasnej Górze w Częstochowie (koniec lat dwudziestych XX w., niezachowane) czy dekoracja stropu *Sali Pod Ptakami* na Wawelu (1929), złożona z siedemnastu malowideł w technice olejnej¹¹.

Już w latach późniejszych Kowarski zwykł zapraszać do pracy przy projektach monumentalnych realizacji najzdolniejszych studentów, także tych byłych. Było tak np. przy projektowaniu polichromii wnętrza kościoła Najświętszej Marii Panny w Chełmnie¹² (projekt nie został zrealizowany). W teczce Żuławskiej w Instytucie Sztuki PAN w Warszawie jest dostępna ankieta z życiorysem artystki, w którym pisze ona o swoim udziale w konkursie na tę realizację, a nawet wspomina o otrzymaniu wyróżnienia (w pracach uczestniczył też jej późniejszy mąż Jacek)¹³. Najprawdopodobniej brała udział w tym projekcie jako studentka, pomagając w pracach, ale jej nazwisko nie pojawiło się w doniesieniach prasowych o konkursie. W ankiecie Żuławskiej znajduje się też informacja, iż brała ona udział w konkursie na polichromię centralnej części ściany hali odjazdowej Dworca Głównego w Warszawie (1939). W konkursie tym I nagrodę zdobył jej wykładowca – Kowarski – za projekt monumentalnej mozaiki architektonicznej z przedstawieniami kontynentów. Zapewne i tu Żuławska pomagała w pracach jako wyróżniona w ten sposób, zdolna, była już studentka, ale i w tym przypadku jej nazwisko nie pojawiło się w informacjach o konkursie¹⁴. Również i ten projekt nie doczekał się realizacji ze względu na wybuch drugiej wojny światowej.

¹⁰ *Ibidem*, s. 27.

¹¹ Kowarski Felicjan Szczęsny [w:] *Słownik artystów...*, s. 207–212.

¹² Projekt otrzymał I nagrodę w konkursie IPS, zob. *ibidem*, s. 209.

¹³ Żuławska, Jacek Żuławski..., s. 28.

¹⁴ Teczka osobowa Hanny Żuławskiej, Dział Dokumentacji Sztuki Współczesnej, Instytut Sztuki PAN Warszawa.

Można przypuszczać, że i Żuławską już wtedy pociągało praktykowane przez Kowarskiego łączenie malarstwa i architektury; oboje z Jackiem zapisali się także do pracowni malarstwa monumentalnego prowadzonej przez Leona Pękalskiego, współpracownika Kowarskiego, również członka grupy „Pryzmat”. Artystka nauczyła się tam pracy w technice mozaikowej, *al fresco*, *al secco* i *sgraffita* – technikach, na które otrzymała w powojennych czasach wiele zleceń i w których osiągnęła największe uznanie. Bardzo możliwe jednak, że zainteresowanie Hanny malarstwem ściennym było znacznie wcześniejsze, wszak jej stryj Zdzisław Jasiński zyskał na tym polu pewną renomę i dziewczyna od dziecka mogła obserwować efekty jego pracy.

Równocześnie Hanna poznawała tajniki malarstwa sztalugowego i tworzyła w technice olejnej, wystawiając obrazy w galeriach. W dniu 18 listopada 1933 r. wręczono jej jedną z równorzędnych drugich nagród dla młodych artystów uczestniczących w obozach letnich im. Karola Stryjeńskiego. Obozy te, w których udział brało wielu młodych adeptów wyższych szkół plastycznych, były organizowane przez Państwowy Urząd Wychowania Fizycznego i Przysposobienia Obronnego oraz Instytut Propagandy Sztuki. Miały na celu krzewienie kultury fizycznej wśród młodzieży artystycznej i były jednocześnie plenerami sztuki: uprawiano na nich sport, chodzono na piesze wycieczki, a także zajmowano się rzeźbą i malarstwem. Każdy z uczestników takich obozów musiał podarować jedną z powstałych tam prac Muzeum Sportowemu P.U.W.F. i PW¹⁵. Najlepsze dzieła nagradzano, a projekty młodych artystów można było oglądać finalnie na wystawie zorganizowanej w kawiarni Instytutu Propagandy Sztuki (Cafe IPS)¹⁶. Hanna wystawiała w IPS aż do wybuchu drugiej wojny światowej.

Artystka poznała kuzyna swojego przyszłego męża – Marka, również malarza i taternika, uczestnika obozów im. Karola Stryjeńskiego. Razem z nim oraz graficzką Marią Obrębską narzeczeni uczestniczyli w styczniu 1934 r. w kolejnej wystawie (ale nie wystawiali na otwartym 5 stycznia IV Salonie Jesiennym) w Cafe IPS¹⁷. Hanna zaprezentowała na niej kilkanaście temperowych prac, będących efektem wakacyjnych studiów na wolnym powietrzu. Ekspozycja jako całość została oceniona pozytywnie, czemu dał wyraz recenzent czasopisma „Pion”: „szereg bardzo esencjonalnych studiów z natury – gdzie głównym czynnikiem kompozycji jest barwa – nie jako lokalny kolor przedmiotów we wzrozkowym polu widzenia, lecz jako samoistny i samodzielny środek artystyczny

¹⁵ Instytut Sztuki PAN, Zbiory Specjalne, Regulamin Obozów im Karola Stryjeńskiego.

¹⁶ Laureatami II Nagrody, przyznanej 8 listopada 1933 r., byli także stryjeczni bracia – Jacek i Marek Żuławszy, zob. *Polskie życie artystyczne w latach 1915–1939*, t. 2, red. Aleksander Wojciechowski, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1974; „Nike” 1937, R. 1, s. 237; „Głos Plastyków” 1933, R. 3, nr 7–8, s. 98; „Sztuki Piękne” 1933, R. 9, s. 413–414. Zob. też ISPAN, Zbiory Specjalne, Protokół obrad w IPS dotyczących obozów letnich P.U.W.F. z dn. 18 XI 1933 r.; Joanna Sosnowska, *Przedmowa* [w:] *Materiały dziejów Instytutu Propagandy Sztuki (1930–1939)*, red. Joanna Sosnowska, Warszawa 1990, s. 8.

¹⁷ „Głos Plastyków” 1933, R. 3, nr 5–6, s. 98; „Pion” 1934, nr 5, s. 87–88; „Sztuki Piękne” 1934, R. 10, s. 17; K.W., *Wystawa temper H. Jasińskiej i J. i M. Żuławskich*, „Pion” 1934, nr 5, s. 10.

w budowie malowidła. Tym się właśnie różni ortodoksyjny impresjonizm od tzw. postimpresjonizmu, który u nas, wśród młodszego pokolenia zwłaszcza, posiada nader licznych, a entuzjastycznych przy tym i wysoce uzdolnionych wyznawców i wielbicieli¹⁸.

Faktycznie w czasie studiów Hanna i Jacek należeli do zwolenników malarstwa postimpresjonistycznego, obracali się w kręgach związanych z koloryzmem, utrzymywali przyjacielskie kontakty z członkami grupy „Pryzmat” – Janem Wodyńskim i Juliuszem Studnickim, późniejszym dziekanem wydziału malarstwa (który w 1945 r. będzie jednym z założycieli pierwszej wyższej uczelni plastycznej na Wybrzeżu). Żuławszczyk jednak nie wstąpił w szeregi tego czynnie wystawiającego od 1933 r. ugrupowania. Hanna zachwycona twórczością członków „Komitetu Paryskiego”¹⁹, którzy powrócili właśnie z Francji i znaleźli się w centrum zainteresowania, nie była tu wyjątkiem. Oboje z Jackiem wzięli udział w drugiej z warszawskich wystaw kapistów w Instytucie Propagandy Sztuki w 1934 r. (otwartej 23 marca). „Ten atak koloru był dla nas niemalże rewolucją w myśleniu o możliwościach w malarstwie” – pisała. – „Toteż wrzało w Akademii, nie kończyły się dyskusje na temat «jak malować», przeciw temu «co malować»”²⁰.

W wyniku fascynacji koloryzmem i twórczością Pierre’a Bonnard’a, a niebawem także Paula Cézanne’a, Hanna i jej narzeczony²¹ podjęli zakończone sukcesem – dzięki dotacji krakowskiej ASP – starania o uzyskanie stypendium na wyjazd do Paryża. Stypendia do Paryża były od dawna przedmiotem politycznego dyskursu i były krytykowane przez nacjonalistów niechętnych awangardzie, zwłaszcza sympatyków Narodowej Demokracji, jako „dokument bezprzykładnego utracuszostwa naszego narodu”, jak pisał publicysta Adolf Nowaczyński²². Nieco inne zdanie na ten temat miał rektor krakowskiej ASP, Fryderyk Pautsch, który jednak też żywił obawy przed „obcym”, „nowym”: „Oddział paryski Akademii został stworzony w celu utrzymania wpływu i kierownictwa studiami młodzieży artystycznej wyjeżdżającej do Paryża dla uzupełnienia swego wykształcenia. Paryż ma pod tym względem doniosłe znaczenie z powodu nagromadzenia bogatych zbiorów sztuki, młodzież polska bowiem nie posiada w kraju potrzebnych wzorów i dlatego wyjazd z kraju jest jej niezbędny. Oddział w Paryżu pozostający pod kierownictwem delegowanego profesora Akademii, może należycie pokierować studiami młodzieży polskiej i ustrzec ją od wpływów niejednokrotnie niepożądanych

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ W 1931 r. w Polskim Klubie Artystycznym hotelu „Polonia” otwarto pierwszą wystawę kapistów, zaś w 1934 r. – drugą, większą, w Instytucie Propagandy Sztuki.

²⁰ Żuławska, *Jacek Żuławski...*, s. 28, 30.

²¹ Jasińska i Żuławski jechali do Paryża w tajemnicy, udając, że jadą osobno. Wydaje się, że w tę intrygę został wprowadzony także stryjeczny brat Jacka – Marek Żuławski, który też uzyskał stypendium, zob. Żuławska, *Jacek Żuławski...*, s. 32; Wojciech Zmorzyński, *Jacek [w:] Marek i Jacek Żuławszczyki* [katalog wystawy], Gdańsk 2002, s. 26.

²² Zob. Anna Wierzbicka, *We Francji i w Polsce 1900–1939*, Warszawa 2009, s. 54.

pod względem artystycznym. Studiują tam absolwenci i stypendyści tak tutejszej, jak i innych uczelni artystycznych²³. Być może w decyzji o podróży do Francji chodziło zresztą po trosze o rodzinną tradycję – podróż artystyczną do Paryża odbył także stryj Hanny, i o to, że takie wyjazdy do stolicy Francji były w tym czasie wśród młodych malarzy wciąż bardzo *en vogue*. Studia w paryskim oddziale mieszczącym się przy Rue d'Alésia 210 były też niezwykle prestiżowe: mogli tam studiować absolwenci ASP krakowskiej i warszawskiej, a także Wydziału Sztuk Pięknych w Wilnie. Stypendia na jeden kurs otrzymywało od dwóch do sześciu osób, od 1925 r. do wybuchu drugiej wojny światowej w kursach brało udział jedynie osiemdziesięciu studentów²⁴. Spośród wybitnych studentów Filii Paryskiej można wymienić choćby Jana Cybisa, Józefa Czapskiego, Józefa Jareme, Artura Nacht-Samborskiego, Hannę Rudzką-Cybis, Piotra Potworowskiego czy Zygmunta Waliszewskiego²⁵. Trzeba też wspomnieć o charyzmie Józefa Pankiewicza, profesora krakowskiej Akademii od 1906 r., kierownika Filii Paryskiej od 1925 r., który będąc wybitnym malarzem, był też wybitnym pedagogiem, kontakt z nim chciał mieć wielu młodych adeptów sztuki, zwłaszcza kolorystów²⁶.

Moda na wyjazdy do Paryża trwała przez całe dwudziestolecie międzywojenne, choć zaczęła się już znacznie wcześniej, jeszcze w XIX w. Już w 1910 r. krytyk Waclaw Husarski zauważył: „Tak więc przyjeżdża młodzież polska do Paryża, wykształcona po krakowsku, tj. umiejąca bezmyślnie malować strzechy omszałe, kwitnące sady, nadwiślańskie topole i całą tę, dziś nieco spowszedniałą poezję wsi polskiej, albo wykształcona po warszawsku, to jest wiedząca o literackim, nastroju, o literackiej perwersji, ale nic zgoła niewiedząca o sztuce. Cała ta młodzież bez żadnego przygotowania rzuca się do muzeów, pociągają ją przeważnie prymitywy, zwłaszcza włoskie [...]. Mogłoby to umiłowanie prymitywów bardzo dobre przynieść skutki, mogłoby nawet dobrze przetrawione być podstawą do polskiej szkoły malarskiej, do której wzdychamy [...]. Tym lichym, w danym razie jest nasze nieszczęście, bezkrytyczne leczenie za modą, nowinką²⁷. Wyjazdy Polaków do Francji i podejmowanie przez nich tematyki „niepolskiej” ganił w 1913 r. przy okazji Salonu Jesiennego Waclaw Gąsiorowski²⁸.

Z drugiej strony, jak podsumowała Anna Wierzbicka: „Podczas gdy przed 1918 rokiem główną motywacją wyjazdu twórców z kraju była chęć zdobycia wykształcenia artystycznego, tak później, w latach dwudziestych i trzydziestych,

²³ Anna Mayer, *Filia Paryska Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie*, Kraków 2003, s. 173.

²⁴ *Ibidem*, s. 13, 183.

²⁵ *Ibidem*, s. 10; Góra Sylwia, *Nauczanie malarstwa i rysunku w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie w latach 1818–2018* [w:] *200 lat Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie 1818–2018*, t. 1, red. Adam Wsiołkowski, Jacek Dembosz, Paulina Tendera, Kraków 2019, s. 133.

²⁶ *Ibidem*, s. 131–135.

²⁷ Mayer, *Filia Paryska...*, s. 55.

²⁸ Anna Wierzbicka, *Nasi czy obcy? Dyskusja wokół dwóch wystaw kolonii artystów polskich we Francji w dwudziestoleciu międzywojennym* [w:] *Migracje. Materiały LXV Ogólnopolskiej Sesji Naukowej Stowarzyszenia Historyków Sztuki*. Warszawa, 24–25 listopada 2016 r., red. Anna Sylwia Czyż, Katarzyna Chrudzimska-Uhera, Warszawa 2017, s. 258.

przyjeżdżali do Francji, by tę edukację uzupełnić. Z reguły kończyli studia w Polsce, która w tym czasie miała już wyższe uczelnie na dobrym poziomie, ze świetnym gronem profesorskim. Opuszczali więc ojczyznę z innych powodów – aby wziąć udział w międzynarodowym życiu artystycznym, zaistnieć za granicą, poszerzyć wiedzę. Niektórzy po paru latach spędzonych za granicą, w czasie których odbyli tzw. „grand tour” i odwiedzili nie tylko Paryż, ale także inne centra artystyczne w Europie – Berlin czy Wiedeń, wracali do Polski²⁹. Według teoretyków „styl francuski” wiązał się z dobrą techniką i warsztatem, zatem wyjazdy miały na celu ich usprawnienie³⁰. Wyjazdy do Paryża cieszyły się w drugiej połowie lat trzydziestych XX w. nieustającym powodzeniem – mimo kryzysu ekonomicznego, niezmiennego problemu z utrzymaniem się przez artystów³¹, coraz większej popularności nazizmu i faszyzmu oraz faktu, że według opinii wielu Paryż tracił w tym czasie status czołowego centrum artystycznego³².

„Pojechalśmy do Paryża – pisała po latach Żuławska – gdzie od kilku lat profesor Pankiewicz prowadził pracownię malarską jako filię Akademii Krakowskiej i przyjmował młodych malarzy z Polski, jak mawiał, «na dokształcenie». Byliśmy właśnie po absolutorium w warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych³³. Sam Pankiewicz, który co prawda od 1 września 1935 r. przeszedł na emeryturę, ale prowadził Oddział Paryski ASP jako pracę zleconą³⁴, wspominał o Hannie, wtedy jeszcze Jasińskiej, pisząc 8 marca 1936 r. do Sekretariatu Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie odnośnie spraw studentów Oddziału Paryskiego: „w załączniku przesyłam listę kwalifikacyjną. Rodowód i 3 fotografie p. Jasińskiej [...]”³⁵. Zaś 28 maja 1938 r. pisał do rektoratu krakowskiej ASP w sprawie wysyłki prac studentów Oddziału Paryskiego: „Prace studentów Oddziału Paryskiego: Jasińskiej, Żuławskiego, Lilpopówny, w liczbie 55 wysłane zostały do Krakowa przed tygodniem [...]”³⁶.

²⁹ Eadem, *Świadectwa obecności. Polskie życie artystyczne we Francji 1900–1939*, cz. 3, *Lata 1930–1939*, Warszawa 2016, s. 17; eadem, *Nasi czy obcy?...*, s. 264.

³⁰ *Ibidem*, s. 275.

³¹ Krejčí Marek, *W poszukiwaniu wzorców nowoczesności. Paryskie doświadczenia polskich i czeskich artystów* [w:] *Sztuka lat 1905–1923. Malarstwo, rzeźba, grafika, krytyka artystyczna. Materiały z konferencji naukowej Toruń, 21–23 września 2005 r.*, red. Małgorzata Geron, Jerzy Malinowski, Toruń 2006, s. 121–128.

³² Jak napisała Anna Wierzbicka: „Tendencję tę zauważył już w 1930 roku Waldemar George, zastanawiając się, czy Paryż pozostanie centrum artystycznym świata, narzekając na brak znaczących wystaw, utrudnioną dostępność do zbiorów i apelując o program artystyczny uwypuklający sztukę francuską. Rolę wiodącego centrum przejmie Nowy Jork, który utrzyma tę pozycję także po 1945 roku”, zob. Wierzbicka, *Świadectwa obecności...*, s. 31.

³³ Żuławska, *Jacek Żuławski...*, s. 25, 27. Dyplom warszawskiej ASP artystka uzyskała już po drugiej wojnie światowej, w 1947 r.

³⁴ Pankiewicz pracował w ten sposób w latach 1935–1936 i 1936–1937. Jego następcą był Wacław Zawadowski, zob. Mayer, *Filia Paryska...*, s. 171.

³⁵ *Ibidem*, s. 168.

³⁶ *Ibidem*.

Stypendium o równowartości 50 zł nie starczało na zbyt wiele, chociaż można przypuszczać, że Hanna miała pomoc finansową od swojej rodziny. Z narzeczoną żyli skromnie³⁷, ale prowadzili wesołe życie bohemy. Zgodnie z wymogami programowymi Filii Paryskiej kopiowali dzieła starych mistrzów³⁸. Zwiedzali zarówno Luwr, w którym zachwycali się dziełami Veronese’a i Tycjana, jak i galerie sztuki, gdzie poznawali bliskie Hannie – ze względu na sposób operowania kolorem – malarstwo Pierre’a Bonnarda i Jean-Édouard’a Villarda oraz nowocześniejsze prądy: kubizm i abstrakcjonizm, na obrazach Pabla Picassa, Georges’a Braque’a i Juana Grisa. Jak jednak twierdziła Hanna, „obydwa te nurty [kubizm i abstrakcjonizm – przyp. autorki] interesowały nas, ale byliśmy za młodzi i niedoświadczeni, a ponadto zbyt zafascynowani sztuką Francji, aby opowiedzieć się po stronie koloru czy też ekspresji. Właściwie w tym czasie nie mogliśmy malować, tylko patrzyliśmy i chłoniliśmy”³⁹.

Artystka na dobre zafascynowała się malarstwem przyjaciela swego wykładowcy – Bonnarda⁴⁰. Za sprawą Pankiewicza, który prowadził na Rue Bonaparte 24 dom otwarty i traktował studentów po przyjacielsku, poznała Olę Boznańską (zapewne słowo *poznała* należy interpretować bardzo dosłownie, raczej nie była to znajomość głęboka, po prostu najpewniej młoda malarka została jej jedynie przedstawiona; Boznańska stanowiła w XX w. rodzaj „atrakcji towarzyskiej”, którą każdy szanujący się artysta polski przybywający do Francji chciał zobaczyć, poznać, a przynajmniej chwalić się w kraju, że ją poznał)⁴¹. Żuławska wspominała: „Pamiętam z tego okresu uroczą wizytę u Olgi Boznańskiej, do której zaprowadził nas Profesor. W dziwnej, dużej, nieco mrocznej pracowni na podium siedziała szczupła pani w kitlu i malowała coś w prawym rogu na zaczętym obrazie, nie zwracając uwagi na gości, którzy siedzieli lub kręcili się poniżej podium, rozmawiając ściszym głosem. Niektórzy mieli w ręku filiżankę z cienkiej porcelany z herbatą, nam też taką przyniosła jakaś starsza pani. Herbata była letnia i miałam wrażenie, że filiżanki nieczęsto się myło”⁴². Józefa Wnukowa pisała natomiast, że Żuławszy w czasie pobytu na dworze w Łąncuchowie wiosną 1945 r. „wspominali z czułością wizyty u Olgi Boznańskiej w ciemnej pracowni, w której piło się tradycyjną herbatę, podczas gdy gospodyni cały czas malowała, nie zwracając uwagi na gości”⁴³.

³⁷ Według słów Hanny, dostawała ona ledwie pół stypendium, zaś Jacek nie otrzymywał go wcale, pobyt finansował mu (podobną kwotą około 50 zł) ojciec, znany polityk, zob. *ibidem*, s. 34.

³⁸ Jadwiga Dmochowska, *W kręgu Pankiewicza*, Kraków 1963, s. 192.

³⁹ *Ibidem*, s. 32, 33.

⁴⁰ Józef Czapski, Józef Pankiewicz, *Życie i dzieło*, Lublin 1992, s. 84–85.

⁴¹ Angelika Kuźniak, *Boznańska non finito*, Kraków 2019, tu s. 275–278; Agnieszka Bagińska, *U Olgi Boznańskiej. Oblicza pracowni artystki*, Toruń 2013, s. 39–40, 45–46; Joanna Sosnowska, *Poza kanonem. Sztuka polskich artystek 1880–1939*, Warszawa 2003, s. 106–107; Andrzej Pieńkos, *Dom sztuki. Siedziby artystów w nowoczesnej kulturze europejskiej*, Warszawa 2005, s. 78.

⁴² Żuławska, *Jacek Żuławski...*, s. 34.

⁴³ Józefa Wnukowa, *Śladami Jacka Żuławskiego [w:] Jacek Żuławski...*, s. 60.

W 1936 r. artyści wrócili na chwilę do Warszawy, by wziąć udział w dwóch wystawach Instytutu Propagandy Sztuki – w listopadzie w Warszawie (od 6 do 17) i w Łodzi (otwartej 12 grudnia). Na obu tych wystawach Hanna zaprezentowała te same prace: 21 gwaszy przedstawiających widoki Paryża, martwe natury, w tym martwe natury kwiatowe, a także cztery projekty polichromii ściennych⁴⁴. Dzieła te nie zachowały się do dziś, a informację o nich (tytuły) można znaleźć jedynie w katalogu prac wystawy IPS-u⁴⁵. Mieczysław Wallis tak oceniał prace zaprezentowane przez młodą malarzkę w czasie warszawskiej ekspozycji: „Jasińska projektuje malowidła ścienne przedstawiające »Muzykę«, »Śpiew«, »Teatr«, »Taniec«, utrzymane w miłej różowo-błękitnej gamie barwnej. Ramy z tynku tych szkiców mają mówić nam, że są one pomyślane w związku ze ścianą i murem. Na razie, nie mogąc urzeczywistnić swych projektów na wielkich płaszczyznach ściennych, artystka maluje gwaszem ładne widoki Paryża i Bretanii»⁴⁶.

Po przyjeździe do Paryża plastycy wynajęli pracownię na zamieszkałej przez artystów Impasse Du Ruet, na co pozwoliło uzyskane przez Jacka francuskie stypendium⁴⁷. Bogate kontakty (m.in. z Józefem Natansonem, Arturem Nacht-Samborskim, Eugeniuszem Eibischem, Wacławem Zawadowskim i – przede wszystkim – ze znanym francuskim krytykiem sztuki André Salmonem) dały im w końcu możliwość wystawienia swych obrazów. Prace pokazywano publiczności od 21 maja do 6 czerwca 1938 r.⁴⁸ w uznanej, powstałej w 1862 r., paryskiej galerii sztuki „Bernheim-Jeune”, mieszczącej się przy Avenue Matignon⁴⁹. Galeria ta w dwudziestoleciu międzywojennym była jedną z najbardziej prestiżowych w Paryżu, promowała zarówno sztukę awangardową, impresjonistów i postimpresjonistów, jak i twórców École de Paris. Wystawiała dzieła Georges’a Seurata Pierre’a Bonnard, Paula Cézanne’a, Édouarda Vuillarda, Henri Matisse’a, Vincenta van Gogha⁵⁰, Amadeo Modiglianiego, Marca Chagalla, Georges’a Braque’a, Umberto Boccioniego, Pablo Picassa czy też Mojżesza Kislinga i Józefa Pankiewicza oraz wielu innych znakomitych artystów. Istotny był fakt, że „Bernheim-Jeune” była galerią z tradycjami, francuską i przez Francuzów prowadzoną, gdyż wielu artystów z Polski wystawiało swe prace w galeriach

⁴⁴ *Sprawozdanie z działalności Instytutu Propagandy Sztuki*, „Nike” 1937, R. 1, s. 234.

⁴⁵ *Wystawa prac Hanny Jasińskiej i Jacka Żuławskiego IPS* [katalog wystawy], Warszawa 1936, s. 5.

⁴⁶ Mieczysław Wallis, *Hanna Jasińska, Jacek Żuławski (I.P.S.)*, „Wiadomości Literackie” 1936, nr 51, s. 6.

⁴⁷ Informacja o uzyskaniu francuskiego stypendium za *Kalendarium* [w:] *Jacek Żuławski...*, s. 172. O Jacku Żuławskim jako o „stypendyście” wspominał Pankiewicz w liście z dn. 2 grudnia 1937 r. do Rektoratu Akademii w Krakowie, zob. Mayer, *Filia Paryska...*, s. 188.

⁴⁸ „Les Amicis de la Pologne” 1938, nr 6/7, s. 184.

⁴⁹ F.L.K [Felicja Lilpop Krance], *Wystawy paryskie. E. Vuillard. Polscy artyści*, „Gazeta Polska” 1938 r, nr 168, s. 5.

⁵⁰ W galerii „Bernheima Młodszego” – jak ją nazywano, miała miejsce pierwsza wystawa Vincenta van Gogha.

w dużej mierze „polonijnych”⁵¹ jak choćby w Galerie Zak, prowadzonej przez Jadwigę Zakową (Jadwigę Kohn-Zak)⁵².

Można uznać, że droga ta była bardzo typowa, by nie rzec szampowa. Przytoczę w tym miejscu fragment książki Anny Wierzbickiej, opowiadający, co prawda, o artystach École de Paris, ale pasujący do opisu paryskich poczynań sześcioro polskich malarzy: „Jeśli prześledzimy ich paryskie kariery, zobaczymy, że przebiegły podobnie. Po przybyciu do Paryża młody, nieznany cudzoziemiec szukał przede wszystkim swoich ziomków lub znajomych. Ci zaś przedstawiali nowicjusza swojemu marszandowi lub handlarzowi sztuki, który z kolei wprowadzał go na rynek. Artysta zwykle zawierał z marszandem kontrakt, a ten szukał klientów chętnych do nabycia jego prac. Zyskiwał ich dzięki wystawom. Prace mało znanego twórcy początkowo eksponowano razem z pracami jego kolegów lub uznanych Francuzów. Dzięki tym ekspozycjom znajdował nie tylko pierwszych klientów, ale też zwracał uwagę krytyków. Następnym celem było «zdobycie» prawego brzegu, gdzie znajdowały się prestiżowe galerie – Bernheim, Bing czy Rosenberg. Gdy artyście udało się tu wystawić, krąg jego klientów zazwyczaj wzrastał”⁵³. Można domniemywać, że polscy artyści byli jednak realistami i zdawali sobie sprawę z otaczającego ich kryzysu oraz z faktu, że na większy sukces w sprzedaży swoich prac nie mogą raczej liczyć – pojawili się po prostu w Paryżu o jakąś dekadę za późno. Sama wystawa była już dla nich dużym osiągnięciem.

W „Exposition de six peintres polonaise”, którą „zorganizowali artyści i sami byli dla siebie «Komitetem», sami kwalifikowali swoje prace i dlatego selekcja była tak surowa. [...] Przyjechali do Paryża nie po to, aby wystawiać, ale po to, aby się w Paryżu uczyć, a rozwiesili swe prace nie po to, aby «imponować», ale po to, by zweryfikować swoje płótna, aby je zweryfikować z tymi założeniami, które kształtowały ich twórczość, bo [...] świadomie «*ex definitione*» nawiązują do malarstwa francuskiego [...] jeśli się dziś nawiązuje do malarstwa francuskiego, to przecież nie dlatego, że jest to «sztuka francuska», ale po prostu: jedynie malarstwo francuskie leży dziś na tej wielkiej linii malarstwa, która rozwija się od renesansu” – jak opisywał znajomy grupy, Bolesław Miciński⁵⁴. Istotnie, Żuławska wspominała: „Mieliśmy wielką tremę, cały czas przewieszaliśmy obrazy, aż wystawa wydała nam się dobra”⁵⁵.

Autorem wstępu do katalogu wystawy był słynny i prominentny krytyk francuski polskiego pochodzenia, zajmujący się sztuką francuską i niemiecką – Waldemar George (a właściwie Jerzy Waldemar Jarociński), czołowy publicysta dwudziestolecia międzywojennego we Francji, korespondent „Wiadomości Literackich”, autor *Profits et pertes de l'art. Contemporain*, od lat trzydziestych XX w. przeciwnik sztuki awangardowej i jednocześnie zwolennik, idei „humanizacji”

⁵¹ Zob. Anna Wierzbicka, *Ecole de Paris. Pojęcie, środowisko, twórczość*, Warszawa 2004, s. 20.

⁵² Do 1932 r. (do śmierci marszanda) istniała też „Galerie Zborowski” Leopolda Zborowskiego.

⁵³ Wierzbicka, *Ecole de Paris...*, s. 73.

⁵⁴ Bolesław Miciński, *Polscy malarze w Paryżu*, „Prosto z mostu” 1938, nr 29, s. 4.

⁵⁵ Żuławska, *Jacek Żuławski...*, s. 35.

sztuki, w której człowiek miał być „wzorcem myśli, bytem, mikrokosmosem”, a nie tylko problemem i tematem form⁵⁶. Pozyskanie George’a było z pewnością nobilitacją dla sześciorga polskich artystów, bo choć wspierał on młodych malarzy przyjeżdżających do Francji w celu pogłębienia studiów lub z zamiarem osiedlenia się tam na stałe (zwłaszcza tych z Polski; także z École de Paris), a przynajmniej miał do nich stosunek pozytywny (o ile dostrzegł w ich twórczości polskie cechy narodowe, przez które – mało precyzyjnie – rozumiano nostalgię, subtelność, liryzm, melancholię i romantyzm, i uznał ją za „sztukę przystosowaną do człowieka”)⁵⁷, pozyskanie jego pomocy w opracowaniu katalogu ekspozycji było sprawą prestiżową i niezbyt często spotykaną. Oczywiście sztuka prezentowana przez Polaków nie była w najmniejszym stopniu awangardowa, co zapewne miało wpływ na decyzję krytyka. Fragment wychwalającego polskich artystów tekstu George’a i notkę mówiącą o wystawie zamieściło francuskie czasopismo „Les Amis de la Pologne”⁵⁸. Oprócz Hanny i jej narzeczonego swój dorobek zaprezentowali także Krystyna Łada, Juliusz Studnicki, Zbigniew Zdzisław Ruszkowski i Jan Waclaw Zawadowski – jedyny spośród całego towarzystwa, który mieszkał we Francji od około dwudziestu lat. Znajoma Żuławskich, Halina Kenarowa, wspominała: „Wszyscy byliśmy podnieceni tym wydarzeniem, czerwcowy poranek był piękny i dwie białe salki w galerii Bernheima dźwięczały dyskretnie niewielkimi obrazami sześciu polskich malarzy. Pamiętam wytworną sylwetkę Hani w czarnym jedwabnym płaszczku na kwiecistej sukni i czarny słomkowy kapelusz z wielkim rondem kryjącym w cieniu jej wydatny nos, a pogłębiający błękit oczu i puszystą złocistość włosów”⁵⁹.

Według korespondenta „Wiadomości Literackich”, malarza Henryka Gotliba: „Wystawa sześciu polskich malarzy, która odbyła się w salach wystawowych «Bernheim Jeune», jednej z najpoważniejszych galerii Paryża, jest godna uwagi z wielu powodów. Przede wszystkim dlatego, że z wyjątkiem Waclawa Zawadowskiego, który od dwudziestu nieomal lat stale mieszka i pracuje w Paryżu, wszyscy inni przyjechali do Francji stosunkowo niedawno i przywieźli ze sobą z kraju przekonania i atmosferę charakterystyczne dla najmłodszego pokolenia naszych malarzy. Patrząc na obrazy Anny Jasińskiej, Zdzisława Ruszkowskiego, Juliusza Studnickiego, Krystyny Łady-Studnickiej i Jacka Żuławskiego, trudno oprzeć się wrażeniu, że mimo dużych różnic, jest coś łączącego wszystkich tych artystów. Wydaje się, jakby malarze ci, stając przed białym płótnem z pędzlem w ręku,

⁵⁶ Andrzej K. Olszewski, *Krytyka sztuki nowoczesnej we Francji [w:] Sztuka dwudziestolecia międzywojennego. Materiały Sesji Historyków Sztuki. Warszawa, październik 1989*, red. Anna Marczak, Warszawa 1989, s. 51–55.

⁵⁷ Waldemar George uznał np. za niereprezentatywną dla polskiej sztuki współczesnej (zapewne z powodu udziału w niej artystów pochodzenia żydowskiego) wystawę w Galerie des Beaux Arts (8–23 listopada 1935 r.), w której wzięli udział członkowie Grupy Paryskiej Plastyków Polskich, m.in. Władysław Jahl, Oktawian Jastrzębski, Zygmunt Menkes, a także Olga Boznańska i Józef Pankiewicz, zob. Wierzbicka, *Nasi czy obcy?...*, s. 268, 274, 275–276.

⁵⁸ „Les Amis de la Pologne” 1938, nr 6/7, s. 184.

⁵⁹ Halina Kenarowa, *Dzieje przyjaźni [w:] Jacek Żuławski...*, s. 48.

zapełniali je stopniowo, krok za krokiem, kolorowymi plamami, wynalezionymi na palecie dla pokazania gry barwnych plam, składających się na trochę owoców na stole, na grupę drzew na przedmieściu, na figurę ludzką stojącą lub siedzącą⁶⁰.

Jak zauważyła po przyjacielsku w „Gazecie Polskiej” Felicja Lilpop Krance, mieszkająca wówczas w Paryżu studentka Pankiewicza: „Wystawa jest dobra i interesująca. Istnieje tu pewien moment wspólny, a mianowicie wyrównany poziom, owa kultura, którą dla uproszczenia sprawy nazywa się w kraju francuską, mimo że właśnie prasa francuska podkreśla odrębność narodową, polskie spojrzenie na świat. Francuzem z kultury i rzemiosła nazywa krytyk Waldemar George profesora Zawadowskiego, który objął w tym roku kierownictwo oddziału paryskiego krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, dotąd prowadzonej przez prof. Pankiewicza. Przydomek francuski zyskały sobie jeszcze na Salonie Warszawskim I.P.S. prace Studnickiego i Łady, mimo że zetknięcie się tych malarzy z Francją nastąpiło dopiero teraz, a wystawione płótna powstały wyłącznie w kraju. Jasińska, Żuławski i Ruszkowski cały zgromadzony dorobek zawdzięczają paru latom pracy w Paryżu, co świadczy chlubnie, że z pożytkiem dla siebie umieli ten czas wyzyskać⁶¹.”

W opinii samej Żuławskiej ekspozycja, „oceniając ją z perspektywy lat [...], nie była żadną bombą nowoczesności, była po prostu kawałkiem dobrego malarstwa, które spotkało się z przychylną krytyką. Twierdzono nawet, że na gruncie paryskim miała cechy świeżości i egzotyizmu⁶².”

Hanna zaprezentowała na niej, jak się wydaje, dosyć typowe dla koloryzmu, by nie rzec konwencjonalne, obrazy z często podejmowanymi przez malarzy tematami – z widokami francuskiej stolicy, np. *Rue Rivoli* (il. 4), *Bulwar Montparnasse*, i krajobrazami (*Sekwana*). Warto nadmienić, że pokazanie przez artystkę na wystawie pejzaży miało także zapewne podłoże merkantylne: paryskie widoki cieszyły się po prostu powodzeniem wśród francuskich nabywców sztuki i wielu malarzy prezentowało je z rozmysłem, licząc na zarobek w niełatwym dla handlu sztuką czasie. Według recenzentki „Gazety Polskiej”, „Anna [...] Jasińska pokazała się tym razem głównie jako pejzażystka. Z wyjątkiem dwu martwych natur, z których żółte żonkile na stole przykrytym białą serwetą i z żółtymi jabłkami na talerzu, utrzymane są w ładnej dźwięcznej harmonii – resztę stanowią fragmenty ulic i placów paryskich, malowane bardzo bezpośrednio i z umiarem kolorystycznym, w gamie opartej na szafirowych fioletach, ziemi zielonej i brązach⁶³.”

Lilpop Krance bardziej przypadły do gustu pejzaże Krystyny Łady, gdyż określiła je jako „bardziej komponowane, bardziej wyszukane i ważone” [niż pejzaże Jasińskiej – przyp. autorki], na których już „natura malowana jest nie wprost”. Miciński widział płótna Żuławskiej w ten sposób: „Jasińska jest pod wpływem

⁶⁰ Henryk Gotlib, *Wystawa sześciu Polaków w Paryżu*, „Wiadomości Literackie” 1938, nr 30, s. 4.

⁶¹ F.L.K. [Felicja Lilpop Krance], *Wystawy paryskie...*, s. 5.

⁶² Żuławska, *Jacek Żuławski...*, s. 35.

⁶³ F.L.K. [Felicja Lilpop Krance], *Wystawy paryskie...*, s. 5.



Il. 4. Hanna Żuławska, *Rue Rivoli*, 1938, olej, Narodowe Archiwum Cyfrowe

impresjonistycznego widzenia świata: wartość jej obrazów jest raczej związana z dobrym widzeniem niż z świadomym działaniem koloru na kolor. Plamy i formy różnicują się już w precyzyjnym spojrzeniu transparentnym tylko na płótno⁶⁴. Recenzent „Wiadomości Literackich” Gotlib zauważył natomiast: „Kiedy patrzę na pejzaże Jasińskiej lub Studnickiego, na niektóre martwe natury Ruszkowskiego lub Żuławskiego, zdaje mi się, że jedyną rzeczą, którą wolno by mi było zauważyć, jest to, że ta lub tamta plama może być namalowana innym kolorem, bardziej szarym czy bardziej barwnym, o nieco innej tonacji. Niektóre z wystawionych obrazów nie budzą pod tym względem żadnych wątpliwości, są to obrazy najlepsze, doprowadzone do zupełnej równowagi. [...] Jasińska i Studnicki [w przeciwieństwie do Żuławskiego i Ruszkowskiego, u których „można zauważyć elementy budowania widzenia malarskiego” – przyp. autorki] poddają się niemal biernie kolorowym sugestiom wycinków z natury, nie zdobywając się na chwyt aktywny albo może świadomie wyłączając go ze swej estetyki⁶⁵.

⁶⁴ Miciński, *Polscy Malarze...*, s. 4.

⁶⁵ Gotlib, *Wystawa sześciu Polaków w Paryżu...*, s. 4.

Wystawa paryska doczekała się oddźwięku w Polsce, co w drugiej połowie lat trzydziestych XX w. nie było już takie oczywiste, ponieważ recenzje i dłuższe omówienia (nie licząc krótkich wzmianek informacyjnych) wystaw Polaków w Paryżu raczej nie pojawiały się już w polskiej prasie. Jedną z przyczyn tej sytuacji (prócz dezintegracji polskiej kolonii artystycznej) była dyskusja na temat polskiej sztuki narodowej i wzrastająca, zwłaszcza od czasu wystawy „Art. Polonais moderne w Éditions Bonaparte” (19 października – 20 listopada 1929 r.), niechęć do czerpania wśród artystów wzorców ze sztuki niepolskiej i wszystkiego co „obce”⁶⁶. Niechęć taką żywił Mieczysław Treter, zwolennik stylu narodowego, ludowości, redaktor „Sztuk Pięknych” – pisma bardzo niechętnego polskiej kolonii artystycznej w Paryżu (zwłaszcza artystom pochodzenia żydowskiego), dyrektor Towarzystwa Szerzenia Sztuki Polskiej Wśród Obcych (TOSSPO), a także krytycy i publicyści związani ze środowiskiem pravicowym, jak choćby Zygmunt Wasilewski i Stanisław Pieńkowski, współpracujący z „Myślą Narodową”, ponadto Jan Kleczyński, Władysław Skoczylas i Józef Czajkowski⁶⁷. W prasie francuskiej zaś, wliczając wspomniane czasopismo promujące kontakty polsko-francuskie, o ekspozycji sześciu polskich artystów jedynie krótko wzmiankowano⁶⁸. Można zatem wysnuć przypuszczenie, że wystawa znalazła oddźwięk jedynie na gruncie polskim, pozostając niemal niezauważona w Paryżu – i nic dziwnego, bowiem w stolicy Francji działo się wtedy relatywnie wiele⁶⁹ i niedługo otwarta wystawa artystów z Polski była zapewne wydarzeniem istotnym dla nich samych, kręgu ich znajomych, odbiorców w Polsce, nie zaś dla krytyki i wybrednego, wyrobionego widza paryskiego.

Czerwiec 1938 r. był istotny dla Hanny z jeszcze jednego powodu: 28 czerwca w merostwie XIX Dzielnicy Paryża wzięła ślub cywilny z Żuławskim (il. 5). W podróż poślubną wyjechali (na trzy tygodnie) do Włoch, gdzie zwiedzili Wenecję i Florencję, lecz do Paryża już nie powrócili ze względów finansowych. Jako obcokrajowcy bez prawa pobytu, bez jakiegokolwiek stypendium, mieli ogromne problemy z utrzymaniem się z malarstwa w trudnych dla handlu sztuką czasach. Po krachu na Wall Street sytuacja gospodarcza Francji pogarszała się z roku na rok, zaś bezrobocie w 1935 r. wzrosło do dwóch milionów. Sytuacja polityczna była również trudna: popularność zyskiwały partie skrajnie prawicowe o faszystowskim zabarwieniu, realne było zagrożenie nazizmem. Tym samym po latach prosperity, w których także kolonia artystów z Polski odnosiła największe sukcesy, po tzw. „złotym” okresie (1922–1929), sytuacja artystów się pogorszyła. Zmianie uległo zwłaszcza położenie twórców zagranicznych, którzy do końca lat dwudziestych XX w. dominowali na francuskim rynku sztuki i byli lansowani przez marszandów także najczęściej pochodzących zza granicy. Imigranci mieli – jak głoszono w prasie – zabierać miejsca pracy rodowitym twórcom francuskim

⁶⁶ Wierzbicka, *Świadectwa obecności...*, s. 18.

⁶⁷ *Eadem*, *Nasi czy obcy?...*, s. 252–257, 263, 266.

⁶⁸ *Art. Les Galeries d'art.*, „La Semaine a Paris” 1938, nr 834, s. 36; *Art. Les Galeries d'art.*, „La Semaine a Paris” 1938, nr 836, s. 40, za: Wierzbicka, *Polskie życie artystyczne...*, s. 468.

⁶⁹ Pomimo kryzysu wystawienniczego i w handlu dziełami sztuki.



Il. 5. Hanna i Jacek Żuławszczy po ślubie w Paryżu, 1938, fot. ze zbiorów prywatnych

poprzez dominację na rynku sztuki, byli posądzani o korupcję i spekulacje; narastał antysemityzm⁷⁰. Zamykano galerie, marszandzi bankrutowali, degradacji uległa dzielnica Montparnasse, zamieszkiwana głównie przez cudzoziemców⁷¹. Nic dziwnego, że ubożająca publiczność paryska raczej nie była zainteresowana kupowaniem obrazów pary polskich malarzy, a wydaje się, że i ojciec Jacka Żuławskiego, Zygmunt, prominentny polityk PPS, miał już dość łożenia na paryskie życie trzydziestoletniego syna artysty i jego wybranki – artystki. Co prawda Jacek Żuławski próbował utrzymać narzeczoną (a później żonę) w Paryżu, dorabiając, jak pisała Hanna, ilustracjami do „pisma myśliwskiego” i robiąc „napisy francuskie do kina, jeżeli filmy były w innym języku”, ale „wszędzie go wyzyskiwali – wiadomo, cudzoziemiec, *metèque* bez prawa do pracy”⁷².

Wydaje się, że Hanna nie miała najmniejszych złudzeń co do tego, że sama – przede wszystkim jako kobieta – nie zrobi artystycznej kariery w Paryżu, nie zarobi na własne utrzymanie. Kobiety – plastyczki, nawet te najzdolniejsze, po prostu nie były w okresie międzywojennym we Francji traktowane poważnie i (z małymi wyjątkami) nie miały szans na kariery porównywalne do męskich czy też do dziewiętnastowiecznej kariery Rosy Bonheur lub Polek: Anny Bilińskiej-Bohdanowicz i Olgi Boznańskiej⁷³, (później) Melanii Muttermilch (Meli Muter). Nawet dobrze zapowiadające się malarki pełniły po zamążpójściu rolę żony przy uznanym mężu (jak choćby Maria Wanda Pankiewicz, Hanna Rudzka-Cybis czy Jadwiga Kohn-Zak, która odniosła sukces jako właścicielka popularnej galerii dopiero po śmierci męża w 1926 r.)⁷⁴. Zresztą mimo niepełnej i niedostatecznej znajomości jej dzieł z tego

⁷⁰ Wierzbicka, *Nasi czy obcy?...*, s. 251, 267.

⁷¹ *Eadem*, *Świadectwa obecności...*, s. 7–8.

⁷² Żuławska, *Jacek Żuławski...*, s. 35.

⁷³ Zob. m.in. Maria Poprzęcka, *Anna Bilińska-Bohdanowicz* [w:] *Artystki polskie*, red. Agata Jakubowska, Warszawa 2011, s. 173–177; *eadem*, *Olga Boznańska* [w:] *Artystki polskie...*, s. 185–189.

⁷⁴ Sylwia Zientek, *Polki na Montparnassie*, Warszawa 2021, s. 323, 324, 393; Anna Markowska, *Hanna Rudzka-Cybis* [w:] *Artystki polskie...*, s. 223.

okresu można przyjąć, że i sama Żuławska nie zaprezentowała w tym okresie nic wybitnego, nowatorskiego, wychodzącego poza sztamowe ramy.

Hanna wspominała, że pomijając realistyczny osąd możliwości życia i zarabiania w Paryżu, po prostu chcieli wrócić z mężem do Polski, zapewne po to, by żyć w warunkach bardziej komfortowych i stabilnych, mieć większe perspektywy, tworzyć w swoim kraju. Dziełem, które wywarło na artystce ogromne wrażenie jeszcze przed wyjazdem z Francji, była *Guernica* Picassa.

Wiosną 1938 r. artyści zamieszkali w Gdyni. W Ministerstwie Oświaty zaproponowano nowożeńcom posady nauczycieli plastyki w Liceum Handlowym, z czego skwapliwie skorzystali już jesienią 1938 r. „Pojechaliśmy tam chętnie – nęciły nas możliwości żeglarskie”⁷⁵ – pisała Hanna o Gdyni. Latem 1936 r. powstał tu nowoczesny Basen Żeglarski. Żuławscy, zapaleni żeglarze, brali udział w rejsach i regatach, byli działaczami Polskiego Yacht Clubu, uczestniczyli w opływaniu nowych jednostek. Jacek poznał zresztą Gdynię już wcześniej, jako nastolatek jeździł razem z bratem Markiem do Gdyni, Sopotu i Gdańska na obozy żeglarskie, więc namówienie go do zamieszkania nad morzem nie było zapewne trudne⁷⁶. Gdynia, nowe polskie miasto nad morzem, była po prostu modna, zaś jej życie kulturalne i artystyczne w latach trzydziestych nie było z pewnością nudne. Być może Żuławscy wiązali z Gdynią swe plany artystyczne na przyszłość: miasto to było idealnym miejscem rozwoju zawodowego dla artystów parających się malarstwem monumentalnym ze względu na budowę nowych budynków użyteczności publicznej wymagających dekoracji. Prace propagandowe w okresie II Rzeczypospolitej łączyły się z zainteresowaniami monumentalnymi technikami malarstwa ściennego, nadającymi się znakomicie do dekoracji tego typu reprezentacyjnych budynków. Jak zauważył w 1937 r. Józef Bieniasz: „Gdynia jest [...] miastem budowanym przez całą Polskę, skupia na sobie uwagę całego narodu jako port narodowy i stanowi instrument polityki ogólnopaństwowej”⁷⁷. Gdynia była też miastem znanym małżeństwu Żuławskich już wcześniej, przyjeżdżali do niej na wakacje pływać w regatach jako członkowie Akademickiego Związku Morskiego, a potem Yacht Klubu Polskiego. Do miasta przyjechali też w tym czasie znajomi Żuławskich z warszawskich czasów studenckich, a następnie z okresu paryskiego – Juliusz Studnicki i Krystyna Łada (potem Łada-Studnicka).

Co interesujące, wydaje się, że pobyt nad morzem nie spowodował, że Żuławska zaczęła malować morskie pejzaże, a raczej morze nie stało się dla niej malarzkim natchnieniem⁷⁸.

⁷⁵ *Ibidem*, s. 36.

⁷⁶ *Encyklopedia Gdyni*, Gdynia 2006, s. 50; Zmorzyński, *Marek i Jacek...*, s. 27.

⁷⁷ Józef Bieniasz, *Zagadnienia kulturalne Gdyni i Wybrzeża*, „Wiadomości Literackie” 1937, nr 27, s. 19.

⁷⁸ Pomijając nieliczne prace oraz zlecenia państwowe, jak choćby zlecenie na mozaikową dekorację holu dworca w Gdyni już po drugiej wojnie światowej, zob. m.in. Stanisław Czekalski, *Unista nad morzem. O pejzażach morskich Władysława Strzeмиńskiego* [w]: *Podróże artystyczne*.

Żuławska brała jednocześnie udział w warszawskich wystawach, w listopadzie 1938 r. uczestniczyła w X (ostatnim) Salonie IPS-u, odebrała nawet jedno z „zaszczytnych wyróżnień” w dziedzinie malarstwa za dwa obrazy namalowane jeszcze w Paryżu: *Bulwar Montparnasse* oraz *Sekwana*⁷⁹. „Zaprzyjaźniliśmy się od razu z paczką architektów. Byli to Tadeusz Kossak, Bogdan Damięcki, Stefan Reichman i Bronisław Malisz – to właśnie oni projektowali gmachy i budynki przedwojennej Gdyni”⁸⁰ – wspominała Żuławska. Wydaje się, że równie prędko nawiązali istotne kontakty koleżeńskie z czołowymi przedstawicielami gdyńskiego życia artystycznego, malarzami Zygmuntem Cywińskimi i Marianem Bohuszem-Szyszko, wywodzącymi się z tego samego środowiska artystycznego i mającymi podobne doświadczenia oraz zapatrywania na sztukę. Nie można też wykluczyć, że wszyscy ci artyści poznali się w Warszawie w czasie studiów, zaś w Gdyni po prostu odnowili dawną znajomość, w następstwie czego już w 1938 r. Żuławska przystąpiła do gdyńskiego oddziału Związku Zawodowego Polskich Artystów Plastyków (ZZPAP). Nowy oddział Związku Zawodowego Artystów Plastyków w Gdyni, założony 17 stycznia 1937 r., liczył szesnastu członków (malarzy, grafików, architektów, dekoratorów i rzeźbiarzy) i był, o czym się wciąż bardzo rzadko wspomina, pierwszym i jedynym w północnej Polsce. Wcześniej powstało pięć oddziałów w najbardziej rozwiniętych artystycznie miastach: w Krakowie, Warszawie, Lwowie, Łodzi i Poznaniu. Główną oś ZZPAP stanowili artyści „niezrzeszeni”, związani z koloryzmem (także kapiści), oraz plastycy z kręgów awangardy. Związek za cel stawiał sobie w pierwszym rzędzie obronę interesów zawodowych polskich artystów plastyków. Jednakże poważnym założeniem ideowym ZZPAP było zdecydowane występowanie przeciwko wszelkim przejawom nacjonalizmu, „państwowotwórczości” w sztuce polskiej. Zrzeszenie negocjowało – popierany przez rząd sanacyjny – program sztuki oficjalnej i tradycyjalistyczny mecenat niektórych instytucji powołanych do opieki nad sztuką, hamujący swobodę działania artystycznego.

Opinie na temat działalności gdyńskiego ZZAP były dość zróżnicowane, jedni widzieli w nim podmiot dość żywo działający na artystycznym firmamencie Gdyni⁸¹, inni – jak choćby Jan Zamojski czy Artur Maria Swinarski – „amatorów przedstawiających przeraźliwie niski poziom”⁸² i „stowarzyszenie kanapowe o charakterze bardziej towarzyskim niż artystycznym”, ograniczające się

Artysta w podróży, red. Ryszard Kasperowicz, Jacek Jaźwierski, Marcin Pastwa, Lublin 2010, s. 237–254; Liliana Gieldon, *Gdynia i morze w malarstwie Michaliny Krzyżanowskiej* [w:] *Polska nad Bałtykiem*, red. Dariusz Konstantynów, Małgorzata Omilanowska, Gdańsk 2012, s. 111–119; Monika Jankiewicz-Brzostowska, *Polskie morze w twórczości Włodzimierza Nałęcz* [w:] *Polska nad Bałtykiem*, red. Dariusz Konstantynów, Małgorzata Omilanowska, Gdańsk 2012, s. 93–109.

⁷⁹ Na wystawie zgromadzono 269 prac malarskich, graficznych i rzeźbiarskich ponad 180 artystów, zob. „Tygodnik Ilustrowany” 1938, nr 48, s. 921–923. Por. też *X Salon IPS. Malarstwo, grafika, rzeźba. Katalog wystawy*, Warszawa 1938, s. 16.

⁸⁰ Żuławska, *Jacek Żuławski...*, s. 36.

⁸¹ Henryk Chudziński, *Monografia Wielkiego Pomorza i Gdyni*, Toruń–Lwów 1939, s. 97–98.

⁸² Jan Zamojski, *Łukaszowcy – malarze i malarstwo Bractwa św. Łukasza*, Warszawa 1989, s. 94.

do „dancingów i pokazów mody”⁸³. Jak odnotował Swinarski, zdeglustowany środowiskiem artystycznym Gdyni, lecz doceniający prace Żuławskiej: „Raz, dwa razy do roku mamy w Gdyni «Salon». Wiszą tam obrazy, które z powodzeniem mogłyby wisieć w IPS-ie czy u Bernheima. Wystawia Jacek Żuławski i jego żona Hanna, Roman Białokoz i jego żona Teodora, Marjan Szyszko-Bohusz i jego żona Zofia, bo artyści czują się trochę nieswojo na tutejszym gruncie i wolą chodzić parami. Odbywa się zwiedzanie wystawy, fachowa dyskusja i krytyka. A więc: Roman i Teodora Białokozowie mówią o obrazach Jacka i Hanny Żuławskich, a Hanna i Jacek Żuławski mówią o tkaninach Teodory i Romana Białokozów, natomiast Marjan Szyszko-Bohusz mówi o Marjanie Szyszko-Bohuszu. I raczej przychylnie. To wszystko”⁸⁴. Małżeństwa artystyczne były zresztą w dwudziestoleciu międzywojennym bardzo popularne (zwłaszcza wśród twórców awangardy albo kapistów), na co zwróciła uwagę Joanna Sosnowska⁸⁵. Twórcy awangardowi często byli związani ze środowiskami lewicującymi, co wiązało się zazwyczaj z brakiem forsowania męskiego dyktatu; ojciec Jacka był politykiem PPS – młodzi także mieli przekonania socjalistyczne a co za tym idzie, mąż nie umniejszał roli Hanny jako twórczyni lub czynił to w niewielkim stopniu.

Mimo dość marginalnego, w porównaniu z innymi ośrodkami, znaczenia gdyńskiej filii ZZAP do wybuchu drugiej wojny światowej zorganizowano w ramach jego działalności około szesnastu wystaw – zarówno w ramach Salonów Wiosennych i Zimowych, jak i ekspozycji indywidualnych⁸⁶. Żuławska przed wybuchem drugiej wojny światowej zdążyła jeszcze wziąć udział w wystawie Salonu w kwietniu 1939 r. Sama artystka wspominała, że gdy rozeszła się wieść o światowcach, którzy przyjechali do Gdyni z Paryża (a wcześniej studiowali w warszawskiej ASP), by prezentować najświeższe trendy w sztuce (oczywiście niewiele było w tym prawdy, bo i malarstwo Żuławskiej nie miało nic wspólnego z awangardą i w późnych latach trzydziestych XX w. nawet w Gdyni musiało zostać uznane za zachowawcze), zainteresowanie jej działalnością (i męża) wzrosło i szybko zaczęło procentować. Małżeństwo otrzymało propozycję wykonania nowych projektów dekoracji monumentalnych⁸⁷: malowideł

⁸³ Artur Maria Swinarski, *Gdynianin a Muzy*, „Słowo [Słowo Wilno]” 1939, nr 131, s. 5.

⁸⁴ *Ibidem*, s. 5.

⁸⁵ Sosnowska, *Artystki w dwudziestolecu...*, s. 69–70, 77.

⁸⁶ Andrzej Bukowski, *Życie kulturalne i literackie Gdyni* [w]: *Gdynia, sylwetki ludzi, oświata, kultura i nauka*, Gdańsk 1979, s. 173; Jerzy Strumieński, *Dwadzieścia lat środowiska plastycznego na Wybrzeżu* [w]: „Gdańskie Zeszyty Humanistyczne. Prace Pomorzoznawcze” 1967, R. 10, nr 15, s. 53.

⁸⁷ Projekty te się nie zachowały. W końcu lat trzydziestych nie było w Gdyni równie świetnie wykształconych artystów, którzy mogliby z sukcesem artystycznym robić tego typu zlecenia. Co prawda, w 1936 r. Stanisław Teisseyre, mający doświadczenie w tworzeniu malowideł ściennych w lwowskich i podlowskich świątyniach, stworzył polichromię Domu Marynarza Szwedzkiego, zaś kierownik Państwowej Szkoły Sztuk Plastycznych Wacław Szczęblewski dekorował choćby „Nowy Dwór Kaszubski” czy Szpital Miejski w Gdyni. Natomiast do pracy przy czołowym dziele malarstwa architektonicznego – wystroju Gimnazjum Polskiego im. Józefa Piłsudskiego, nie na terenie Polski, a w Wolnym Mieście Gdańsku, zatrudniono uznanych artystów związanych

ściennych przedstawiających historię wojska polskiego w świetlicy koszar w Redłowie, polichromii *Apoteoza Gdyni* w Gmachu Komisariatu Rządu oraz malowideł do kaplicy Szpitala Sióstr Miłosierdzia przy pl. Kaszubskim. Dzieła te nie zostały zrealizowane z powodu wybuchu wojny, nic też nie wiadomo na temat projektów, które zapewne przepadły w pożodze wojennej. Można się jednak domyślać, że mimo iż w Gdyni Żuławszy uchodzili za „nowoczesnych”, wystrój malarski utrzymany był w duchu „państwowotwórczym”, ideologicznym, nacjonalistycznym w treści i w formie, z przedstawieniami alegorycznymi, zachowawczym i niezbyt awangardowym⁸⁸.

Na początku września 1939 r. małżonkowie, zostawiając cały swój dotychczasowy, powstały w Polsce i we Francji, dorobek artystyczny, wyjechali do Warszawy. „[...] Jedyny rok samodzielnej pracy i radości na morzu minął błyskawicznie” – pisała Żuławska. „Jak wiele zapowiadała możliwości! Wyjeżdżając z Gdyni w 1939 r., zostawiliśmy wszystko, w tym cały nasz dorobek artystyczny, także z Paryża, aby odejść od sztuki na całe cztery ciemne lata wojny”⁸⁹. Wojnę spędziła w Warszawie, na Saskiej Kępie.

W listopadzie 1944 r. Żuławska zamieszkała w domu pracy twórczej w Łańcuchowie nad Wieprzem niedaleko Lublina (Jacek dołączył do niej zaraz po wyzwoleniu Krakowa)⁹⁰. W tym samym 1944 r. Hanna została przyjęta w poczet członków Związku Polskich Artystów Plastyków okręgu lubelskiego i odnowiła znajomość ze Stanisławem Teyseyre i Juliuszem Studnickim oraz Krystyną Łada-Studnicką, nawiązała też bliższą relację z Józefą i Marianem Wnukami. Wydaje się, że to wtedy też zainicjowano pierwsze rozmowy na temat powstania wyższej szkoły plastycznej na Wybrzeżu – co otworzyło nowy rozdział w artystycznym życiu Żuławskiej. Według informacji zawartych w katalogach wystaw z lat osiemdziesiątych XX w. artystka miała w 1944 r. w Lublinie indywidualną wystawę w „Kawiarni Plastyków”. Można przypuszczać, że jedną z prezentowanych prac był *Wymarsz wojsk* (il. 6). W 1945 r. brała udział w wystawie zbiorowej⁹¹, jednak nic więcej na temat tych ekspozycji nie wiadomo.

Zarówno edukacja, jak i kierunek „podróży artystycznych” (Paryż, Włochy) Żuławskiej były dosyć typowe dla wielu artystów rozpoczynających swą drogę twórczą w okresie dwudziestolecia międzywojennego, podobnie jak fascynacje artystyczne (koloryzm, Veronese, Tycjan, Pierre Bonnard i Jean-Édouard Villard, a także kubizm i abstrakcjonizm), choć niewątpliwe, na co wskazuje późniejszy

z Bractwem Świętego Łukasza, na co dzień niemieszkających nad morzem: Jana Zamoyskiego, Bolesława Cybisa, Mariana Jurgielewicza i Stefana Płużańskiego.

⁸⁸ Zob. Iwona Luba, *Duch romantyzmu i modernizacja*, Warszawa 2012, s. 167–188; Agnieszka Chmielewska, *Wyobrażenia polskości*, Warszawa 2019, s. 11–71 i dalsze.

⁸⁹ Żuławska, *Jacek Żuławski...*, s. 38.

⁹⁰ Wnukowa, *Jacek Żuławski...*, s. 53.

⁹¹ *Hanna Żuławska. 100 figurek ceramika*, [katalog wystawy], Warszawa 1981, s. 2; *Hanna Żuławska. Dzień dzisiejszy* [katalog wystawy], Bydgoszcz 1984, s. 2; *Hanna Żuławska. Dzień dzisiejszy*, Sopot 1984, s. 3.



Il. 6. Hanna Żuławska, *Wymarsz wojsk*, 1944, akwarela, zbiory prywatne, fot. Aleksandra Juszczyk

okres jej twórczości, inspiracje Picassem były trwałe, mimo że dotyczyły bardziej jego twórczości jako ceramika. Z pewnością bardzo ważną postacią dla artystki, jej pierwszym i, wydaje się, że najważniejszym, mentorem był Felicjan Szczęsny-Kowarski, ale także Leonard Pękalski – dzięki nim zainteresowała się malarstwem monumentalnym, *sgraffitem*, mozaiką architektoniczną, które zapewniały jej największe uznanie po wojnie. Malarstwo sztalugowe Żuławskiej z tego czasu było najpewniej dosyć sztampowe, inspirowane twórczością kapistów, bez śladów wpływu awangardy malarskiej, jednak – sądząc z tego, co pisano w recenzjach – przejawiało stabilny, dobry poziom, co podkreślała większość recenzentów. Z pewnością nie uważano Żuławskiej za indywidualność twórczą, raczej była jedną z niezłych, ale szeregowych malarek. Artystka brała aktywny udział w wystawach (IPS), doskonaliła warsztat, pomagając w realizacji projektów swojego profesora, „nabierała szlifów” – wtedy też zapewne zaczął się kształtować jej indywidualny styl. W czasie studiów na warszawskiej Akademii i później – w Gdyni, poznała artystów, z którymi po drugiej wojnie światowej stworzyła pierwszą polską plastyczną uczelnię wyższą na Wybrzeżu. Z pewnością w swej pracy na tej uczelni pedagogicznej wykorzystywała doświadczenia wynikające z kontaktów z najwybitniejszymi polskimi artystami – dydaktykami: Kowarskim czy Pankiewiczem. Nie wydaje się natomiast, by młodzieńcza fascynacja koloryzmem wywarła trwały wpływ na jej malarstwo. Z pewnością wpływy koloryzmu można znaleźć na obrazach z przełomu lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych XX w. oraz w martwych naturach z kwiatami z lat osiemdziesiątych. Jednak z czasem artystka przestała tworzyć pejzaże i martwe natury,

a portretów nie malowała wcale, jej paleta stawała się monochromatyczna, ciemna, a tematykę obrazów stanowiły sceny rodzajowe z elementami groteski, czarnego humoru.

Żuławska wniosła znaczący wkład w rozwój życia artystycznego w przedwojennej Gdyni pomimo krótkiego, nieco ponadrocznego pobytu w tym mieście: stała się aktywną członkinią gdyńskiego oddziału Związku Zawodowego Polskich Artystów Plastyków, wystawiała w jego ramach prace na lokalnych „Salonach”. Z pewnością była już wtedy jedną z bardziej wyrazistych i uznanych artystek na Wybrzeżu (oczywiście trzeba mieć na uwadze, że środowisko artystyczne w Gdyni było jednak dość prowincjonalne), jedną z niewielu dobrze wykształconych, obeznanych poprzez podróże ze sztuką francuską i włoską, zarówno tradycyjną, jak i awangardową, utrzymującą kontakt z najwybitniejszymi polskimi artystami, wystawiającą w prestiżowej paryskiej galerii. Przed drugą wojną światową otrzymała też w Gdyni pierwsze samodzielne (nie jako osoba pomagająca w pracy, podległa) ważne zlecenia na realizacje monumentalne. Otrzymała te zlecenia jako kobieta – w sztuce oficjalnej II Rzeczypospolitej kobiety często odgrywały znaczącą rolę i dostawały zamówienia państwowe⁹². Fakt ten musiał mieć wpływ na to, że po wojnie, w socjalistycznej rzeczywistości, uznano twórczynię za „specjalistkę” od wielkoformatowych przedstawień architektonicznych i proponowano jej duże zlecenia państwowe, choć oczywiście, jak zauważyła Joanna Sosnowska, pozycja kobiet i mężczyzn po drugiej wojnie światowej uległa zmianie, nastąpiło zrównanie charakterystyczne dla sytuacji ekstremalnych⁹³.

Bibliografia

- Bagińska Agnieszka, *U Olgi Boznańskiej. Oblicza pracowni artystki*, Toruń 2015.
Chmielewska Agnieszka, *Wyobrażenia polskości*, Warszawa 2019.
Chudziński Henryk, *Monografia Wielkiego Pomorza*, Toruń–Lwów 1939.
Czapski Józef, *Józef Pankiewicz. Życie i dzieło. Wypowiedzi o sztuce*, Lublin 1992.
Czekalski Stanisław, *Unista nad morzem. O pejzażach morskich Władysława Strzemińskiego [w]: Podróże artystyczne. Artysta w podróży*, red. Ryszard Kasperowicz, Jacek Jązwierski, Marcin Pastwa, Lublin 2010, s. 237–254.
Dmochowska Jadwiga, *W kręgu Pankiewicza*, Kraków 1963.
Encyklopedia Gdyni, red. Małgorzata Sokołowska, Izabella Greczanik-Filipp, Wiesława Kwiatkowska, Gdynia 2006.
Friedrich Jacek, *Walka obrazów. Przedstawienia wobec idei w Wolnym Mieście Gdańsku*, Gdańsk 2018.
Gdynia, sylwetki ludzi, oświata, kultura i nauka, red. Andrzej Bukowski, Gdańsk 1979.

⁹² Przykładem może być tu Zofia Stryjeńska, zob. Luba, *Duch romantyzmu...*, s. 50–52.

⁹³ Sosnowska, *Artystki w dwudziestoleciu...*, s. 80.

- Giełdon Liliana, *Gdynia i morze w malarstwie Michaliny Krzyżanowskiej* [w:] *Polska nad Bałtykiem. Konstruowanie identyfikacji kulturowej państwa nad morzem 1918–1938*, red. Dariusz Konstantynów, Małgorzata Omilanowska, Gdańsk 2012, s. 111–119.
- Góra Sylwia, *Nauczanie malarstwa i rysunku w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie w latach 1818–2018* [w:] *200 lat Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie 1818–2018*, t. 1, red. Adam Wsiołkowski, Jacek Dembosz, Paulina Tendera, Kraków 2019, s. 133.
- Jacek Żuławski, red. Hanna Żuławska, Gdańsk 1987.
- Jankiewicz-Brzostowska Monika, *Polskie morze w twórczości Włodzimierza Nałęcza* [w:] *Polska nad Bałtykiem. Konstruowanie identyfikacji kulturowej państwa nad morzem 1918–1938*, red. Dariusz Konstantynów, Małgorzata Omilanowska, Gdańsk 2012, s. 93–109.
- Kuźniak Angelika, *Boznańska non finito*, Kraków 2019.
- Krejčí Marek, *W poszukiwaniu wzorców nowoczesności. Paryskie doświadczenia polskich i czeskich artystów* [w:] *Sztuka lat 1905–1923. Malarstwo, rzeźba, grafika, krytyka artystyczna. Materiały z konferencji naukowej Toruń, 21–23 września 2005 r.*, red. Małgorzata Geron, Jerzy Malinowski, Toruń 2006, s. 121–128.
- Luba Iwona, *Duch romantyzmu i modernizacja*, Warszawa 2012.
- Markowska Anna, *Hanna Rudzka-Cybis* [w:] *Artystki polskie*, red. Agata Jakubowska, Warszawa 2011, s. 221–226.
- Materiały dziejów Instytutu Propagandy Sztuki (1930–1939)*, red. Joanna Sosnowska, Warszawa 1990.
- Mayer Anna, *Filia Paryska Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie w świetle materiałów archiwalnych*, Kraków 2003.
- Olszewski K. Andrzej, *Krytyka sztuki nowoczesnej we Francji w dwudziestoleciu międzywojennym* [w:] *Sztuka dwudziestolecia międzywojennego*, red. Anna Marczak, Warszawa 1982, s. 47–57.
- Omilanowska Małgorzata, *Propaganda wizualna „Polski morskiej”* [w:] *Polska nad Bałtykiem. Konstruowanie identyfikacji kulturowej państwa nad morzem 1918–1938*, red. Dariusz Konstantynów, Małgorzata Omilanowska, Gdańsk 2012, s. 8–16.
- Państwowa Wyższa Szkoła Sztuk Plastycznych w Gdańsku*, red. Józefa Wnukowa, Toruń 1978.
- Pawłowska Aneta, *Pro Arte. Monografia grupy warszawskich artystów 1922–1932*, Warszawa 2006.
- Pieńkos Andrzej, *Dom sztuki. Siedziby artystów w nowoczesnej kulturze europejskiej*, Warszawa 2005.
- Polski słownik biograficzny*, t. 11 (1), z. 48, red. Emanuel Rostworowski, Warszawa 1964.
- Polskie życie artystyczne w latach 1915–1939*, t. 2, red. Aleksander Wojciechowski, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1974.
- Poprzęcka Maria, *Anna Bilińska-Bohdanowicz* [w:] *Artystki polskie*, red. Agata Jakubowska, Warszawa 2011, s. 173–177.
- Poprzęcka Maria, *Olga Boznańska* [w:] *Artystki polskie*, red. Agata Jakubowska, Warszawa 2011, s. 185–189.
- Słownik artystów plastyków: artyści plastycy Okręgu Warszawskiego ZPAP 1945–1970*, red. Maria Serafińska, Warszawa 1972.
- Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających, Malarze, rzeźbiarze, graficy*, t. 3, red. Jolanta Maurin-Białostocka, Janusz Derwojed, Wrocław 1979.

Wczesny okres
twórczości
Hanny
Żuławskiej...

- Sosnowska Joanna, *Artystki w dwudziestoleciu* [w:] *Artystki polskie*, red. Agata Jakubowska, Warszawa 2011, s. 65–81.
- Sosnowska Joanna, *Poza kanonem, Sztuka polskich artystek 1880–1939*, Warszawa 2003.
- Tomczyk-Watrak Zofia, *Wybory i przemilczenia: od szkoły sopockiej do nowej szkoły gdańskiej*, Gdańsk 2001.
- Wierzbicka Anna, *Ecole de Paris. Pojęcie, środowisko, twórczość*, Warszawa 2004.
- Wierzbicka Anna, *Nasi czy obcy? Dyskusja wokół dwóch wystaw kolonii artystów polskich we Francji w dwudziestoleciu międzywojennym* [w:] *Migracje. Materiały LXV Ogólnopolskiej Sesji Naukowej Stowarzyszenia Historyków Sztuki Warszawa, 24–25 listopada 2016 r.*, red. Anna Sylwia Czyż, Katarzyna Chrudzimska Uhera, Warszawa 2017, s. 249–279.
- Wierzbicka Anna, *We Francji i w Polsce 1900–1939*, Warszawa 2009.
- Wierzbicka Anna, *Świadectwa obecności. Polskie życie artystyczne we Francji 1900–1939*, cz. 3, *Lata 1930–1939*, Warszawa 2016.
- Witz Ignacy, *Plastycy Wybrzeża*, Gdańsk 1969.
- Zagrobелny Andrzej, *Twórczość Juliusza Studnickiego w okresie dwudziestolecia międzywojennego*, „Porta Aurea” 2012, t. 11, s. 269–285.
- Zientek Sylwia, *Polki na Montparnassie*, Warszawa 2021.
- Zmorzyński, Wojciech, *Marek i Jacek Żuławscy: malarstwo, rysunek* [katalog wystawy], Muzeum Narodowe, Gdańsk 2002.

The Early Period of Hanna Żuławska's work. Warsaw–Paris–Gdynia

Hanna Żuławska (1908–1988) was one of the most prominent artists associated with the Tri-City, and dealing with many fields of art: easel and polychrome painting, architectural mosaic, *sgraffito*, ceramics and small architecture. Her husband was a painter known on the coast: Jacek Żuławski. She is known primarily for her mature work in the 1950s and 60s; it was then that she showed true individuality. From post-war times, Żuławska was also teacher and professor at the State Higher School of Fine Arts in Gdańsk and the manager of the Kadyny Ceramics Works. Little, if anything, is known of Hanna Żuławska's work in the interwar period.

In 1930–1934, Żuławska studied at the Warsaw School of Fine Arts, among others in the studios of Professors Felicjan Szczęsny Kowarski, Leonard Pękalski and Tadeusz Pruszkowski. It seems that Kowarski's work in the fields of painting and monumental mosaics had a great influence on Żuławska's later artistic activity. In the 1930s, Żuławska took part in exhibitions at IPS (Art Propaganda Institute).

At that time, the artist experienced a period of fascination with the works of the members of the Paris Committee and Pierre Bonnard and Paul Cézanne, which resulted in the pair of the artists, Hanna and Jacek, leaving for Paris on a scholarship in 1935. In Paris, the artist studied in the painting studio of Józef Pankiewicz, painted still lifes, city views and quite standard landscapes; she also visited museums and led a lively social life. In May 1938, the works of Hanna and five other Polish painters were presented at the prestigious *Bernheim Jeune* gallery in Paris. The exhibition was well received by critics in Poland.

Hanna and her husband returned to Poland and settled in Gdynia in the autumn of 1938, where Żuławska established contacts with the artistic community of the city. In 1938, the artists joined the Gdynia branch of the Trade Union of Polish Artists and Designers, and actively participated in its exhibitions until the outbreak of World War II. In recognition of their contribution to the development of art in Gdynia, the Żuławskis also received state orders for a monumental painting decoration of the barracks' common room at Redłowo, for the creation of paintings for the Chapel of the Hospital of the Sisters of Mercy at Kaszubski Square, and for the polychrome entitled 'Apotheosis of Gdynia' in the building of the Government Commissariat (designs not preserved).

During the Nazi occupation, the Żuławskis were in Warsaw; in November 1944, the artist came to Łañcut near Lublin, where she stayed at an artistic house. In the autumn of 1945, Hanna and Jacek Żuławski together with other residents of the manor house, e.g.: Juliusz Studnicki, Krystyna Łada-Studnicka, Janusz Strzałecki, Józefa and Marian Wnuk, established the State Institute of Fine Arts in Sopot, transformed into the State Higher School of Fine Arts in Gdańsk.

*Wczesny okres
twórczości
Hanny
Żuławskiej...*

Jagoda Załęska-Kaczko

Gdańsk

ORCID: 0000-0002-7746-2110

Nawiązania do tradycji budownictwa wiejskiego w architekturze Wolnego Miasta Gdańska w dobie narodowego socjalizmu

<https://doi.org/10.26881/porta.2021.20.08>

Słowa kluczowe: Wolne Miasto Gdańsk, Sopot, dom podcieniowy, wernakularyzm, NSDAP

Keywords: Free City of Danzig, Zoppot, arcaded house, vernacular architecture, NSDAP

Tradycja zainteresowań badawczych zabudową wiejską Pomorza Gdańskiego sięga pierwszej połowy XIX w.¹ W okresie istnienia Wolnego Miasta Gdańska (dalej: WMG) historyczne budownictwo wiejskie, w tym domy podcieniowe i kościoły fachwerkowe w powiatach Gdańskie Wyżyny (Danziger Höhe), Gdańskie Niziny (Danziger Niederung) i Wielkie Żuławy (Großes Werder) były przedmiotem pogłębionych analiz historycznych i praktyki konserwatorskiej². Otto Kloepfel w publikacji z 1924 r. opisał pochodzenie, strukturę i typy domów podcieniowych w delcie Wisły i Nogatu³. Viktor Zirkwitz, prywatny asystent prof. Kloepfela w latach 1923–1927, czynny później jako architekt czerpiący

¹ Maciej Prarat, *Architektura wiejska w granicach Prus Zachodnich jako przedmiot zainteresowań naukowych i konserwatorskich do lat 40. XX w.*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici. Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo” 2014, R. 45, s. 185–221. Por. Bernhard Schmid, *Die Denkmalpflege in Westpreußen in den Jahren 1920 bis 1931. 17. Bericht an den Ausschuß zur Erforschung und zum Schutze der Denkmäler in der Provinz Ostpreußen erstattet von Bernhard Schmid Provinzialkonservator für den Regierungsbezirk Westpreußen*, Königsberg 1932; *idem*, *Die Denkmalpflege in Westpreußen in den Jahren 1932 bis 1935. 18. Bericht an den Herrn Oberpräsidenten der Provinz Ostpreußen erstattet von Bernhard Schmid, Provinzialkonservator für den Regierungsbezirk Westpreußen*, Königsberg 1936; *idem*, *Die Denkmalpflege in Westpreußen in den Jahren 1936 bis 1940. Von Dr. Bernhard Schmid, Provinzialkonservator für den Regierungsbezirk Westpreußen*, Königsberg 1940; Gerard Ciołek, *Chałupy podcieniowe na Pomorzu*, „Biuletyn Historii Sztuki i Kultury” 1939, R. 7, nr 2, s. 169–176; *idem*, *Regionalizm w budownictwie wiejskim w Polsce*, t. 1–2, Kraków 1984.

² Erich Volmar, *Danzigs Bauwerke und ihre Wiederherstellung. Ein Rechenschaftsbericht der Baudenkmalpflege*, Danzig 1940, s. XVIII–XXXI.

³ Otto Kloepfel, *Die bäuerliche Haus-, Hof-, und Siedlungsanlage im Weichsel-Nogat-Delta* [w:] *Das Weichsel-Nogat-Delta: Beiträge zur Geschichte seiner landschaftlichen Entwicklung, vorgotischen Besiedelung und bäuerlichen Haus- und Hofanlage*, Hg. Hugo Bertram, Wolfgang La Baume, Otto Kloepfel, Danzig 1924, s. 107–207; *idem*, *Die bäuerliche Haus-, Hof-, und Siedlungsanlage im Weichsel-Nogat-Delta*, Danzig 1924.

z tradycji lokalnego budownictwa wiejskiego, również położył zasługi na polu naukowym jako autor historycznego studium o konstrukcji podgdańskich kościołów wiejskich (w pracy doktorskiej obronionej w 1933 r.)⁴. Ponadto wykłady na temat budownictwa drewnianego do 1945 r. były ujęte w programie studiów w gdańskiej Technische Hochschule⁵.

W ramach ochrony zabytków władze WMG nabyły w połowie lat dwudziestych dom podcieniowy Lwi Dwór (Löwenschloss) w Lipcach (Guteherberge), który został poddany renowacji przez pracowników Państwowego Urzędu Budownictwa Naziemnego (pod kierunkiem radcy budowlanego Heinricha Richarda)⁶. Następnie w 1927 r. wykonano renowację domu podcieniowego w Koszwałach (Gottswalde)⁷, w 1928 r. poddano częściowej renowacji dom podcieniowy w Miłocinie (Herzberg)⁸, a w latach 1931–1932 dom podcieniowy w Nowej Kościelnicy (Neumünsterberg)⁹. W 1933 r. wykonano renowację domu podcieniowego w Trutnowach (Trutenau)¹⁰, a w 1939 r. w Świerkach (Tannsee)¹¹. W 1936 r. Erich Volmar podsumował również renowacje kościołów fachwerkowych powiatu Gdańskie Niziny, wykonywane pod jego nadzorem od 1933 r. – w Koszwałach (Gottswalde), Sobieszewie (Bohnsack), Stegnie (Steegen), Wocławach (Wotzlaff) i Miłocinie¹². Volmarowi powierzono także prace nad stworzeniem inwentarza gdańskich zabytków architektonicznych, który prawdopodobnie miał uwzględniać również architekturę wiejską z obszaru całego WMG, ale efekty działalności Volmara w tym zakresie pozostają nieznane¹³.

⁴ Viktor Zirkwitz, *Die bauliche Entwicklung der Dorfkirche von der Ordenszeit bis zur Gegenwart im Gebiet des ehemaligen Freistaates Danzig unter besonderer Berücksichtigung der Kirchen der Danziger Höhe und Niederung*, Danzig 1940. Za udostępnienie kopii publikacji dziękuję dr. Janowi Danilukowi. Por. też Jerzy Stankiewicz, *Zabytki budownictwa i architektury na Żuławach (na marginesie przeprowadzonej w latach 1955–1956 lustracji zabytków)*, „Rocznik Gdański” 1956/1957, R. 15/16 s. 514–515; Katja Bernhardt, *Stil – Raum – Ordnung. Architekturlehre in Danzig 1904–1945*, Berlin 2015, s. 230–233, 238, 241–242.

⁵ *Ibidem*, s. 288. Por. też przyp. 70.

⁶ Erich Volmar, *Die Instandsetzung von Vorlaubenhäusern im Danziger Werder*, „Mitteilungen des Westpreußischen Geschichtsvereins” [dalej: MWG] 1933, Jg. 32, H. 3, s. 63. Obecny adres: Gdańsk, ul. Trakt św. Wojciecha 297.

⁷ Wówczas nazywany Haus Kiep, zob. *ibidem*. Obecnie pod adresem: Koszwały, ul. Gdańska 21.

⁸ Wówczas nazywany Haus Heinrichs, zob. *ibidem*. Obecnie pod adresem: Miłocin 8.

⁹ Wówczas nazywany Haus Wiebe, zob. *ibidem*, s. 64. Obecnie pod adresem: Nowa Kościelnica 64.

¹⁰ Wówczas nazywany Haus Ringe, zob. Erich Volmar, *Die Wiederherstellung der Vorlaube des Hauses Ringe in Trutenau, Kreis Danziger Nehrung*, MWG 1934, Jg. 33, H. 1, s. 18–19, il. 4–5. Obecnie mieści się pod adresem: Trutnowy 4.

¹¹ Wówczas nazywany Haus Bielefeldt, zob. Erich Volmar, *Danzigs Bauwerke...*, s. XXX. Obecnie pod adresem: Świerki 37.

¹² *Idem*, *Die Wiederherstellung von alten Fachwerkkirchen in der Danziger Niederung*, MWG 1936, Jg. 35, H. 1, s. 17–19.

¹³ Katja Bernhardt, *Inwentaryzacja zabytków sztuki między nauką i polityką: Prusy Zachodnie i Wolne Miasto Gdańsk*, „Biuletyn Historii Sztuki” 2010, R. 72, nr 3, s. 281, 283; Ewa Barylewska-Szymańska, *Historia ochrony gdańskich zabytków architektury w XIX i pierwszych*

Warto zwrócić uwagę na pewne przejawy budowania tożsamości regionalnej za pomocą wiejskiej architektury, stosowane przez narodowosocjalistyczne władze WMG. Wiosną 1937 r. z okazji dziesięciolecia działalności Krajowego Muzeum Historii Gdańska (Staatliche Landesmuseum für Danziger Geschichte) w Pałacu Opatów w Oliwie eksponowano dwie wystawy – „Dom wiejski na ziemi gdańskiej” oraz „Młyny wiatrowe ziemi gdańskiej”, uzupełnione o mapy, zdjęcia, elementy wyposażenia wnętrza i makiety obiektów¹⁴. W kwietniu 1937 r. zaprezentowano w prasie nowy banknot pięćdziesięcioguldenowy, przedstawiający dom podcieniowy w Koszwałach (Gottswalde)¹⁵. Natomiast w lipcu 1938 r. rozstrzygnięto konkurs na upiększenie wsi, ogłoszony przez gauleitera Alberta Forstera latem 1936 r. Jednym z konkursowych kryteriów – obok stanu utrzymania dróg, placów, elewacji i ogrodów – był również stan opieki nad zabytkami¹⁶.

Zainteresowanie architektów tradycyjnym budownictwem wiejskim, widoczne w licznych realizacjach z lat trzydziestych XX w., nie stanowiło oczywiście nowości ani na gruncie gdańskim, ani ogólnoeuropejskim. Wieloletnie poszukiwania form odpowiadających pojęciu „architektury swojskiej”, a także „architektury narodowej” były kontynuowane w dobie narodowego socjalizmu w ramach zleceń od władz na określone typy inwestycji – takie jak osiedla robotnicze, schroniska młodzieżowe czy obiekty szkoleniowe. Zjawisko to funkcjonujące w Rzeszy Niemieckiej było obecne również w Wolnym Mieście Gdańsku, które od połowy 1933 r. znajdowało się pod rządami narodowych socjalistów¹⁷.

dziesięcioleciach XX w. (do 1945 r.). Zarys problematyki [w:] Rządzący i rządzeni. Władza i społeczeństwo Gdańska od średniowiecza po współczesność. Materiały z konferencji naukowej zorganizowanej przez Muzeum Historyczne Miasta Gdańska i Stowarzyszenie Rajcy Gdańskiej w dniach 24 października 2014 r., 29–30 maja 2015 r., red. Sylwia Bykowska, Edmund Kizik, Piotr Paluchowski, Gdańsk 2015, s. 143. W 1938 r. na wniosek konserwatora zabytków WMG Willy’ego Drosta podjęto inwentaryzację zabytków architektonicznych na terenach wiejskich WMG, dofinansowaną przez Ministerstwo Nauki, Oświaty i Wychowania Rzeszy oraz Konsystorz Ewangelicki WMG, zob. Archiwum Państwowe w Gdańsku, zespół Muzeum Miejskiego w Gdańsku, Inventarisat. Danzig, Briefwechsel, sygn. APG 10/1384/13, s. 20–21, 32, 37, 82–83, 148, 155, 188, 189. Za wskazówki i notatki dotyczące poszczególnych dokumentów dziękuję dr Katji Bernhardt.

¹⁴ *Bauernhäuser und Windmühlen des Danziger Landes*, „Danziger Vorposten” [dalej: DV] 1937, nr 95, 24.04.1937; *Der Danziger Bürger und Bauer in der Vergangenheit*, „Danziger Neueste Nachrichten” [dalej: DNN] 1937, nr 100, 30.04.1937.

¹⁵ Por. Jacek Friedrich, *Walka obrazów. Przedstawienia wobec idei w Wolnym Mieście Gdańsku*, Gdańsk 2018, s. 138, 142, il. na s. 141.

¹⁶ *Um die Gestaltung des Dorfbildes*, DNN 1936, nr 190, 15/16.08.1936; *Erfolge der Verschönerungsaktion*, DV 1937, nr 93, 22.04.1937; F.J., *Um die Verschönerung des Danziger Dorfbildes*, DNN 1938, nr 109, 11.05.1938; *Sehr schöner Erfolg der Dorfverschönerungsaktion*, DV 1938, nr 172, 26.07.1938.

¹⁷ Projekty na prywatne zlecenie, które powstały w WMG po 1933 r., pozostają poza zakresem niniejszego opracowania.

W okresie rządów narodowych socjalistów w Gdańsku powstały liczne osiedla robotnicze, złożone ze skromnych parterowych bliźniaków, z dwuspadowym dachem, często wzbogacone o drewniane okiennice, knagi¹⁸, lukarny oraz fachwerkowe bądź deskowane szczyty. W tym miejscu na uwagę zasługuje istniejące do dzisiaj dawne osiedle Feya (il. 1). W latach 1933–1937 na południe od Opływu Motławy, przy ulicach Klein Walddorf, An der Mottlaubrücke oraz Laubenweg (obecnych Olszyńskiej, Pustej i Krótkiej), powstało etapami osiedle dziewiętnastu domów, zwane osiedlem Feya (Fey-Siedlung, Feysche Siedlung) – od nazwiska współautora projektów i właściciela gruntu, mistrza budowlanego Brunona Feya¹⁹. W 1932 r. zespół lokalnych mistrzów budowlanych wraz z bezrobotnymi czeladnikami i uczniami utworzył z inicjatywy mistrza budowlanego E.F. Georga Meyera tzw. Grupę Roboczą „Mała Olszynka” (Arbeitsgemeinschaft der „Klein-Walddorf”)²⁰. W ramach walki z bezrobociem zespół od marca 1933 r. budował tanie bliźniaki w konstrukcji fachwerkowej, opartej na betonowym fundamencie, zdobione drewnianymi okiennicami, deskowanymi szczytami i wolim okiem w połąci dwuspadowego dachu²¹. W prasie zwrócono uwagę na świadomy wybór fachwerku przez projektodawców, który „doskonale wkomponowywał się w nizinny charakter krajobrazu”²² i pasował do „stylu Żuław” (użyto pojęcia *Werderstil*)²³. Należy podkreślić, że osiedle Feya zostało zrealizowane dzięki oddolnej inicjatywie, według koncepcji powstałej jeszcze przed 1933 r., jednak było otwarcie popierane i stawiane za wzór przez władze narodowosocjalistyczne²⁴.

Latem 1936 r. wmurowano kamień węgielny pod osiedle im. Alberta Forstera (*Albert-Forster-Siedlung*) przy Robert-Ley-Straße i Dietrich-Eckart-Weg (obecnych ulic Wileńskiej i Grodzieńskiej) w Gdańsku. Osiedle powstało pod patronatem gdańskiego gauleitera Forstera na zlecenie Gdańskiego Frontu Pracy (Danziger Arbeitsfront) według projektów Gerharda Plagensa, kierownika Wydziału Budownictwa Naziemnego dla Obszaru Wolnego Miasta Gdańska (wstępne projekty i modele osiedla), i architekta Ottona Schrödera

¹⁸ Knaga (z niem. *Knagge*) – ozdobny wspornik w szkieletowej architekturze drewnianej, przenoszący ciężar nadwieszzonego elementu (np. balkonu czy fragmentu więźby dachowej) na niższą część konstrukcji.

¹⁹ *Stadtrandsiedlung Klein-Walddorf*, DNN 1934, nr 168, 21/22.07.1934; *Die Fey-Siedlung in Klein-Walddorf wird erweitert*, DNN 1935, nr 108, 10.05.1935.

²⁰ *Stadtrandsiedlung Klein-Walddorf*, DNN 1934, nr 168, 21/22.07.1934; *Eine neue Stadtrandsiedlung, Einweihung der Eigenheim – Siedlung Klein-Walddorf*, DNN 1934, nr 169, 23.07.1934. Wykonawcami byli Bruno Fey, E.F. Georg Meyer, Karl Deetz, Georg König, Felix Krüger, Hermann Prochnow i Paul Strauch.

²¹ *12 neue Wohnhäuser in Klein-Walddorf*, DNN 1934, nr 76, 31.03/01.04.1934.

²² *Eine neue Stadtrandsiedlung, Einweihung der Eigenheim – Siedlung Klein-Walddorf*, DNN 1934, nr 169, 23.07.1934.

²³ *Stadtrandsiedlung Klein-Walddorf*, DNN 1934, nr 168, 21/22.07.1934.

²⁴ Archiwum Państwowe w Gdańsku, zespół Państwowego Urzędu Policji Budowlanej, Am Festungsgraben; Am Festungsgraben 1, 3, 5, 7; Am Festungsgraben 9, sygn. APG 10/15/62, 63 i 64.



Il. 1. Fragment osiedla Feya w Gdańsku Olszynie, dom bliźniaczy przy ul. Olszyniejskiej 16–18, fot. Jagoda Załęska-Kaczko

(projekty domów)²⁵. Osiedle składało się z trzydziestu trzech parterowych bliźniaków z dwuspadowym dachem i zbliżonego formą domu wspólnotowego z przedszkolem (1938)²⁶, rozmieszczonych wzdłuż dwóch ulic w układzie owalnicowym. Budowę realizowano dwuetapowo – w listopadzie 1936 r. zawieszono wiechę nad dwudziestoma bliźniakami²⁷, a w lipcu 1937 r. oddano je do użytku i rozpoczęto drugi etap (trzydzieści bliźniaków)²⁸, ukończony latem 1938 r.²⁹ Trzypokojowe mieszkania z kuchnią i łazienką, położone w ośmiusetmetrowym ogrodzie, były przeznaczone dla robotników i urzędników należących

²⁵ *Eine Mustersiedlung der Danziger Arbeitsfront*, DNN 1936, nr 203, 31.08.1936. Por. też Jagoda Załęska-Kaczko, *Architektura publiczna i urbanistyka Gdańska w latach 1933–1945* [w:] *Urbanistyka i architektura okresu III Rzeszy w Polsce*, red. Karolina Jara, Aleksandra Paradowska, Poznań 2019, s. 175–207, tu s. 187–188 (angielska wersja: Jagoda Załęska-Kaczko, *Public Buildings and Urban Planning in Gdańsk/Danzig from 1933–1945*, kunsttexte.de, E-Journal für Kunst- und Bildgeschichte, Ausgabe 2019.3 / Ostblick, s. 1–16); <https://edoc.hu-berlin.de/handle/18452/21469> [dostęp: 17.08.2021]. Ten sam architekt odpowiadał za projekt zespołu koszar SS-Heimwehr w Maćkowach. W kontekście niniejszych rozważań uwagę zwraca główny budynek z podcieniem, mieszczący m.in. jadalnię z malowidłem ściennym zatytułowanym *Badende Reiter (Kąpiący się jeźdźcy)* prof. Fritza A. Pfuhle, zob. *Die Matzkauer Kasernements*, DNN 1939, nr 247, 21/22.10.1939. Por. też najszersze opracowanie tematu: Jan Daniluk, *SS w Gdańsku. Wybrane zagadnienia*, Gdańsk 2013, s. 139–152.

²⁶ *Richtfest bei der Albert-Forster-Siedlung in Königstal*, DNN 1938, nr 150, 30.06.1938; *Glückliche Jugend im Königstal*, DNN 1938, nr 167, 20.07.1938.

²⁷ *Richtfest im Königstal*, DNN 1936, nr 280, 30.11.1936.

²⁸ *Die neue DAF-Siedlung bezugsfertig*, DNN 1937, nr 158, 10/11.07.1937.

²⁹ *Vor der Vollendung des zweiten Bauabschnittes der „Albert-Forster-Siedlung“*, DNN 1938, nr 94, 23/24.04.1938.

do NSDAP³⁰. W prasie określano je jako zbudowane „w tak zwanym stylu wschodniopruskim” ze względu na detale – malowane na brązowo deskowane szczyty, wystające spod okapu knagi i typowo „wschodniopruskie” dachy kryte esówką (holenderką)³¹. Ze względu na pagórkowaty krajobraz i oddalenie od wielkomiejskiej zabudowy Gdańska osiedle określono mianem „wzorcowej wioski” i ozdobnego „przedmieścia-ogrodu”³². Podczas aktu wmurowania kamienia węgielnego Schröder stwierdził, że nowe osiedle „po wszystkie czasy będzie dawać świadectwo narodowosocjalistycznego ducha w Gdańsku”, a gauleiter Forster zastrzegł, że będą w nim mieszkać „jedynie ludzie, którzy są wierni führerowi i wychowują swoje dzieci w narodowosocjalistycznym duchu”³³. Forster określił nowe osiedle jako „bastion narodowego socjalizmu i niemieckości”, a powstające tam domy jako „zabytki kultury”³⁴. Podczas zawieszania wiechy kierownik Gdańskiego Frontu Pracy, Edwin Kamer, wyraził życzenie, aby mieszkańcy osiedla „chcieli być wypełnieni prawdziwym narodowosocjalistycznym duchem i wdzięcznością dla führera, któremu ostatecznie zawdzięczamy również to dzieło”³⁵.

W latach 1937–1939 w gdańskich Rudnikach (wówczas Bürgerwiesen), przy ówczesnych Dornenweg i Binsenweg (obecnych ulicach Tarniny i Sitowie), zbudowano osiedle „Daheim”, złożone z niespełna 140 mieszkań (il. 2)³⁶. Przedsięwzięcie zostało zrealizowane przez Gdańską Spółdzielnię Budowy Mieszkań „Daheim” (Danziger Heimstätten-Bau-Genossenschaft „Daheim”) w ramach senackiego programu przesiedlania wielodzietnych rodzin ze zrujnowanych mieszkań w centrum miasta, które planowano wyburzyć³⁷. Skromne parterowe bliźniaki i szeregowce z dwuspadowymi dachami i lukarnami, dekorowane jedynie zielonymi okiennicami i odeskowanymi, malowanymi na brązowo szczytami zostały wykonane według projektów Wydziału Budownictwa Naziemnego pod kierunkiem nadradcy budowlanego Gerharda Plagensa (pracami kierowali architekci Otto Schröder i Alfred Graeber)³⁸. Ze względu na charakterystyczny

³⁰ *Gesundes Wohnen in schönem Landschaft*, DNN 1937, nr 101, 03.05.1937.

³¹ *Eine Mustersiedlung der Danziger Arbeitsfront*, DNN 1936, nr 203, 31.08.1936; *Die neue DAF-Vorstadt in Königstal*, DNN 1937, nr 86, 14.04.1937; *Gesundes Wohnen in schönem Landschaft*, DNN 1937, nr 101, 03.05.1937.

³² *Die neue DAF-Vorstadt in Königstal*, DNN 1937, nr 86, 14.04.1937.

³³ *Eine Mustersiedlung der Danziger Arbeitsfront*, DNN 1936, nr 203, 31.08.1936.

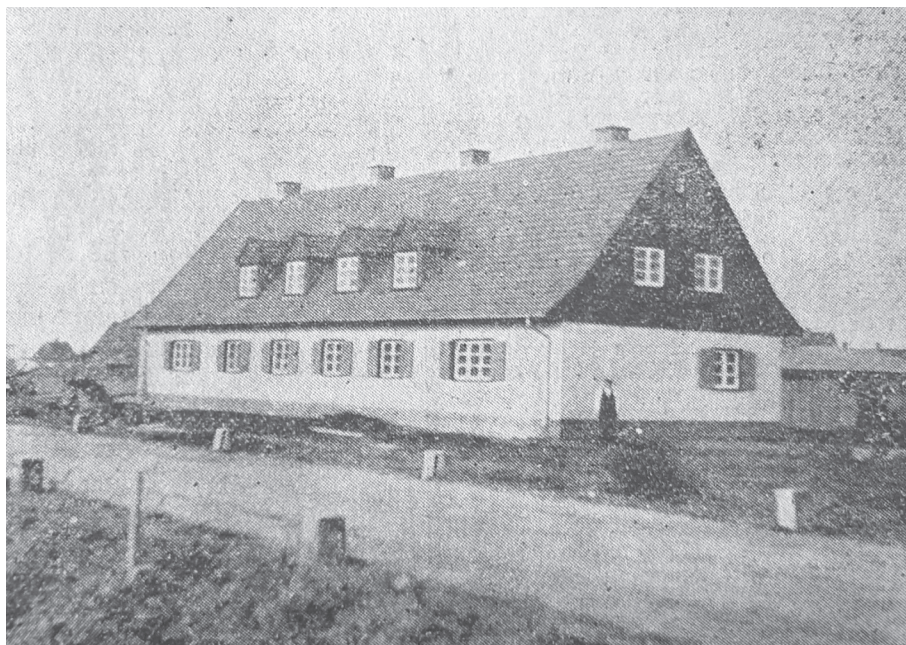
³⁴ *Ibidem*.

³⁵ *Richtfest im Königstal*, DNN 1936, nr 280, 30.11.1936.

³⁶ *Neue Stadttransiedlung der „Daheim”*, DV 1937, nr 254, 30.10.1937; *Neue Eigenheime – neue Wohnungen. Das Bauprogramm der „Daheim” G.m.b.H.*, DNN 1937, nr 255, 01.11.1937; *Siedlungsbauten in Bürgerwiesen*, DNN 1938, nr 49, 28.02.1938; *Neue Heime – neues Glück*, DNN 1938, nr 119, 23.05.1938; *Richtfertige Bauten in der Siedlung „Daheim”*, DNN 1939, nr 172, 26.07.1939. Północno-wschodnią część osiedla wyburzono w latach 2010–2011 w związku z budową Trasy im. majora Henryka Sucharskiego.

³⁷ *Neue Eigenheime – neue Wohnungen. Das Bauprogramm der „Daheim” G.m.b.H.*, DNN 1937, nr 255, 01.11.1937.

³⁸ *Ibidem*.



Il. 2. Fragment osiedla spółdzielni Daheim w gdańskich Rudnikach, ul. Tarniny 44, repr. za: „Danziger Vorposten” 1938, nr 134

nizinny krajobraz osiedle zachwalano w prasie jako „łączące zalety życia na wsi z udogodnieniami, jakie może zaoferować miasto”³⁹.

W sąsiednim Sopocie od wiosny 1935 r. do jesieni 1937 r. Miejski Urząd Budownictwa Naziemnego budował osiedle robotnicze na styku ówczesnych ul. Adolf-Hitler-Straße oraz Ludolfiner Weg (obecnie: al. Grunwaldzka i ul. J. Czyżewskiego w Gdańsku)⁴⁰, określane mianem Grünes Dreieck (Zielony Trójkąt) bądź Hochwasser (od nazwy sąsiedniego majątku Stawowie, il. 3). Autorami projektów osiedla byli architekt miejski Georg Kossack i jego współpracownicy – architekci Willy Venzlaff i Willy Hoffmann⁴¹. Osiedle składało się z czternastu domów, przeznaczonych łącznie dla 32 rodzin⁴². W sierpniu 1935 r. ukończono pierwszy etap inwestycji, złożony z sześciu domów przy obecnej al. Grunwaldzkiej i jednego domu na styku al. Grunwaldzkiej i ul. J. Czyżewskiego (trzech bliźniaków i czterech

³⁹ *Neue Stadtrandsiedlung der „Daheim”, DV 1937, nr 254, 30.10.1937.*

⁴⁰ APG, Oddział w Gdyni [dalej: APG OG], Adolf-Hitler-Straße, 602, 604, 606, 608, 610, 612, sygn. 93/2/od 574 do 579. Więcej o osiedlu zob. Jagoda Załęska-Kaczko, *Wybrane inwestycje architektoniczne w Gdańsku i Sopocie jako przedmiot propagandy w dzienniku „Danziger Neueste Nachrichten” (1933–1939)* [w:] *Kłopotliwe dziedzictwo? Architektura Trzeciej Rzeszy w Polsce*, red. Jacek Purchla, Zanna Komar, Kraków 2020, s. 311–327, tu s. 323–324.

⁴¹ *Richtfest der Neubauten der Mustersiedlung Hochwasser, DV 1936, nr 245, 19.10.1936.*

⁴² *Zoppots Arbeitsbeschaffungsprogramm wird erfüllt, DV 1935, nr 100, 30.04.1935; Richtfertige Siedlungsbauten in Hochwasser, DV 1936, nr 242, 15.10.1936.*



Nawiązania
do tradycji
budownictwa
wiejskiego...

Il. 3. Fragment osiedla Zielony Trójkąt (Grünes Dreieck), pierwotnie w granicach Sopotu, obecnie przy al. Grunwaldzkiej w Gdańsku, fot. ze zbiorów Krzysztofa Ciesiula

domów trzyrodzinnych)⁴³. Drugi etap, trwający od września 1936 r. do października 1937 r., obejmował pięć domów przy obecnej ul. Czyżewskiego i dwa domy przy łączącej obie drogi ul. Nadwodnej⁴⁴. Proste budynki na rzucie prostokąta, z dwuspadowym dachem i szerokimi lukarnami, wzbogacono o szprosły okienne, dekoracyjne opaski wkoło drzwi i okien, drewniane okiennice, knagi podokapowe oraz deskowania szczytów. Zarówno w bliźniakach, jak i w domach trzyrodzinnych każde z mieszkań posiadało dostęp do piwnicy, obszerną kuchnię i duży pokój na parterze, a na piętrze dwie sypialnie⁴⁵. Do każdego domu przynależały: mały dekoracyjny ogród przed domem (uprawiany według projektu wspólnego dla całego osiedla) i większy ogród po stronie tylnego dziedzińca, z możliwością hodowli zwierząt⁴⁶. Szacowano, że docelowo na terenie osiedla zamieszka około

⁴³ Powstały wówczas cztery bliźniaki przy Adolf-Hitler-Straße (604, 606, 608, 610) oraz trzy domy trzyrodzinne – w tym dwa przy Adolf-Hitler-Straße 602 i 612, a jeden przy ówczesnym Ludolfinerweg 5 (obecnej ul. J. Czyżewskiego 39), zob. *Das „Grüne Dreieck” bei Hochwasser gerichtet*, DNN 1935, nr 93, 19/20.04.1935; *Richtfest bei der Arbeiter-Mustersiedlung Hochwasser*, DV 1935, nr 93, 20.04.1935.

⁴⁴ Oddano do użytku jeden dom trzyrodzinny (przy obecnej ul. Czyżewskiego 33) i sześć bliźniaków (cztery przy obecnej ul. Czyżewskiego 35, 36, 37 i 38, a dwa przy łączniku między obiema ulicami – obecnej ul. Nadwodnej 2 i 4), zob. *Drei Jahre nationalsozialistische Verwaltung in Zoppot*, DNN 1936, nr 239, 12.10.1936; *Richtfertige Siedlungsbauten in Hochwasser*, DV 1936, nr 242, 15.10.1936; *Richtfest in der Arbeiter-Mustersiedlung Hochwasser*, DNN 1936, nr 245, 19.10.1936; *Die Randsiedlung Hochwasser fertiggestellt*, DV 1937, nr 164, 17.07.1937; *Die Siedlung Hochwasser bei Zoppot*, DNN 1937, nr 230, 02/03.10.1937.

⁴⁵ *Die Randsiedlung Hochwasser fertiggestellt*, DV 1937, nr 164, 17.07.1937; *Arbeiter-Mustersiedlung, Wegebau und andere Arbeiten in Zoppot*, DV 1935, nr 70, 23.03.1935.

⁴⁶ *Zoppot baut an vielen Stellen*, DV 1937, nr 83, 10.04.1937; *Die Randsiedlung Hochwasser fertiggestellt*, DV 1937, nr 164, 17.07.1937; *Die Siedlung Hochwasser bei Zoppot*, DNN 1937, nr 230, 02/03.10.1937.

150–180 dzieci, dla których na środku osiedla urządzono trójkątny plac zabaw (o powierzchni 1100 m²)⁴⁷. O samych domach pisano, że „wyróżniają się na tle innych osiedli mieszkaniowych zróżnicowaną architekturą, nawiązującą do stylu domów wiejskich w Dolnej Saksonii”⁴⁸, stanowią „wizytówkę” Sopotu i razem tworzą „idylliczny obraz, który pozwala niemal zapomnieć o bliskości miasta, zapowiadając charakter miasta-ogrodu, którym Sopot będzie coraz bardziej się stawał”⁴⁹. Ówczesny komisarz rządowy (późniejszy nadburmistrz Sopotu) Erich Temp obiecywał, że „z biegiem lat, choćby skromnie, ale zostanie osiągnięty cel, aby wszystkich sopockich robotników móc zobaczyć w takich domach”⁵⁰.

W latach 1934–1938 władze miejskie Sopotu zbudowały w Kamiennym Potoku na użytek NSDAP (Steinfließ), w kwartale pomiędzy ulicami Kriegerheimstätten, Heimstraße, Brodwinstraße (późniejszą Am Steinfließ) i Kameradschafts-Weg (między obecnymi ulicami Małopolską, Łużycką, Obodrzyców i Junaków), kolejne malownicze osiedle, złożone z dziewięciu domów i dwóch budynków (il. 4).



Il. 4. Dawne osiedle NSDAP w Sopocie Kamiennym Potoku, widok od strony ul. Obodrzyców, po lewej stronie Dom Wspólnotowy (Kameradschaftshaus), po prawej stronie Dom Młodzieży (Haus der Jugend), repr. za: „Die Möwe” 1939, nr 1, s. 6

Pod koniec 1934 r. sporządzono pierwsze projekty i rozpoczęto prace ziemne⁵¹. Plan osiedla stworzył Kossack⁵², Dom Wspólnotowy (Kameradschaftshaus) za-

⁴⁷ *Vollendung der Zoppoter Mustersiedlung Hochwasser*, „Zoppoter Zeitung” 1936, nr 226, 26.09.1936; *Richtfest der Neubauten der Mustersiedlung Hochwasser*, DV 1936, nr 245, 19.10.1936.

⁴⁸ *Die Siedlung Hochwasser bei Zoppot*, DNN 1937, nr 230, 02/03.10.1937.

⁴⁹ *Zoppots Verschönerung im Dienst seiner Gäste*, DV 1937, nr 137, 16.06.1937. Autorzy tych słów pomijali, jak się wydaje, fakt bliskiego sąsiedztwa licznych ukrytych w zieleni willi, należących do lokalnych prominentów i gości sopockiego kurortu, na tle których inwestycje narodowych socjalistów wypadały wyjątkowo skromnie.

⁵⁰ *Richtfest in der Arbeiter-Mustersiedlung Hochwasser*, DNN 1936, nr 245, 19.10.1936.

⁵¹ Początkowo zakładano budowę ośmiu bądź dwunastu bliźniaków, zob. *78 neue Häuser in Zoppot*, DNN, 10/11.11.1934, nr 264; *Bauungsplan Zoppot Brodwinthal*, 02.1935 r.; APG OG, *Verpachtung städt. Landereien, Kriegerheimstätten*, sygn. 93/2/42, s. 3; projekt domu przy ul. Łużyckiej 5 (przed 1945 r. Heimstraße) z 10.1934, APG OG, Łużycka (Heimstrasse) 5, 93/2/2539, s. 1.

⁵² *Auch der Arbeiter soll gesund wohnen*, DNN 1937, nr 231, 04.10.1937; *Freude in der Mustersiedlung Steinfließ*, DNN 1938, nr 120, 24.05.1938; *Aus dem Danziger Siedlungsbau: Mustersiedlung Zoppot-Steinfließ*, „Ostdeutsche Bau-Zeitung Breslau” 1939, Jg. 37, H. 38, s. 309–310, s. 309.

projektował inż. Helmuth (Helmut) Abromeit (uczeń Hermanna Phlepsa), architekt Erich Matthaei był odpowiedzialny za projekt Domu Młodzieży i miejscowy nadzór nad budową, a ogólnym kierownikiem budowy był architekt Venzlaff⁵³. Pierwsze cztery domy czterorodzinne zbudowano w 1935 r.⁵⁴, a następne pięć domów (według zbliżonego projektu) powstało na przełomie 1937 i 1938 r.⁵⁵. Zaprojektowano parterowe bliźniaki na rzucie prostokąta z obszernym poddaszem, zwieńczone dachem naczółkowym z mansardą w elewacji frontowej i dwiema lukarnami od podwórza, dekorowane szprosami w oknach, drewnianymi okiennicami, knagami i skromnymi, fachwerkowymi dobudówkami po stronie dziedzińca. Do dwóch budynków – pomiędzy Domem Młodzieży i Domem Wspólnotowym wprowadzono fachwerk w zwieńczeniu ścian szczytowych i mansardach⁵⁶. W każdym domu mieściły się cztery mieszkania z kuchnią, trzema pokojami (w tym dwoma na poddaszu) i piwnicą⁵⁷, a w ogrodach (o powierzchni około 500 m²) z tyłu budynków rozmieszczono obórki z toaletą⁵⁸.

W latach 1937–1938 w sąsiedztwie stawu przy rogu obecnych ul. Obodrzyców i Łużyckiej zbudowano przedszkole określane jako Dom Młodzieży (Haus der Jugend), rzadziej również jako Dom Słońca (Haus der Sonne)⁵⁹. Powstał podpiwniczony budynek na masywnym cokole z kamieni polnych, na rzucie odwróconej litery L, z podcieniem po południowej i wschodniej stronie głównego skrzydła, dwuspadowymi dachami z lukarnami, dwoma fachwerkowymi szczytami i niewielką wieżą zegarową w południowej części dłuższej kalenicy. Wewnątrz urządzono dwie sale dla dzieci, dekorowane prostymi meblami, drewnianymi boazeriami i belkowym stropem, które po rozsunięciu drzwi wspólnie tworzyły obszerne pomieszczenie (o powierzchni 80 m²), a także salę

⁵³ *Freude in der Mustersiedlung Steinfliess*, DNN 1938, nr 120, 24.05.1938.

⁵⁴ *Auch der Arbeiter soll gesund wohnen*, DNN 1937, nr 231, 04.10.1937. Powstały cztery domy (przy ul. Małopolskiej 23 i 25 oraz ul. Łużyckiej 3 i 5).

⁵⁵ Budowa drugiego etapu trwała od połowy sierpnia 1937 r., a na początku października zawieszono wiechę, zob. *Richtfest einer weiteren Mustersiedlung*, DV 1937, nr 231, 04.10.1937; *Auch der Arbeiter soll gesund wohnen*, DNN 1937, nr 231, 04.10.1937). Powstały wówczas cztery domy, w tym dwa przy obecnej ul. Obodrzyców (przetrwiał tylko zachodni dom przy ul. Obodrzyców 22), Junaków 2 a/b/c i Junaków 4 oraz przy ul. Małopolskiej 27. Por. też APG OG, Am Steinfließ 22 abcd, sygn. 93/2/1279, s. 1, 3 (pozwolenie na budowę domu przy ul. Obodrzyców 22 pochodzące dopiero ze stycznia 1938 r. i odbiór z lutego 1938 r.).

⁵⁶ Por. projekty domu przy ulicy Łużyckiej 5 (Heimstrasse 5) z 10.1934 r., zob. APG OG 93/2/2539, s. 1, domu przy ul. Małopolskiej 27 z 09.1937 r., zob. APG OG, Kriegerheimstätte 27 abcd, sygn. 93/2/2490, s. 1, 2, i nieistniejącego domu przy obecnej ul. Obodrzyców z 09.1937 r., zob. APG OG, Am Steinfließ 20 abcd, sygn. 93/2/2556, s. 1.

⁵⁷ *Auch der Arbeiter soll gesund wohnen*, DNN 1937, nr 231, 04.10.1937; *Richtfest einer weiteren Mustersiedlung*, DV 1937, nr 231, 04.10.1937.

⁵⁸ *Richtfest einer weiteren Mustersiedlung*, DV 1937, nr 231, 04.10.1937; APG OG 93/2/2539, s. 3.

⁵⁹ Obecny adres: ul. Obodrzyców 20, pierwotnie: Am Steinfließ 18. Kamień węgielny położono w październiku 1937 r., a w maju 1938 r. oddano obiekt do użytku, zob. *Richtfest einer weiteren Mustersiedlung*, DV 1937, nr 231, 04.10.1937; *Freude in der Mustersiedlung Steinfliess*, DNN 1938, nr 120, 24.05.1938; *Einweihung der Arbeiter-Siedlung Steinfliess*, DNN 1938, nr 122, 27.05.1938.

dla mniejszych dzieci, kuchnię, garderoby, łazienki i toalety⁶⁰, a na poddaszu usytuowano stację pielęgniarską i mieszkanie pielęgniarki⁶¹. Po przejęciu obiektu przez lokalną grupę partyjną Sopot-Zachód (Ortsgruppe Zoppot-West der NSDAP) jej Ortsgruppenleiter Gerhard Baumert zapewnił, że „tutejsi chłopcy i dziewczęta zawsze będą wychowywani w duchu prawdziwej narodowosocjalistycznej wspólnoty i koleżeństwa”⁶². Architekt Kossack wskazał na szczególne zadanie instytucji, której wychowankowie „mają pewnego dnia pomóc w zapewnieniu przyszłości niemieckiego narodu”, a nadburmistrz Temp przypomniał, że „młodzież należy nie tylko do rodziców, ale również do Adolfa Hitlera i do niemieckiego narodowego socjalizmu”⁶³.

Po zachodniej stronie osiedla, na styku obecnych ulic Obodrzyców i Junaków, zbudowano w latach 1937–1938 tzw. Dom Wspólnotowy (Haus der Kameradschaft, Kameradschaftshaus), który miał służyć jako miejsce zebrań wszystkich formacji miejscowej grupy partyjnej⁶⁴. Budynek został posadowiony na obszernym kamiennym cokole. Zbudowano go w formie podpiwniczonego, jednopiętrowego domu na rzucie litery T, zwieńczonego dwuspadowym dachem z lukarnami. Po stronie wschodniej usytuowano fachwerkowy podcień (wyjątkowo – w górnej części z ukośnym układem belek) kryjący wejście do budynku, a po stronie zachodniej niewielką przybudówkę, którą – podobnie jak trzy pozostałe szczyty – zwieńczono fachwerkiem. W budynku zastosowano – tak jak w pozostałych projektach dla osiedla – nawiązania do architektury wiejskiej w postaci drewnianych okiennic, knag podokapowych i okien ze szprosami. Na parterze, na południe od wejścia, mieściła się sala o powierzchni około 100 m² oraz osobne pomieszczenia dla Hitlerjugend, Jungvolk, a na piętrze sale dla organizacji dziewcząt – BDM (Bund Deutscher Mädel) i Jungmädel. W budynku usytuowano również mieszkanie dozorczy, a w piwnicy schron przeciwlotniczy, przeznaczony dla całego osiedla⁶⁵. W prasie pisano, że budynek „wpisuje się w dobre swojskie tradycje budowlane naszej wsi”⁶⁶. Według Kossacka, celem projektu było „dostosowanie się do rodzimych form naszej ojczyzny” (Heimat)

⁶⁰ *Aus dem Danziger Siedlungsbau*, „Deutsche Bauhütte. Zeitschrift der deutschen Architektenschaft” 1939, Jg. 43, H. 14, s. 188–189, tu s. 189; *Aus dem Danziger Siedlungsbau: Mustersiedlung Zoppot-Steinfließ*, „Ostdeutsche Bau-Zeitung Breslau” 1939, H. 38, s. 309–310, tu s. 310.

⁶¹ *Freude in der Mustersiedlung Steinfließ*, DNN 1938, nr 120, 24.05.1938. Szczegółowy projekt budynku, zob. *Aus dem Danziger Siedlungsbau*, „Deutsche Bauhütte”, s. 189; *Aus dem Danziger Siedlungsbau*, „Ostdeutsche Bauzeitung”, tu s. 310.

⁶² *Einweihung der Arbeiter-Siedlung Steinfließ*, DNN 1938, nr 122, 27.05.1938.

⁶³ *Ibidem*.

⁶⁴ W październiku 1937 r. położono kamień węgielny, zawieszenie wiechy nastąpiło w maju, a oddanie do użytku w grudniu 1938 r., zob. *Richtfest einer weiteren Mustersiedlung*, DV 1937, nr 231, 04.10.1937; *Freude in der Mustersiedlung Steinfließ*, DNN 1938, nr 120, 24.05.1938; *Einweihung der Arbeiter-Siedlung Steinfließ*, DNN 1938, nr 122, 27.05.1938; „*Haus der Kameradschaft in Zoppot*”, DNN 1938, nr 282, 02.12.1938. Początkowy adres: Am Steinfließ 24. Obecnie: ul. Junaków 2.

⁶⁵ *Freude in der Mustersiedlung Steinfließ*, DNN 1938, nr 120, 24.05.1938.

⁶⁶ *Ibidem*.

oraz „ukszałtowanie domu w sposób, który odpowiada duchowi narodowego socjalizmu”⁶⁷. Nadburmistrz Temp deklarował, że w tym budynku „robotnicy i ich żony po całym dniu pracy będą mogli zaznać odpoczynku w narodowosocjalistycznym duchu”⁶⁸.

Ważną grupę wśród inwestycji budowlanych władz lokalnych stanowiły schroniska młodzieżowe. Na przełomie 1933 i 1934 r. na terenie gdańskiej Technische Hochschule zbudowano schronisko dla uczestników niemieckich objazdów studenckich (il. 5), które organizowano w celu „zwiększenia i pogłębienia w Rzeszy zrozumienia interesów niemieckiego Wschodu”⁶⁹. Projekt schroniska wykonał Phleps⁷⁰. Obiekt postawiono w bezpośrednim sąsiedztwie Niemieckiego Domu Studenckiego (również według projektu Phlepsa), przy skrzyżowaniu Mirchauerweg i Bosseweg (obecnie ul. R. Traugutta i Siedlicka)⁷¹. W dwukondygnacyjnym budynku na rzucie prostokąta, krytym dwuspadowym dachem z lukarnami, mieściło się dziewięć skromnych pomieszczeń sypialnych z łózkami piętrowymi dla ponad stu osób, poddasze z możliwością noclegu dla dalszych sześćdziesięciu osób, łazienki, toalety, trzy pomieszczenia administracyjne i mieszkanie dozorczy⁷². Jak podawał autor projektu, zarówno zewnętrzne mury budynku, jak i ściany działowe zostały wykonane „w nawiązaniu do zachowanej w Gdańsku sztuki



Il. 5. Dawne schronisko gdańskiej Technische Hochschule, proj. Hermann Phleps (budynek nie istnieje), repr. za: Willi Drost, *Kunstschaffen im Deutschen Danzig*, Danzig 1939, il. 128

⁶⁷ *Einweihung der Arbeiter-Siedlung Steinfließ*, DNN 1938, nr 122, 27.05.1938.

⁶⁸ *Richtfest einer weiteren Mustersiedlung*, DV 1937, nr 231, 04.10.1937.

⁶⁹ *Die Studentenherberge auf dem Hochschulsportplatz*, DNN 1933, nr 286, 06.12.1933.

⁷⁰ Z Phlepssem współpracował inż. Fritz Hofmann, budynek wykonano pod kierunkiem inż. Ernsta Braischa, a fundamenty posadowiono na drewnianych palach według zaleceń prof. Johannes Lührsa, zob. Hermann Phleps, *Die Herberge der Deutschen Studentenschaft in Danzig*, „Zentralblatt der Bauverwaltung vereinigt mit Zeitschrift für Bauwesen” 1934, Jg. 54, H. 35, s. 490–491, tu s. 490. Więcej o Phlepsie zob. Robert Born, *Zwischen Siebenbürgen und Norwegen. Die Forschungen von Hermann Phleps zur Holzarchitektur und deren politische Instrumentalisierung im Nationalsozialismus* [w:] *Kunstgeschichte in den besetzten Gebieten 1939–1945*, Hg. Magdalena Bushart, Agnieszka Gąsior, Alena Janatková, Köln–Weimar–Wien 2016, s. 275–307 (Serie: Brüche und Kontinuitäten. Forschungen zu Kunst und Kunstgeschichte im Nationalsozialismus, Bd. 2), s. 275–307, tu s. 275; Bernhardt, *Stil – Raum – Ordnung...*, s. 85–88, 234–241, 288.

⁷¹ Budynek schroniska nie istnieje, obecnie jego miejsce zajmuje Budynek A Wydziału Elektroniki, Telekomunikacji i Informatyki Politechniki Gdańskiej.

⁷² *Die Einweihung der neuen Studentenherberge*, DV 1934, nr 109, 12.05.1934; *Die Studentenherberge am Bosseweg*, DNN, nr 109, 12/13.05.1934.

budownictwa drewnianego w dolnosaksońskiej konstrukcji fachwerkowej⁷³. Drzwi, okna, spoiny i drewniane odeskowanie ściany szczytowej pomalowano na biało, a rynny na niebieskozielono. Ściany sypialni i łazienek otynkowano, zaś na klatce schodowej, korytarzach i sufitach zastosowano drewnianą okładzinę⁷⁴. Na symboliczny charakter wykorzystanych przez Phlepsa form zwrócił uwagę prezydent Senatu WMG Hermann Rauschning, dokonujący uroczystego otwarcia obiektu⁷⁵. A sam Phleps stwierdził: „Budowa schroniska dla studentów świadczy o śmiałości [...], która od tysiąca lat dokonuje na tej świętej germańskiej ziemi największych dzieł kultury”⁷⁶.

Pomijając teren miejski, po 1933 r. na obszarze całego Wolnego Miasta Gdańska podjęto (podobnie jak w Rzeszy Niemieckiej) rozbudowę istniejącej już sieci schronisk młodzieżowych, przeznaczonych odąd na potrzeby Hitlerjugend oraz Związku Niemieckich Dziewcząt⁷⁷, a Stowarzyszenie Gdańskich Schronisk Młodzieżowych (Danziger Jugendherbergsverband) włączono do Związku Niemieckich Schronisk Młodzieżowych Rzeszy (Reichsverband für deutsche Jugendherbergen)⁷⁸. Do nowo otwartych obiektów poza Gdańskiem zaliczały się schroniska w Nowym Dworze Gdańskim (Tiegenhof), Nowym Stawie (Neuteich), Przywidzu (Mariensee), Kolbudach (Kahlbude), Kiezmarku (Käsemark) i Pręgowie (Prangenu), a ich usytuowanie umożliwiało nocleg po jednodniowym marszu i docelowo dotarcie pieszo do granicy z Prusami Wschodnimi⁷⁹.

W 1936 r. oddano do użytku schronisko młodzieżowe w Pręgowie (Prangenu), w powiecie Gdańskie Wyżyny (il. 6). Projekt wykonał na zlecenie Związku Schronisk Młodzieżowych Wolnego Miasta Gdańska aktywny działacz Hitlerjugend, dyplomowany inż. Helmut Fritzler⁸⁰. W skromnym parterowym budynku z podcieniem (nietypowo) wzdłuż kalenicy i deskowanymi szczytami urządzone pokoje dzienne i kuchnię (na parterze) oraz sypialnie z 36 łózkami (na piętrze)⁸¹. Wnętrze podcienia udekorowano malowidłami

⁷³ Phleps, *Die Herberge...*, s. 490.

⁷⁴ Więcej o konstrukcji i użytych materiałach zob. *ibidem* (porównaj również plan sytuacyjny, przekroje i rzuty – s. 491).

⁷⁵ *Danzig weiht die Grenzlandherberge der Studentenschaft*, DV 1934, nr 110, 14.05.1934; *Weihe der Grenzlandjugendherberge*, DNN 1934, nr 110, 14.05.1934.

⁷⁶ *Danzig weiht die Grenzlandherberge der Studentenschaft*, DV 1934, nr 110, 14.05.1934.

⁷⁷ W prasie gdańskiej wskazywano, że w 1937 r. oddano w Rzeszy do użytku prawie 60 nowych schronisk, a w 1938 r. miało ich powstać aż 150. Wyliczono również, że liczba noclegów w schroniskach na terenie WMG od 1932 do 1937 r. wzrosła z niespełna 19 tysięcy do 75 tysięcy, zob. *Jugendherbergen – Heimstätten der wandernden Jugend*, DNN 1938, nr 77, 01.04.1938.

⁷⁸ *Baut Jugendherbergen!*, DV 1938, nr 103, 04.05.1938.

⁷⁹ *Das Danziger Jugendherbergsnetz im Ausbau*, DV 1936, nr 91, 18.04.1936.

⁸⁰ *Neue Jugendherberge gerichtet*, DNN 1936, nr 149, 29.06.1936; *Neue Jugendherberge in Prangenu*, DNN 1936, nr 230, 01.10.1936.

⁸¹ *Neue Jugendherberge in Prangenu*, DNN 1936, nr 230, 01.10.1936.



Nawiązania
do tradycji
budownictwa
wiejskiego...

Il. 6. Dawne schronisko młodzieżowe w Pręgowie, proj. Helmut Fritzler, dekoracje malarskie Ernst Oldenburg, fot. ze zbiorów Krzysztofa Ciesiula

ściennymi z wizerunkami członków Hitlerjugend, Bund Deutschen Mädel i Deutsches Jugendvolk, które wykonał młody malarz Ernst Oldenburg⁸².

Największym nowym schroniskiem wybudowanym poza obszarem miejskim Gdańska był tzw. Dom Młodzieży (Haus der Jugend) w Nowym Dworze Gdańskim, siedzibie władz powiatu Wielkie Żuławy (il. 7). W maju 1936 r. wmurowano kamień węgielny⁸³, w sierpniu zawieszono na budynku wiechę⁸⁴, a w lipcu 1937 r. obiekt oddano do użytku⁸⁵. Nieistniejący już budynek był usytuowany na styku Schwarzer Wall i Lindenstraße (obecnych ulic Warszawskiej i Tczewskiej), przy południowym krańcu dzisiejszego ronda. Projekt wykonał nadradca budowlany Plagens⁸⁶. Budynek powstał na rzucie prostokąta (o wymiarach 25 × 12 m) i nadano mu formę domu podcieniowego w konstrukcji fachwerkowej na wzór dawnych domów wiejskich, z podcieniem na osi szerszej ściany⁸⁷. Przyziemie budynku znajdowało się poniżej poziomu drogi dojazdowej i konieczne było podniesienie podłoża do wysokości głównego wejścia, które mieściło się na osi piętra⁸⁸. W przyzie-

⁸² Pod koniec 1938 r. budynek poddano rozbudowie, której efekty (podobnie jak dokładna lokalizacja i dalsze losy obiektu) nie są znane, zob. *Zwei Danziger Jugendherbergen tragen die Namen gefallener Danziger SS-Männer*, DV 1938, nr 224, 24.09.1938.

⁸³ *Haus der Jugend in Tiegenhof*, DNN 1936, nr 125, 30/31.05.1936.

⁸⁴ „Haus der Jugend” *Tiegenhof unter der Richtkrone*, DNN 1936, nr 195, 21.08.1936.

⁸⁵ *Der Kreisparteitag der NSDAP. im Großen Werder*, DNN 1937, nr 153, 05.07.1937; *Kreisparteitag der NSDAP. Gr. Werder*, DNN 1937, nr 154, 06.07.1937; *Das Große Werder beging seinen Kreisparteitag – Einweihung des Hauses der Jugend*, DV 1937, nr 154, 06.07.1937.

⁸⁶ Willi Drost, *Kunstschaffen im Deutschen Danzig*, Danzig 1939, s. 17.

⁸⁷ *Haus der Jugend in Tiegenhof*, DNN 1936, nr 125, 30/31.05.1936.

⁸⁸ *Straßenverbesserung in Tiegenhof*, DNN 1937, nr 13, 16/17.01.1937.

Jagoda
Załęska-
-Kaczko



Il. 7. Dawny Dom Młodzieży (Haus der Jugend) w Nowym Dworze Gdańskim, proj. Gerhard Plagens (budynek nie istnieje), repr. za: Willi Drost, *Kunstschaffen im Deutschen Danzig*, Danzig 1939, il. 115, E. Erich Kulke, *Die Laube als ostgermanisches Baumerkmal*, Munchen, il. 360, 361

miu znajdowały się: dwupokojowe mieszkanie dozorczy, pomieszczenie na rowery, spiżarnia, kotłownia, trzy pomieszczenia biurowe oraz natryski⁸⁹. Główne wejście do budynku prowadziło poprzez podcień wsparty na sześciu filarach. Na piętrze usytuowano dużą salę (o wymiarach około 6 × 12 m) urządzoną w stylu wiejskiej izby, dwa pomieszczenia biurowe, gabinet lekarski⁹⁰ i kuchnię wydającą posiłki

⁸⁹ *Haus der Jugend in Tiegenhof*, DNN 1936, nr 125, 30/31.05.1936; „*Haus der Jugend*” *Tiegenhof unter der Richtkrone*, DNN 1936, nr 195, 21.08.1936.

⁹⁰ *Das Haus der Jugend in Tiegenhof vor der Vollendung*, DV 1937, nr 149, 30.06.1937.

dla 300 osób. Na piętrze i poddaszu wygospodarowano również miejsca sypialne dla 150 osób i łazienki. W prasie podawano, że budowa „umożliwi miejscowym rzemieślnikom wyćwiczenie dobrego rzemiosła w starej konstrukcji szachulcowej”⁹¹. Po oddaniu obiektu do użytku wewnątrz, oprócz schroniska, znalazły siedzibę także lokalne placówki Hitlerjugend, Jungvolk i Bund Deutscher Mädel, a dużej sali nadano miano „hali honoru” – na cześć nieżyjących członków partyjnych organizacji młodzieżowych⁹². Podczas uroczystego poświęcenia budynku, gdański gauleiter Forster stwierdził, że „ten dom został zbudowany tak, jak wiele domów na Żuławach, wzniesionych przez ród rolników, którzy podbili tę ziemię ciężką, niestrudzoną pracą. W takim duchu powinna też służyć państwu młodzież, wówczas wypełni swe zadanie, zgodnie z życzeniem führera. [...] Również w tym Domu Młodzieży powinien zamieszkać duch nowego czasu. Jest to duch przyzwoitości, lojalności, ofiarności i odwagi”⁹³.

Architektura powstałego po 1933 r. schroniska im. Paula Beneke na Biskupiej Górze w Gdańsku, będącego najważniejszym i największym schroniskiem młodzieżowym na terenie WMG, była przedmiotem osobnego opracowania⁹⁴. Warto tu przywołać kilka aspektów – autor projektu, pochodzący z Gdańska architekt Hans Riechert, jako zdobywca pierwszej i trzeciej nagrody w konkursie na schronisko z 1937 r. w poświęconym mu artykule chwalił się rocznym pobytem studyjnym w Norwegii, dzięki któremu miał okazję „wniknąć w źródła architektury germańskiej”⁹⁵. W północnym skrzydle kompleksu, przeznaczonym na potrzeby szkoleniowe lokalnej organizacji Hitlerjugend, Riechert zastosował fachwerkowy wykusz z tradycyjnym łączeniem drewnianymi kołkami oraz kutymi gwoźdźmi o dekoracyjnych główkach (na belkach ręcznie wycięto pozłacaną inskrypcję ze słowami Adolfa Hitlera: „co może uczynić naród, którego młodzież wyrzeka się wszystkiego, by służyć wielkiemu ideałowi”)⁹⁶. Ponadto architekt wprowadził w wystroju wewnątrz liczne nawiązania do architektury wiejskiej – szczególnie w zwieńczonej belkowym stropem auli, wyposażonej w masywne drewniane ławki i ciężkie, metalowe żyrandole.

Warto zauważyć, że w styczniu 1939 r. Riechert zwyciężył w konkursie na projekt siedziby władz powiatu Gdańskie Niziny na Dolnym Mieście w Gdańsku. Zaprezentował trzykondygnacyjny, ceglany budynek z murowanym podcieniem wspartym na kamiennych (!) filarach (w odróżnieniu od pozostałych podcieni omówionych w tekście, wspartych na drewnianych słupach). W prasie

⁹¹ *Das Danziger Jugendherbergsnetz im Ausbau*, DV 1936, nr 91, 18.04.1936.

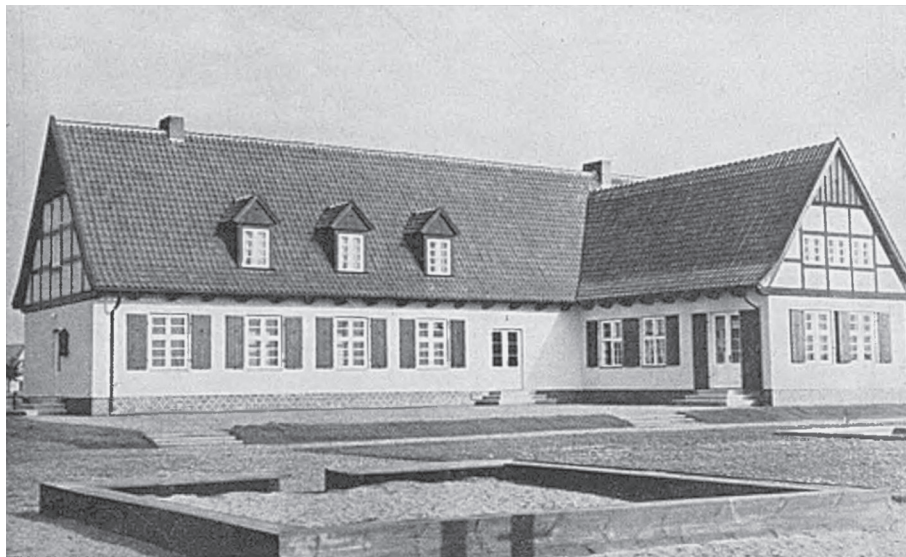
⁹² *Das Haus der Jugend in Tiegenhof vor der Vollendung*, DV 1937, nr 149, 30.06.1937.

⁹³ *Das Große Werder beging seinen Kreisparteitag – Einweihung des Hauses der Jugend*, DV 1937, nr 154, 06.07.1937.

⁹⁴ Anna Perz, *Paul-Beneke-Jugendherberge*, „Porta Aurea” 2009, t. 7/8, s. 396–413.

⁹⁵ Fritz Jaenicke, „Die schönste Jugendherberge im Osten!”, DNN 1938, nr 29, 04.02.1938.

⁹⁶ Anna Perz, *Paul-Beneke-Jugendherberge...*, s. 402.



Il. 8. Dawne przedszkole NSV w Pruszczu Gdańskim przy ul. J. Kochanowskiego 8, proj. Bruno Marg, repr. za: www.fotopolska.eu/1270371,foto.html

zauważono, że pozostali uczestnicy konkursu również często wykorzystywali w swoich projektach motyw podcienia⁹⁷.

Po 1933 r. Senat Wolnego Miasta Gdańska zrealizował budowę licznych przedszkoli, prowadzonych przez Narodowosocjalistyczną Opiekę Społeczną (Nationalsozialistische Volkswohlfahrt, w skrócie NSV). Latem 1938 r. w Pruszczu Gdańskim (w powiecie Gdańskie Wyżyny), przy ówczesnym Pfarrlandweg (obecnej ul. J. Kochanowskiego 8), po dziewięciu miesiącach prac oddano do użytku przedszkole NSV, połączone ze stacją pielęgniarstwa (il. 8)⁹⁸. Budynek został zaprojektowany przez architekta Brunona Marga⁹⁹ jako jednokondygnacyjny obiekt z otynkowanej cegły na rzucie odwróconej litery L, z fachsworkowymi szczytami i dwuspadowym dachem. Jego wiejski charakter podkreślały także drewniane okiennice, knagi i lukarny z dwuspadowymi daszkami po obu stronach dłuższego skrzydła. W dłuższym skrzydle, położonym równoległe do ulicy, mieściły się pomieszczenia przedszkolne, a w krótszym

⁹⁷ *Die Pläne für das Kreishaus der Danziger Niederung*, DV 1939, nr 6, 07/08.01.1939; *Um den Kreishausbau Danziger Niederung*, DNN 1939, nr 6, 07/08.01.1939.

⁹⁸ Budowę rozpoczęto na początku listopada 1937 r., a wiechę zawieszono pięć tygodni później, zob. *Der größte Kindergarten unseres Gaués in Praust*, DV 1938, nr 178, 02.08.1938.

⁹⁹ *Der größte Kindergarten unseres Gaués in Praust*, DV 1938, nr 178, 02.08.1938. O Brunonie Margu zob. Drost, *Kunstschaffen...*, s. 137. Por. też Ewa Barylewska-Szymańska, Wojciech Szymański, *Staroprzedmiejski fragment ulicy Okopowej w latach 1902–1945 [w:] Stare Przedmieście* (seria: Historie Gdańskich Dzielnic, t. 2), red. Janusz Dargacz, Katarzyna Kurkowska, Gdańsk 2019, s. 350–352.

stacja pielęgniarska. Do obu członów budynku prowadziły osobne wejścia, usytuowane po stronie wewnętrznej dziedzińca. Na parterze przedszkola urządzono dwa pokoje zabaw dla dzieci, kuchnię i łazienkę, a w drugim skrzydle poczekalnię i pokój lekarski¹⁰⁰. Na częściowo niezagospodarowanym poddaszu znajdowały się mieszkania dla dwóch przedszkolank i dwóch pielęgniarek¹⁰¹. Obiekt określano w prasie jako „najnowocześniejszy w całym Pruszczu” ze względu na zastosowane rozwiązania techniczne: niezależną pompę elektryczną w piwnicy, własną oczyszczalnię ścieków, a także dostosowane do wzrostu dzieci sanitariaty. Pisano również, że budynek „stał się wzorowym przykładem przedszkola dla całego Wschodu” oraz że „jest siedzibą najpiękniejszego przedszkola, jakie posiadamy obecnie na Wschodzie. Od ręcznie kutych krat okiennych aż po stylowe meble, wszystko jest tak kształtne i doskonałe, że nie tylko dzieci, ale również goście czują się dobrze w tym budynku”¹⁰².

Zbliżone rozwiązania zastosował Marg w projekcie przedszkola NSV przy Cäcilienstraße 6 w Brzeźnie (obecnej ul. Mazurskiej 6), tworząc parterowy budynek z obszernym, dwukondygnacyjnym poddaszem, z dostawionym niższym i krótszym skrzydłem, kryty dwuspadowym dachem z lukarnami, z trzema ścianami szczytowymi w fachwerku, z osobnymi wejściami od południa i zachodu (il. 9). Budynek połączono ze stacją pielęgniarską NSV, po jego wschodniej stronie mieścił się obszerny ogród. Podczas inauguracji budowy gauamtsleiter Beyl powiedział: „To przedszkole powinno służyć niemieckiej, wierzącej, narodowosocjalistycznej, zdrowej młodzieży”, a w akcie erekcyjnym zamieszczono słowa Adolfa Hitlera: „Każdy jest zobligowany, aby służyć swojemu narodowi”¹⁰³.

W sierpniu 1939 r. oddano do użytku przedszkole NSV w Trąbkach Wielkich (Groß Trampken) w powiecie Gdańskie Wyżyny (il. 10). Autorem projektu był Marg. Obiekt postawiono na wzniesieniu przy wjeździe do wsi, u zbiegu obecnych ulic Gdańskiej i Pasteura. Prosta, jednopiętrowa bryła na rzucie prostokąta, z dwuspadowym dachem, była dobrze dopasowana do lokalnej architektury. Wiejski charakter podkreślały drewniane okiennice w elewacji frontowej, wsporniki, fachwerkowe szczyty zwieńczone drewnianą okładziną i lukarny po obu stronach dachu. Na parterze mieściły się dwie sale zabaw, kuchnia i sanitariaty. W salach zabaw wykonano dekoracje ścienne przedstawiające postaci z baśni braci Grimm (ich autorką była Annemarie Möller). Na poddaszu urządzono mieszkanie wychowawczynie oraz pomieszczenia stacji pielęgniarskiej, do których prowadziło osobne wejście po zachodniej stronie budynku. O przedszkolu pisano w prasie:

¹⁰⁰ *Der größte Kindergarten unseres Gaués in Praust*, DV 1938, nr 178, 02.08.1938; *Ein NSV-Kindergarten-Richtfest in Praust*, DV 1937, nr 285, 07.12.1937.

¹⁰¹ *Ibidem.*

¹⁰² *Das Prauster Kinderparadies*, DV 1938, nr 190, 16.08.1938.

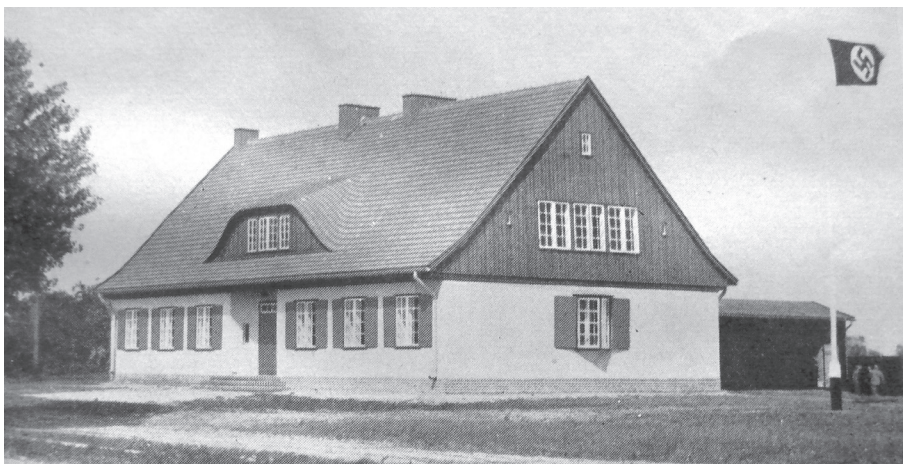
¹⁰³ *Die NSV baut im Brösen*, DNN 1939, nr 102, 03.05.1939. Niszczący budynek jest obecnie zajmowany przez prywatną firmę handlową.



Il. 9. Dawne przedszkole NSV w Gdańsku Brzeźnie przy ul. Mazurskiej 6, proj. Bruno Marg, fot. Jagoda Załęska-Kaczko



Il. 10. Dawne przedszkole NSV w Trąbkach Wielkich, proj. Bruno Marg, repr. za: „Danziger Neueste Nachrichten” 1939, nr 183



Nawiązania
do tradycji
budownictwa
wiejskiego...

Il. 11. Dawny obiekt szkoleniowy Gdańskiej Państwowej Służby Pomocniczej w Dębinie koło Nowego Stawu, proj. Gerhard Plagens, repr. za: *Fünf Jahre Danziger Arbeitsdienst*, Danzig 1939, il. 13

„zbudowane w duchu i stylu naszych czasów”. Porównywano je do „małej twierdzy”. Podczas uroczystości oddania obiektu do użytku lokalny lider partyjny gauamtsleiter Beyl zwrócił uwagę, że przedszkole jako „bastion niemieckości przy granicy” ma do spełnienia szczególnie ważne zadania¹⁰⁴.

W 1937 r. na terenie WMG utworzono pięć obozów Służby Wiejskiej (Landdienst), prowadzonych przez gdańską Hitlerjugend. Celem Służby Wiejskiej było przeciwdziałanie odpływowi młodzieży do miasta poprzez naukę pracy fizycznej w gospodarstwach wiejskich, połączoną ze szkoleniem ideologicznym w myśl nurtu Blut und Boden. Powstały wówczas obozy w Lagschau (Łaguszewie), Mittel-Golmkau (Gołębiewie Średnim), Tragheim (Tragaminie), Eichwalde (Dębinie) i Parschau (Parszewie). Za projekty budynków (bądź przebudowy) odpowiadał gdański architekt Marg (zapewne jako podwładny Plagensa)¹⁰⁵. Na początku czerwca 1937 r. w Dębinie (Eichwalde) koło Nowego Stawu (w powiecie Wielkie Żuławy) oddano do użytku obiekt szkoleniowy wykonany na zlecenie Gdańskiej Państwowej Służby Pomocniczej (Danziger Staatliche Hilfsdienst) według projektu Plagensa (il. 11)¹⁰⁶. Skromny, parterowy budynek z dwuspadowym dachem i lukarną, o białych ścianach dekorowanych zielonymi

¹⁰⁴ *Richtfest eines NSV-Kindergartens*, DNN 1938, nr 239, 12.10.1938; *Kindergartenneubau in Trampken*, DNN 1938, nr 183, 08.08.1939. Budynek istnieje do chwili obecnej.

¹⁰⁵ *Die ersten Danziger Landdienstlager eröffnet*, DNN 1937, nr 142, 22.06.1937. W kwestii służby wiejskiej por. Christoph Pallaske, *Die Hitlerjugend der Freien Stadt Danzig 1926–1939*, Münster–New York–München–Berlin, 1999, s. 65 i przyp. 80 na s. 104.

¹⁰⁶ *Das Eichwalder Umschulungslager*, DNN 1936, nr 258, 03.11.1936; *Das Umschulungslager Eichwalde des Staatlichen Dienstes*, DV 1937, nr 122, 29.05.1937; Erich Graeske, *Fünf Jahre Danziger Arbeitsdienst*, Danzig 1939, s. 48. Por. Jan Daniluk, *SS w Gdańsku. Wybrane zagadnienia*, Gdańsk 2013, s. 90–91.

okiennicami i deskowanymi brązowymi szczytami, określano w prasie jako „wzorowy obiekt” i „piękne świadectwo niemieckiej architektury i niemieckiego rzemiosła”¹⁰⁷. W piwnicy urządzono pomieszczenia administracyjne, salę dla chorych, prysznic z przebiegalnią oraz dwa karcery. Na parterze mieściły się kuchnia, spiżarnia oraz obszerna jadalnia według projektu Plagensa – z piecem kaflowym, dekorowana ceglana posadzką, ławami przyściennymi i siedziskami, ręcznie kutymi kinkietami, belkowym stropem i drewnianym żyrandolem. Na poddaszu urządzono sypialnie dla 24 osób, warsztat i pomieszczenie dla zwierzchnika, usytuowano tam również zbiornik na wodę¹⁰⁸.

Wiosną 1937 r. w miejsce Deutscher Luftsport-Verband powołano Narodowosocjalistyczny Korpus Lotniczy (Nationalsozialistisches Fliegerkorps, w skrócie NSFK)¹⁰⁹, którego celem stało się utworzenie na terenie WMG stałego obiektu szkoleniowego z odpowiednimi pomieszczeniami dla załogi, kursantów i maszyn. Do celów szkoleniowych wykorzystywano teren w Piekle Górnym (Oberhölle) obok Przywidza (Mariensee) w powiecie Gdańskie Wyżyny (Danziger Höhe) – już w 1935 r. wydzierżawiono działkę od miejscowego rolnika. Pierwotnie szkoła i maszyny mieściły się w stodołach w Piekle Górnym i sąsiednim Trzepowie (Strippau). Organizowano tam szkolenia lotnicze (niedzielne bądź dwutygodniowe), przeznaczone dla młodzieży w wieku 14–18 lat, zgrupowanej w jednostkach lotniczych HJ (werbowanie odbywało się już wśród dzieci z organizacji Deutsches Jungvolk)¹¹⁰. W latach 1938–1939 w połowie drogi pomiędzy Piekłem Górnym a Trzepowem zbudowano siedzibę szkoły szybowcowej NSFK według projektu architekta Viktora Zirkwitza (*nota bene* dawnego pilota) we współpracy z mistrzem budowlanym Paulem Strauchem (il. 12)¹¹¹. Projekt przewidywał wybudowanie na zboczu wzniesienia obszernego, dwuczłonowego, podłużnego kompleksu, zwieńczonego spadzistym dwuspadowym dachem z lukarnami z fachwerkowym podcieniem po stronie zachodniej. Do wyższego członu budynku (o wymiarach 26 × 12 m), w którym znajdowały się sala wykładowa, jadalnia, pomieszczenia kuchenne, pokój lekarski, warsztaty obróbki drewna i metalu, przechowalnia rowerów i sale noclegowe dla 240 osób, przylegał duży hangar lotniczy (o wymiarach 25 × 15 m)¹¹². Podcień miał służyć uczniom jako osłonięty

¹⁰⁷ *Das Umschulungslager Eichwalde des Staatlichen Dienstes*, DV 1937, nr 122, 29.05.1937.

¹⁰⁸ *Ibidem*.

¹⁰⁹ O jego strukturach na terenie WMG, por. *Danzigs neue Fliegerstandarte*, DV 1937, nr 241, 15.10.1937.

¹¹⁰ *Segelflugschule Mariensee des NSFK*, DV 1938, nr 257, 02.11.1938.

¹¹¹ *Ibidem*; „Volk flieg‘ du wieder...”, DNN 1939, nr 27, 01.02.1939. Obecny adres: Piekło Górne, ul. Kasztanowa 1. O Viktorze Zirkwitzu zob. Drost, *Kunstschaffen...*, s. 138. Biogram Viktora Zirkwitza zob. *Die bauliche Entwicklung...*, s. 19 (nienumerowana). Por. też Birte Pusback, *Stadt als Heimat, Die Danziger Denkmalpflege zwischen 1933 und 1939*, Köln–Weimar–Wien 2006, s. 242–244, 249–250.

¹¹² „Volk flieg‘ du wieder...”, DNN 1939, nr 27, 01.02.1939.



Nawiązania
do tradycji
budownictwa
wiejskiego...

Il. 12. Dawna szkoła szybowcowa Narodowosocjalistycznego Korpusu Lotniczego koło Piekła Górnego, proj. Viktor Zirkwitz, Paul Strauch, repr. za: Viktor Zirkwitz, *Die bauliche Entwicklung der Dorfkirche...*, Danzig 1940, il. 83

plac obserwacyjny¹¹³. Bezpośrednio nad wejściem, na osi szczytu, zawisła płaskorzeźbiona figura uskrzydlonego człowieka, stanowiąca symbol NSFK, a w zwieńczeniu szczytu pod herbem Gdańska umieszczono odznakę pilota szybowcowego z trzema mewami (która oznaczała, że w obiekcie przeprowadzano wszystkie stopnie egzaminów – A, B i C). Standartenführer Fritz Schwarz, inicjator budowy szkoły, o jej adeptach mówił otwarcie: „ci młodzi ludzie są podstawą nowego pokolenia, które jest celowo wychowywane do przyszłej służby w siłach powietrznych”¹¹⁴, a podczas zawieszania wiechy stwierdził: „Ten dom powinien stać się miejscem pracy i wychowania, miejscem tworzenia w duchu idei, którą nadał führer”¹¹⁵.

Latem 1939 r. w Ełganowie (Lamenstein) rozpoczęto budowę siedziby Hitlerjugend – pierwszego tego typu obiektu w powiecie Gdańskie Wyżyny – zrealizowaną według projektu Zirkwita. Skromny parterowy budynek na rzucie prostokąta, z dwuspadowym dachem i podcieniem z faszwerkami w ścianie szczytowej

¹¹³ Erich Kulke, *Die Laube als ostgermanisches Baumerkmal. Unter besonderer Berücksichtigung der Bauernhöfe an der unteren Oder*, München, b.d. wyd. (Serie: Deutsche Volkskunde. Schriftenreihe der Arbeitsgemeinschaft für deutsche Volkskunde. Gruppe: Haus und Hof), s. 280.

¹¹⁴ *Segelflugschule Mariensee des NSFK*, DV 1938, nr 257.

¹¹⁵ „Volk flieg’ du wieder...”, DNN 1939, nr 27. W czasie wojny kompleks był wykorzystywany przez Hitlerjugend, po 1945 r. m.in. przez członków Aeroklubu Gdańskiego, a obecnie niszczone nieużytkowane.

stanowił – według relacji prasowej – przykład „typowego gdańskiego stylu chłopskiego” i „ucieleśnienie dawnej niemieckiej chłopskiej tradycji”¹¹⁶. Podczas zawieszania wiechy miejscowy bannführer Halmschlag określił go jako „odpowiedni, piękny, wpisujący się w krajobraz” i wyraził pragnienie, aby młodzież, która miała w nim dorastać, stała się – jak ten budynek – „prostolinijna, solidna i skromna”. Powiatowy lider partyjny Busch podkreślił znaczenie tej inwestycji i skonstatował, że budynki narodowego socjalizmu „będą służyć nie tylko dzisiejszemu pokoleniu, ale także następnym, które będą się wychowywać w narodowosocjalistycznym światopoglądzie”¹¹⁷.

Od lutego 1939 r. we wsi Kolnik (Kohling) w powiecie Gdańskie Wyżyny trwały prace nad budową pierwszego na tych terenach wiejskich partyjnego domu wspólnotowego według projektu powiatowego radcy budowlanego H. Henkela (współpraca: Felshart)¹¹⁸. W centrum wsi, pomiędzy obecnymi ulicami Topolową a Dębową, postawiono parterowy dom fachwerkowy na rzucie krzyża, na fundamencie z kamieni polnych, zwieńczony prostym dwuspadowym dachem (pierwotnie prawdopodobnie krytym strzechą), z fachwerkowym podcieniem wspartym na ośmiu filarach od strony południowej¹¹⁹. Wewnątrz urządzono obszerną salę z otwartą więźbą dachową (o wymiarach 20 × 8 m), mieszczącą 150 osób, przeznaczoną na zgromadzenia i uroczystości¹²⁰. W prasie zwrócono uwagę na przygraniczne położenie wsi i wynikające stąd szczególne znaczenie obiektu¹²¹. Określano go jako „wspaniały przykład niemieckiego rzemiosła”, „zbudowany po staroniemiecku”, zaś powiatowy lider partyjny Busch nazwał go „symbolem narodowosocjalistycznej energii” i „klejnotem miejsca”¹²².

Podobne formy, jak w przypadku przedszkola w Pruszczu Gdańskim, zastosowano przy budowie tzw. Domu Koleżeńckiego (Kameradschaftsheim) dla pracowników miejscowej cukrowni. Obiekt oddano do użytku dopiero we wrześniu 1940 r., a więc po włączeniu WMG do Rzeszy, ale jego realizację zapowiedziano już wiosną 1938 r. przy okazji budowy pobliskiego placu

¹¹⁶ *Richtfest der HJ. in Lamenstein*, DNN 1939, nr 159, 11.07.1939. W pierwotnym projekcie przewidziano deskowany szczyt zamiast fachwerku oraz lukarnę w formie wolego oka, zob. Kulke, *Die Laube...*, s. 288, il. 349. Budynek z niewielkimi zmianami zachował się do chwili obecnej (adres: Elganowo, ul. Szkolna 5).

¹¹⁷ *Richtfest der HJ. in Lamenstein*, DV 1939, nr 159, 11.07.1939.

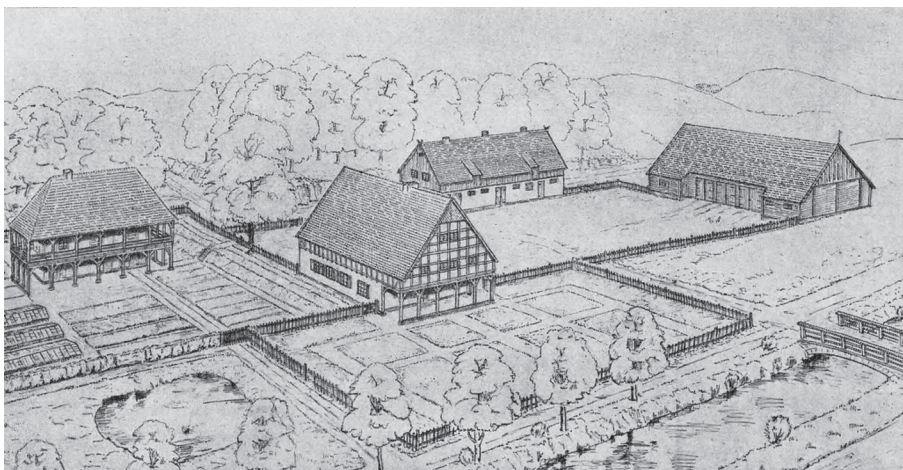
¹¹⁸ *Richtfest eines Gemeinschaftshauses im Kreise Danziger Höhe*, DV 1939, nr 114, 17.05.1939.

¹¹⁹ Każdy z ośmiu drewnianych filarów został podarowany przez innego rolnika i oznaczony przy użyciu tzw. Hofzeichen (czyli tradycyjnego znaku graficznego identyfikującego gospodarstwo rolne), zob. *ibidem*.

¹²⁰ Data oddania budynku do użytku nie jest znana. Podczas inauguracji budowy w lutym 1939 r. deklarowano ukończenie obiektu w maju, a w trakcie zawieszania wiechy (w maju) – na dożynki (prace ukończono prawdopodobnie bezpośrednio po wybuchu wojny, w związku z czym pominięto formalne uroczystości), zob. *ibidem*; *Das erste Gemeinschaftshaus auf dem Lande*, DNN 1939, nr 45, 22.02.1939.

¹²¹ *Ibidem*.

¹²² *Richtfest eines Gemeinschaftshauses im Kreise Danziger Höhe*, DV 1939, nr 114, 17.05.1939. Budynek mieści się przy ul. Dębowej 4 w Kolniku. Przetwał w dobrym stanie.



Nawiązania
do tradycji
budownictwa
wiejskiego...

Il. 13. Zabudowa dawnego gospodarstwa rolnego Paula Ehle w Gdańsku Maćkowach, proj. Viktor Zirkwitz, repr. za: *Die bauliche Entwicklung der Dorfkirche...*, Danzig 1940, il. 76a

sportowego¹²³. Budynek stanął w sąsiedztwie cukrowni, po przeciwległej stronie Bahnhofstraße (obecnej ul. F. Chopina 34), i przyjął formę podpiwniczonego, piętrowego domu w konstrukcji fachwerkowej, przykrytego stromym dwuspadowym dachem z lukarnami. Po stronie wewnętrznego dziedzińca dostawiono wysoki, podpiwniczony taras, z przejściami do wnętrza poprzez trzy portfenetry, zwieńczone łukiem odcinkowym. W budynku, oprócz dużego pomieszczenia dla załogi, urządzono kuchnię, kręgielnię i przebieralnię¹²⁴. Obok zbudowano bieżnię, basen i kort tenisowy¹²⁵.

Ważną grupę inwestycji Senatu WMG stanowiły „wzorowe” gospodarstwa rolne, powstałe w ramach reformy rolnej, z zabudową według projektów Zirkwitza¹²⁶. Jedną z licznych realizacji tego architekta (por. przyp. 111) były budynki mieszkalno-gospodarcze w gospodarstwie rolnym Paula Ehle (hodowcy warzyw, zasłużonego członka SS), który na zlecenie Senatu WMG przejął pod uprawę rolną 140 morg z majątku Matzkau (Maćkowy) na południowej granicy Gdańska (il. 13)¹²⁷. W latach 1936–1937 zbudowano nową zagrodę, położoną w odległości 150 metrów na zachód od Lwiego Dworu (Löwenschloss), jednego z najstarszych

¹²³ *Um die Verschönerung des Danziger Dorfbildes*, DNN 1938, nr 109, 11.05.1938. Więcej o budowie placu sportowego z otwartym basenem por. *Sportplatz von 7 1/2 Morgen in Praust*, DV 1938, nr 146, 25.06.1938.

¹²⁴ *Vorbildliches soziales Werk*, DNN 1940, nr 212, 09.09.1940.

¹²⁵ *Ibidem*. Obiekt przetrwał do chwili obecnej.

¹²⁶ *Erbhofverordnung vom 15. Mai 1935*, „Gesetzblatt für die Freie Stadt Danzig” 1935, nr 46, 22.05.1935, s. 653–654; *Neues Bauerntum im Danziger Landgebiet*, DV 1938, nr 173, 29.07.1938; *Erleichterungen für Siedler*, DNN 1933, nr 185, 09.08.1933. Por. Anna Teut, *Architektur im Dritten Reich 1933–1945*, Berlin–Frankfurt am Main–Wien 1967, s. 272–276.

¹²⁷ *Neubauernstelle in Guteherberge*, DNN 1937, nr 254, 30/31.10.1937; *Mustergültiger neuer Erbhof bei Guteherberge*, DV 1937, nr 254, 30.10.1937.

domów podcieniowych na obszarze gdańskim. Kompleks budynków wokół wewnętrznego dziedzińca, złożony z siedziby gospodarza w formie domu podcieniowego z faszynowym szczytem, stodoły oraz szopy, był chwalony w prasie za „nowoczesne rozwiązanie kwestii rozplanowania przestrzeni”, a jego zarządcę określano mianem wzorowego rolnika i żołnierza¹²⁸.

Wśród projektów Zirkwitza na uwagę zasługują również przykłady zabudowy w innych gospodarstwach rolnych, które powstały po 1933 r. na terenach wiejskich WMG w ramach reformy rolnej. Należą do nich złożone z kilku budynków gospodarstwa rolne w Kleszczewku (Klein-Kleschkau)¹²⁹ i Przędziszynie (Prangschin)¹³⁰, ze skromnymi domami o odeskowanych szczytach i drewnianymi stodołami (wybudowane w 1937 r.), trzy szeregowo ustawione gospodarstwa rolne w Steblewie (Stüblau) z 1938 r., z obszerną, podłużną zabudową, łączącą mieszkania z oborami i stodołami¹³¹, a także kompleks kilkunastu domów dla robotników wiejskich w posiadłości Goszyn (Goschin) pod Pruszczem Gdańskim (z 1936 i 1939 r.), z dwuspadowymi dachami i odeskowanymi szczytami¹³². Ponadto Zirkwitz zaprojektował dwa warsztaty rzemieślniczo-mieszkalne w Miłocinie (Herzberg) – kuźnię z 1934 r., wykonaną w tradycyjnej konstrukcji sumikowo-łatkowej¹³³, oraz warsztat kołodziejski z 1937 r., oba skromne, z dekoracyjnymi okiennicami i z podcieniem na przedłużeniu dłuższej elewacji¹³⁴.

Odrębny przykład nawiązania do lokalnych tradycji budowlanych stanowi hala plażowa dla turystów narodowosocjalistycznej organizacji Kraft durch Freude (Siła przez Radość) w Wisłoujściu (il. 14), zbudowana wiosną 1938 r. w połowie drogi między gdańskimi kąpieliskami w Wisłoujściu i na Stogach¹³⁵.

¹²⁸ *Neubauernstelle in Guteherberge*, DNN 1937, nr 254, 30/31.10.1937. Obecny adres: Gdańsk, ul. Trakt św. Wojciecha 266–268.

¹²⁹ Zabudowa gospodarstwa nie przetrwała, zob. Zirkwitz, *Die bauliche Entwicklung...*, s. 76.

¹³⁰ Zabudowa częściowo przetrwała (obecny adres: Straszyn, ul. Poprzeczna 36 i 36b), dwie fotografie zob. *ibidem*, s. 78–79.

¹³¹ Budynki zachowały się (obecny adres: Steblewo 56, 58 i 60); fot. i rzut przyziemia zob. *ibidem*, s. 77.

¹³² Przetrwała część obiektów, usytuowana przy ul. H. Derdowskiego w Goszynie; fot. i rzut aksonometryczny zob. *ibidem*, s. 80.

¹³³ Budynek zachowany do chwili obecnej (obecny adres: Miłocin 2); fot. i rzuty przyziemia i poddasza zob. *ibidem*, s. 74.

¹³⁴ Budynek nie zachował się, fot. zob. *ibidem*, s. 75.

¹³⁵ *KdF-Halle in Weichselmünde erhält 1300 Plätze*, DV 1938, nr 86, 12.04.1938; *Gauleiter Forster übergab Danzigs erste KdF-Halle ihrer Bestimmung*, DV 1938, nr 130, 07.06.1938; *5 Jahre K. d. F.*, Danzig 1938, s. 23 (nienumerowana). Budynek został oddany do użytku na początku czerwca 1938 r., po zaledwie dziewięciu tygodniach prac. Po 1939 r. konstrukcję zdemontowano i powtórnie wykorzystano przy budowie hali miejskiej w Gdyni (1942–1943). Warto zauważyć, że w pobliżu ul. Kontenerowej w Gdańsku zachował się betonowy fundament o rozmiarach zbliżonych do hali (która według informacji prasowej miała 50 m długości i 20 m szerokości). Więcej o budynku zob. Jagoda Załęska-Kaczko, *Organizacja Kraft durch Freude w Wolnym Mieście Gdańsku i jej kąpielisko morskie*, „Argumenta Historica. Czasopismo Naukowo-Dydaktyczne” 2014, nr 1, s. 171–181. Więcej o gdyńskiej hali miejskiej zob. Małgorzata Omilanowska, *Herbert*



Il. 14. Hala plażowa Kraft durch Freude w Gdańsku Wislouchy, proj. Otto Frick (budynek nie istnieje), repr. za: Willi Drost, *Kunstschaffen im Deutschen Danzig*, Danzig 1939, il. 114

Zgodnie z projektem architekta Ottona Fricka¹³⁶ powstała hala w konstrukcji faszynkowej z odeskowaniem, przykryta dwuspadowym dachem krytym strzechą i lukarnami, z trzech stron doświetlona oknami ze szprosami¹³⁷. Budynek ustawiono równolegle do linii brzegowej Zatoki Gdańskiej. Na południowej elewacji szczytowej zawieszono ponad wejściem płaskorzeźbioną kogę z emblematem KdF-u na żaglu¹³⁸, na północnej zaś większe logo KdF-u. W prasie wskazywano, że hala naśladuje wyglądem dawne budownictwo wiejskie¹³⁹. Wnętrze budynku zdominowały proste elementy z drewna – otwarta więźba dachowa, stoły i ławki, a także podest i dwie empory muzyczne przy ścianach szczytowych. W budynku organizowano zebrania, koncerty i wieczory taneczne oraz sprzedawano przekąski plażowiczom (obiekt mógł jednocześnie pomieścić około 1300 osób). Jesienią 1938 r. zapowiedziano, że już

Böhm – architekt miejski Gotenhafen i jego działalność w Gdyni w latach 1941–1945, „Porta Aurea” 2012, t. 11, s. 327–328.

¹³⁶ Więcej o Otto Fricku zob. *Professor Otto Frick achtzig Jahre alt*, „Das Ostpreußenblatt” 1957, Jg. 8, Folge 15, s. 6; Waldemar Warschkun, Walter Gottschalk, *Oberbaurat i. R. Professor Otto Frick †*, „Das Ostpreußenblatt” 1963, Jg. 14, Folge 7, s. 11; Pusback, *Stadt als Heimat...*, s. 244–246.

¹³⁷ NS-Gemeinschaft Kraft durch Freude Gau Danzig, *Ein Führer durch Danzig für unsere KdF-Gäste*, Danzig 1938, s. 43.

¹³⁸ Jacek Friedrich zwrócił uwagę na połączenie kogi ze swastyką, nazywając je „obrazowym zespoleniem głęboko zakorzenionego wizualnego symbolu gdańskości z emblematem narodowosocjalistycznym”, zob. Friedrich, *Walka obrazów...*, s. 304–305, przyp. 13.

¹³⁹ *Ein Führer durch Danzig...*, s. 43.

w następnym roku w bezpośrednim sąsiedztwie hali powstanie kąpielisko dla członków KdF-u (również według projektu Fricka). Hala plażowa z trzech stron miała zostać otoczona trzema budynkami w konstrukcji faszystowskiej, z dwuspadowymi dachami, połączonymi niskim, zadaszonym korytarzem. Dwa budynki skrajne, oba ukształtowane na rzucie litery L, miały być w założeniu domami noclegowymi dla łącznie około 500 turystów, z pokojami dla dwóch, trzech i czterech osób. W środkowym budynku miały się znajdować: stołówka, kuchnia, pomieszczenia biurowe i gospodarcze oraz pokoje pracownicze, natomiast w piwnicach zamierzano umieścić chłodnię, skład piwa, prysznic, pralnię i kotłownię. Planowano równoczesne powstanie nowej szosy dojazdowej i budowę murowanej platformy na potrzeby imprez plenerowych, zlokalizowanej pomiędzy halą a linią brzegową, a w dalszej przyszłości budowę nowej przystani (projekt nigdy nie został zrealizowany)¹⁴⁰.

Szczególny przykład nawiązania do architektury wiejskiej poprzez zastosowanie konstrukcji zrębowej stanowi letnia rezydencja gdańskiego gauleitera Forstera w gdańskim Orlu na Wyspie Sobieszewskiej. Wprawdzie obiekt był prywatną siedzibą gauleitera, przekazaną mu w 1933 r. przez lokalną organizację partyjną, ale pełnił również funkcje reprezentacyjne. Urzędnik gościł w nim notabli z Rzeszy¹⁴¹. Dawna rezydencja (zrealizowana według projektu nieznanego architekta)¹⁴² składa się z dwóch członów połączonych niskim, przeszklonym korytarzem: budynku mieszkalnego (zwanego domkiem myśliwskim) oraz usytuowanej prostopadle do niego obszernej jadalni z zapleczem kuchennym. Ów domek myśliwski to skromny, parterowy budynek z modrzewiowego drewna na kamiennym cokole, z drewnianymi okiennicami, zwieńczony dwuspadowym dachem z lukarną i ozdobnymi knagami. W dolnej kondygnacji, krytej drewnianym stropem, rozmieszczono cztery pomieszczenia (w tym salę z ceglany kominkiem), a na poddaszu osiem niewielkich sypialni. Obszerne jadalnię, ze stropem kasetonowym i kafłowym kominkiem, była również dostępna od dziedzińca przez trzy pary dwuskrzydłowych drzwi¹⁴³.

Wykazane powyżej – z wyjątkiem rezydencji Forstera – inspiracje żuławską architekturą podcieniową można dostrzec także na jednym z osiedli z lat trzydziestych, powstałym poza obszarem WMG – w Magdeburgu. Trudna sytuacja gospodarcza w Wolnym Mieście skłoniła Senat do podjęcia akcji przesiedleń emerytów i robotników do Rzeszy. W związku z tym w lipcu 1936 r.

¹⁴⁰ 5 Jahre K. d. F. ..., s. 24 (nienumerowana).

¹⁴¹ Por. Rafał Jan Krause, *Tajemnice „Forsterówki” – rezydencja „Kata Pomorza”, „Odkrywca”* 2005, nr 4, s. 34–37, tu s. 34–35. Za udostępnienie kopii artykułu dziękuję dr Janowi Danilukowi.

¹⁴² Według wspomnień Wysokiego Komisarza Ligi Narodów – Carla Jakoba Burckhardta, rezydencja miała zostać zbudowana na podstawie planów opracowanych osobiście przez Adolfa Hitlera, zob. Carl J. Burckhardt, *Moja misja w Gdańsku 1937–1939*, Warszawa 1970, s. 63.

¹⁴³ Rzuty budynku załączone do białej karty budynku opublikował Krause, *Tajemnice „Forsterówki”* ..., s. 37. Kompleks przetrwał w niemal niezmienionej formie, jego obecny adres: ul. Lazurowa 3, Gdańsk.

w Magdeburgu rozpoczęto budowę osiedla nazywanego „Gdańską Wsią” („Danziger Dorf”), przeznaczonego dla bezrobotnych imigrantów z obszaru WMG¹⁴⁴. W dzielnicy Kannenstieg, położonej na północy miasta, przy obecnych ulicach Beringer Weg, Wenddorfer Weg i Loitscher Weg¹⁴⁵, zbudowano 35 domów wielorodzinnych (dla prawie 200 rodzin) oraz tzw. dom wspólnotowy (Gemeinschaftshaus). W listopadzie 1936 r. zawieszono wiechę nad 23 bliźniakami (mieszczącymi po cztery mieszkania) i 12 szeregowcami (po osiem mieszkań)¹⁴⁶. Do każdego mieszkania przynależał ponaddwumetrowy ogródek. Warto podkreślić, że ostatni z szeregowców połączono z domem wspólnotowym w formie obszernego fachurowego domu podcieniowego, w którym urządzono sklep, gospodę i dwa mieszkania, a także lokal partyjny oraz pomieszczenia dla Hitlerjugend i organizacji NS-Frauenschaft¹⁴⁷. Budynek wraz z przyległym placem otoczonym lipami tworzył centrum nowego osiedla¹⁴⁸. Na elewacji domu wspólnotowego zawieszono – na znak więzi pomiędzy miastami – herby Magdeburga i Gdańska¹⁴⁹. Projekty osiedla współtworzyli dwaj radcy budowlani: Paul Götsch i Fritz Keller¹⁵⁰, zaś w prasie gdańskiej szczególną uwagę zwrócono na postać Kellera (kierownika magdeburckiego Urzędu Budownictwa Naziemnego) i jego związki z Gdańskiem, które wpłynęły na kształt całej inwestycji¹⁵¹.

W Wolnym Mieście Gdańsku – podobnie jak w Rzeszy Niemieckiej – nie wypracowano jednolitego stylu w budownictwie, który miałby ucieleśniać ideologię narodowego socjalizmu. Obok nawiązujących do klasycyzmu monumentalnych budynków urzędowych (państwowych i partyjnych) i architektury przemysłowej, podporządkowanej konstrukcyjno-funkcjonalnym

¹⁴⁴ *Eine vorbildliche Siedlung für Danziger im Reich*, DNN 1936, nr 273, 21/22.11.1936. Więcej na temat zabudowy mieszkalnej osiedla zob. Ute Schmidt-Kraft, *Symposium Bruno Taut Werk und Lebensstadien. Würdigung und kritische Betrachtung*, Magdeburg 1995, s. 290; Heidi Roeder, *Die Siedlung „Danziger Dorf” (1936)* [w:] *eadem, Nationalsozialistischer Wohn- und Siedlungsbau. Danziger Dorf, Siedlung Schiffshebewerk, Kleinsiedlung am Milchweg, u.a.*, Hg. Stadtplanungsam Magdeburg, H. 43/II, Magdeburg 1995, s. 12–34.

¹⁴⁵ Pierwotne nazwy ulic to Danziger Dorf, Danziger Straße i Langfuhrer Straße.

¹⁴⁶ *Das „Danziger Dorf” in Magdeburg*, DNN 1936, nr 260, 05.11.1936; *Das „Danziger Dorf” in Magdeburg*, DV 1936, nr 260, 05.11.1936.

¹⁴⁷ *Sie sollen sich wie zu Hause fühlen*, DNN 1938, nr 203, 31.08.1938; Helmut Weihsmann, *Bauen unterm Hakenkreuz. Architektur des Untergangs*, Wien 1998, s. 636. W okresie powojennym podcien został zabudowany.

¹⁴⁸ *Eine vorbildliche Siedlung für Danziger im Reich*, DNN 1936, nr 273, 21/22.11.1936.

¹⁴⁹ Weihsmann, *Bauen unterm Hakenkreuz...*, s. 636.

¹⁵⁰ Weihsmann wskazuje jako autora wyłącznie Götscha, zob. *ibidem*, s. 635. Jednak na szkicach projektowych załączonych do publikacji Heidi Roeder (por. przyp. 144) są widoczne podpisy obu architektów: plan sytuacyjny osiedla podpisał Keller (s. 20), projekty mieszkań (s. 21, 28), projekt domu wspólnotowego (s. 24, 25) i obórek (s. 29) – Götsch i Keller, a projekty nasadzeń (s. 29, 30) – Götsch.

¹⁵¹ Więcej o Fritzu Kellerze zob. *Eine vorbildliche Siedlung für Danziger im Reich*, DNN 1937, nr 273, 21/22.11.1937; *Danzig und Magdeburg, zwei Städte, zwei Schicksale*, DNN 1937, nr 254, 30/31.10.1937; *Freundschaft zwischen zwei Städten*, DNN 1937, nr 255, 01.11.1937.

rygorom, realizowano również odrębne w formach „wzorcowe” osiedla mieszkaniowe i przedszkola, obiekty szkoleniowe (w tym schroniska młodzieżowe i siedziby Hitlerjugend) oraz nowe zagrody w gospodarstwach rolnych. Ich swojski („heimisch”), rodzimy („bodenständig”), ludowy („volkstümlich”) charakter, wyrażany za pomocą elementów bliskich tradycjom lokalnego budownictwa, z powodzeniem służył celom partyjnej propagandy, kreującej mit idyllicznej, silnej, jednolitej wspólnoty narodowej.

Na przedmieściach Gdańska i Sopotu tworzono namiastkę sielankowego życia wiejskiego, nieprzypadkowo koncentrując nowe osiedla wokół partyjnych siedzib. Na wsi zadbano natomiast o dostosowanie formą i skalą do istniejących układów ruralistycznych, ułatwiając mieszkańcom oswojenie się z nowymi, użytecznymi obiektami, a przez to zaakceptowanie i utrwalenie nowej władzy. Standaryzowane, tanie w wykonaniu i praktyczne budynki, celowo zaprojektowane przez wykształconych architektów na wzór wiejskiej zabudowy, z uwzględnieniem prostych zabiegów estetycznych (jak odpowiednio ułożone deski w drzwiach i okiennicach, szprosły w oknach, odeskowane szczyty, profilowane zakończenia wsporników dachu, snycerskie opracowanie filarów podcieni i odpowiedni dobór barw), a także nawrót do fachwerku i podcienia miały na celu nie tylko promowanie tradycyjnych metod rzemieślniczych, lecz także udowodnienie nieprzerwanej ciągłości kultury niemieckiej w Wolnym Mieście Gdańsku, pomimo jego oddzielenia od Rzeszy. Narracja towarzysząca inauguracji poszczególnych inwestycji pozwala uznać je za manifestację rasizmu, volkizmu oraz ideologii Blut und Boden, próbujących dowodzić, że niemiecki rolnik (w zamierzeniu będący jednym z głównych filarów zwycięskiej wojny) stanowi – jako sukcesor Germanów – ucieleśnienie idei zdrowego Niemca i ostoję Narodu.

Bibliografia

- [b.a.], *5 Jahre K. d. F.*, Danzig 1938.
- [b.a.], *Professor Otto Frick achtzig Jahre alt*, „Das Ostpreußenblatt” 1957, Jg. 8, Folge 15, s. 6.
- Barylewska-Szymańska Ewa, *Historia ochrony gdańskich zabytków architektury w XIX i pierwszych dziesięcioleciach XX w. (do 1945 r.). Zarys problematyki* [w:] *Rządzący i rządzani. Władza i społeczeństwo Gdańska od średniowiecza po współczesność*, red. Sylwia Bykowska, Edmund Kizik, Piotr Paluchowski, Gdańsk 2015, s. 123–146.
- Barylewska-Szymańska Ewa, Szymański Wojciech, *Staropredmiejski fragment ulicy Okopowej w latach 1902–1945* [w:] *Stare Przedmieście*, red. Janusz Dargacz, Katarzyna Kurkowska (seria: *Historie Gdańskich Dzielnic*, t. 2), Gdańsk 2019, s. 329–354.
- Bernhardt Katja, *Stil – Raum – Ordnung. Architekturlehre in Danzig 1904–1945*, Berlin 2015.
- Bernhardt Katja, *Inwentaryzacja zabytków sztuki między nauką i polityką: Prusy Zachodnie i Wolne Miasto Gdańsk*, „Biuletyn Historii Sztuki” 2010, R. 72, nr 3, s. 263–291.

- Born Robert, *Zwischen Siebenbürgen und Norwegen. Die Forschungen von Hermann Phleps zur Holzarchitektur und deren politische Instrumentalisierung im Nationalsozialismus* [w:] *Kunstgeschichte in den besetzten Gebieten 1939–1945*, Hg. Magdalena Bushart, Agnieszka Gąsior, Alena Janatková (Serie: Brüche und Kontinuitäten. Forschungen zu Kunst und Kunstgeschichte im Nationalsozialismus, Bd. 2), Köln–Weimar–Wien 2016, s. 275–307.
- Burckhardt Carl Jacob, *Moja misja w Gdańsku 1937–1939*, Warszawa 1970.
- Ciołek Gerard, *Chałupy podcieniowe na Pomorzu*, „Biuletyn Historii Sztuki i Kultury” 1939, R. 7, nr 2, s. 169–176.
- Ciołek Gerard, *Regionalizm w budownictwie wiejskim w Polsce*, t. 1–2, Kraków 1984.
- Daniluk Jan, *SS w Gdańsku. Wybrane zagadnienia*, Gdańsk 2013.
- Drost Willi, *Kunstschaffen im Deutschen Danzig*, Danzig 1939.
- Friedrich Jacek, *Walka obrazów. Przedstawienia wobec idei w Wolnym Mieście Gdańsku*, Gdańsk 2018.
- Graeske Erich, *Fünf Jahre Danziger Arbeitsdienst*, Danzig 1939.
- Kloepfel Otto, *Die bäuerliche Haus-, Hof-, und Siedlungsanlage im Weichsel-Nogat-Delta* [w:] *Das Weichsel-Nogat-Delta: Beiträge zur Geschichte seiner landschaftlichen Entwicklung, vorgeschichtlichen Besiedelung und bäuerlichen Haus- und Hofanlage*, Hg. Hugo Bertram, Wolfgang La Baume, Otto Kloepfel, Danzig 1924, s. 107–207.
- Kloepfel Otto, *Die bäuerliche Haus-, Hof-, und Siedlungsanlage im Weichsel-Nogat-Delta*, Danzig 1924.
- Krause Rafał Jan, *Tajemnice „Forsterówki” – rezydencja „Kata Pomorza”, „Odkrywca”* 2005, nr 4, s. 34–37.
- Kulke Erich, *Die Laube als ostgermanisches Baumerkmal. Unter besonderer Berücksichtigung der Bauernhöfe an der unteren Oder*, München, b. d. wyd. (Serie: Deutsche Volkskunde. Schriftenreihe der Arbeitsgemeinschaft für deutsche Volkskunde. Gruppe: Haus und Hof).
- NS-Gemeinschaft Kraft durch Freude Gau Danzig, *Ein Führer durch Danzig für unsere KdF-Gäste*, Danzig 1938.
- Omilanowska Małgorzata, *Herbert Böhm – architekt miejski Gotenhafen i jego działalność w Gdyni w latach 1941–1945*, „Porta Aurea” 2012, t. 11, s. 320–335.
- Pallaske Christoph, *Die Hitlerjugend der Freien Stadt Danzig 1926–1939*, Münster–New York–München–Berlin 1999.
- Perz Anna, *Paul-Beneke-Jugendherberge*, „Porta Aurea” 2009, t. 7/8, s. 396–413.
- Prarat Maciej, *Architektura wiejska w granicach Prus Zachodnich jako przedmiot zainteresowań naukowych i konserwatorskich do lat 40. XX w.*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici. Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo” 2014, R. 45, s. 185–221.
- Pusback Birte, *Stadt als Heimat, Die Danziger Denkmalpflege zwischen 1933 und 1939*, Köln–Weimar–Wien 2006.
- Roeder Heidi, *Die Siedlung „Danziger Dorf” (1936)* [w:] *eadem, Nationalsozialistischer Wohn- und Siedlungsbau. Danziger Dorf, Siedlung Schiffshebewerk, Kleinsiedlung am Milchweg, u.a.*, Hg. Stadtplanungsamt Magdeburg, H. 43/II, Magdeburg 1995, s. 12–34.
- Schmid Bernhard, *Die Denkmalpflege in Westpreußen in den Jahren 1920 bis 1931. 17. Bericht an den Ausschuß zur Erforschung und zum Schutze der Denkmäler in der*

- Provinz Ostpreußen erstattet von Bernhard Schmid Provinzialkonservator für den Regierungsbezirk Westpreußen, Königsberg 1932.*
- Schmid Bernhard, *Die Denkmalpflege in Westpreußen in den Jahren 1932 bis 1935. 18. Bericht an den Herrn Oberpräsidenten der Provinz Ostpreußen erstattet von Bernhard Schmid, Provinzialkonservator für den Regierungsbezirk Westpreußen, Königsberg 1936.*
- Schmid Bernhard, *Die Denkmalpflege in Westpreußen in den Jahren 1936 bis 1940. Von Dr. Bernhard Schmid, Provinzialkonservator für den Regierungsbezirk Westpreußen, Königsberg 1940.*
- Schmidt-Kraft Ute, *Symposium Bruno Taut Werk und Lebensstadien. Würdigung und kritische Betrachtung, Magdeburg 1995.*
- Stankiewicz Jerzy, *Zabytki budownictwa i architektury na Żuławach (na marginesie przeprowadzonej w latach 1955–1956 lustracji zabytków)*, „Rocznik Gdański” 1956/1957, R. 15/16, s. 511–542.
- Teut Anna, *Architektur im Dritten Reich 1933–1945*, Berlin–Frankfurt am Main–Wien 1967.
- Warschkun Waldemar, Gottschalk Walter, *Oberbaurat i. R. Professor Otto Frick †*, „Das Ostpreußenblatt” 1963, Jg. 14, Folge 7, s. 11.
- Weihsmann Helmut, *Bauen unterm Hakenkreuz. Architektur des Untergangs*, Wien 1998.
- Volmar Erich, *Danzigs Bauwerke und ihre Wiederherstellung. Ein Rechenschaftsbericht der Baudenkmalpflege*, Danzig 1940, s. XVIII–XXXI.
- Volmar Erich, *Die Instandsetzung von Vorlaubenhäusern im Danziger Werder*, „Mitteilungen des Westpreußischen Geschichtsvereins” 1933, Jg. 32, H. 3, s. 62–64.
- Volmar Erich, *Die Wiederherstellung der Vorlaube des Hauses Ringe in Trutenau, Kreis Danziger Nehrung*, MWG 1934, Jg. 33, H. 1, s. 18–19.
- Volmar Erich, *Die Wiederherstellung von alten Fachwerkkirchen in der Danziger Niederung*, MWG 1936, Jg. 35, H. 1, s. 17–19.
- Załęska-Kaczko Jagoda, *Architektura publiczna i urbanistyka Gdańska w latach 1933–1945* [w:] *Urbanistyka i architektura okresu III Rzeszy w Polsce*, red. Karolina Jara, Aleksandra Paradowska, Poznań 2019, s. 175–207.
- Załęska-Kaczko Jagoda, *Organizacja Kraft durch Freude w Wolnym Mieście Gdańsku i jej kąpielisko morskie*, „Argumenta Historica. Czasopismo Naukowo-Dydaktyczne” 2014, nr 1, s. 171–181.
- Załęska-Kaczko Jagoda, *Public Buildings and Urban Planning in Gdańsk / Danzig from 1933–1945*, kunsttexte.de, E-Journal für Kunst- und Bildgeschichte, Ausgabe 2019.3 / Ostblick, s. 1–16, <https://edoc.hu-berlin.de/bitstream/handle/18452/21469> [dostęp: 17.08.2021].
- Załęska-Kaczko Jagoda, *Wybrane inwestycje architektoniczne w Gdańsku i Sopocie jako przedmiot propagandy w dzienniku „Danziger Neueste Nachrichten” (1933–1939)* [w:] *Kłopotliwe dziedzictwo? Architektura Trzeciej Rzeszy w Polsce*, red. Jacek Purchla, Żanna Komar, Kraków 2020, s. 311–327.
- Zirkwitz Viktor, *Die bauliche Entwicklung der Dorfkirche von der Ordenszeit bis zur Gegenwart im Gebiet des ehemaligen Freistaates Danzig unter besonderer Berücksichtigung der Kirchen der Danziger Höhe und Niederung*, Danzig 1940.

References to the Tradition of Rural Construction in the Architecture of the Free City of Danzig in the Era of National Socialism

*Nawiązania
do tradycji
budownictwa
wiejskiego...*

After the establishment of the Free City of Danzig, the process of the renovation and inventory of arcaded houses (Vorlaubenhäuser) and timber-framed churches in the vicinity of Gdańsk began, along with the increasing scientific interest in them. At the same time, in numerous projects from the 1930s, the interest of architects in traditional rural construction, related to the orders of the Nationalist Socialist Party for certain types of structures, can be observed. In the suburbs of Gdańsk and Sopot, standard, posed as idyllic workers' housing estates were founded, which were to combine the advantages of living in the countryside and in the city. The network of kindergartens of the National Socialist People's Welfare (Nationalsozialistische Volkswohlfahrt) as well as youth hostels used by the Hitler Youth (Hitlerjugend) and the League of German Girls (Bund Deutscher Mädel) was expanded. According to the Blut-und-Boden ideology, a network of camps for the Land Service (Landdienst) for the Hitlerjugend, community houses for members of the NSDAP Party, and exemplary farms were also founded.

The repertoire of local materials, traditional architectural details, as well as references in interior design were intended as manifestations of the regional identity, used by the National Socialist authorities to serve the purposes of the Party propaganda, which was creating the myth of an idyllic, strong, homogeneous national community and proving the uninterrupted continuity of German culture in the Free City of Danzig, despite its separation from the German Reich.

Jacek Friedrich

Instytut Historii Sztuki, Uniwersytet Gdański

ORCID: 0000-0002-2710-7110

Ikonografia witraży Wiktora Ostrzołka w gdańskim kościele Mariackim (1977–1980)

<https://doi.org/10.26881/porta.2021.20.09>

Słowa kluczowe: sztuka sakralna, witraż, Milenium Chrztu Polski

Keywords: sacred art, stained glass, Millennium of the Baptism of Poland

W końcu lat siedemdziesiątych XX w. gdański kościół Mariacki wyposażono w dwa znacznych rozmiarów witraże, z których jeden wypełnił okno tzw. kaplicy Kapłańskiej, drugi zaś – wielkie okno zamykające prezbiterium świątyni. Autorem koncepcji obu przeszkleń był Wiktor Ostrzołek, czołowy projektant witraży w powojennej Polsce¹. Związany z Katowicami twórca już kilka lat wcześniej dał się poznać w Trójmieście w związku z projektem witraży i dekoracji sgrafitowej dla kościoła franciszkanów w gdańskim Nowym Porcie² oraz witraży dla kościoła garnizonowego pw. św. Jerzego w Sopocie³. Wobec braku stosownych źródeł⁴ trudno ustalić, czy te wcześniejsze prace, zrealizowane na terenie gdańskiej diecezji, wpłynęły na powierzenie Ostrzołkowi prestiżowego zlecenia w jednej z największych i najwspanialszych świątyń w Polsce, która niewiele wcześniej została podniesiona do godności bazyliki mniejszej bullą Pawła VI, wystawioną 20 listopada 1965 r., a zatem w przededniu rozpoczęcia w polskim Kościele uroczystości Milenium Chrztu Polski. Jakkolwiek projekty witraży powstały dopiero kilkanaście lat później, to jednak ich program ikonograficzny wyraźnie odwołuje się właśnie do wątków milenijnych, ukazując tysiącletnią obecność Kościoła w historii Polski. Oba monumentalne dzieła Ostrzołka można więc uznać za swoiste podsumowanie, a biorąc pod uwagę ich skalę i wizualną

¹ Wiktor Ostrzołek (ur. 1934) zaprojektował witraże dla blisko stu wnętrz sakralnych, głównie w Polsce, ale także we Włoszech, Niemczech, Austrii, Holandii i Francji. Na temat twórczości artysty zob. przede wszystkim: Henryk Pyka, *Witraże Wiktora Ostrzołka. Pięćdziesiąt lat twórczości*, Katowice 2006.

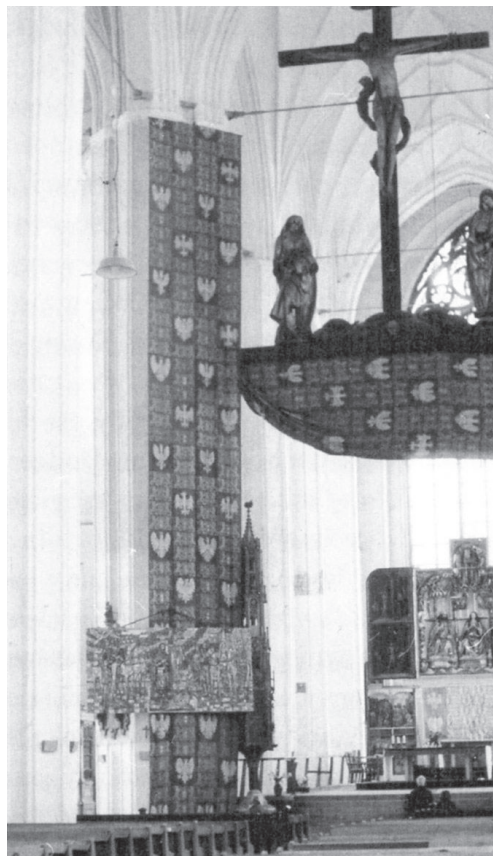
² *Ibidem*, s. 71 oraz kat. nr 17.

³ *Ibidem*, kat. nr 27.

⁴ Nie udało się, jak dotąd, odnaleźć dokumentacji związanej z zamówieniem i realizacją witraży, co nie znaczy, że takowa nie istnieje, należy bowiem zaznaczyć, że archiwalia dotyczące powojennych zleceń artystycznych w kościele Mariackim wciąż nie zostały w pełni uporządkowane. Za informację w tym zakresie dziękuję p. Annie Kriegseisen, byłej pełnomocniczce proboszcza Bazyliki Mariackiej w Gdańsku do spraw ochrony zabytków.

wyrzistość – wręcz za zwieńczenie okołomilenijnej aktywności władarzy gdańskiej świątyni w zakresie wyposażania jej zarówno w okolicznościowe, jak i trwałe dzieła sztuki⁵.

Prezentację projektów Ostrzołka warto poprzedzić krótkim omówieniem prac, które pojawiły się w kościele Mariackim w związku z obchodami milenijnymi, a zwłaszcza ich ikonografii, którą w znacznej mierze można uznać za zapowiedź ikonografii późniejszych witraży. W czasie kulminacji gdańskich obchodów, w maju 1966 r., prezbiterium świątyni (il. 1) ozdobiono zaprojektowaną przez Krystynę Jacobson monumentalną tkaniną, na której naprzemiennie ukazano dwa motywy heraldyczne: polskiego orła w różnych historycznych redakcjach oraz herb Gdańska w wersji z trzymaczami w postaci lwów. Na tym tle umieszczono obraz autorstwa Barbary Massalskiej *Chrzest Polski*⁶ (il. 2). Z kolei na filarze przy tzw. kaplicy Kapłańskiej zawieszono sztandar, również autorstwa Jacobson⁷, w formie obozowego pasiaka z numerami księży-więźniów⁸. Dekoracja ta odnosiła się więc bezpośrednio do powstałego nieco wcześniej wystroju kaplicy Kapłańskiej, ufundowanej w roku 1965 w miejscu dawnej kaplicy Bractwa Kapłańskiego Najświętszej Marii Panny⁹. Posługując się ascetyczną, nowoczesną formą, upamiętniono w niej polskich duchownych, zamordowanych



Il. 1. Prezbiterium kościoła Mariackiego w Gdańsku podczas obchodów milenijnych, maj 1966, fot. ze zbiorów prywatnych, repr. za: Jacek Bielak, *Nowoczesność w strefie sacrum...*

⁵ Proces ten zaprezentował Jacek Bielak w artykule *Nowoczesność w strefie sacrum. Dekoracje milenijne w kościele Mariackim w Gdańsku* [w:] *Nowoczesność w sztuce i w myśli o sztuce na Pomorzu od XIX do XXI wieku*, red. Jacek Bielak, Józef Tarnowski, Gdańsk 2015, s. 219–251. Bielak skupia się na pracach powstałych bezpośrednio w związku z obchodami milenijnymi, nie uwzględnia więc powstałych później witraży Wiktora Ostrzołka.

⁶ *Ibidem*, s. 235–236. Zob. też Katarzyna Lincer, *Malarstwo monumentalne w twórczości Barbary Massalskiej na terenie Trójmiasta*, Gdańsk 2014 (praca licencjacka napisana w Instytucie Historii Sztuki UG pod kierunkiem Jacka Friedricha).

⁷ Bielak, *Nowoczesność w strefie sacrum...*, s. 249.

⁸ Wpis w kronice parafialnej z 29 maja 1966 roku, za: *ibidem*, s. 251.

⁹ Stanisław Bogdanowicz, *Dzieła sztuki sakralnej Bazyliki Mariackiej w Gdańsku*, Gdańsk 1990, s. 219.



Il. 2. Barbara Massalska, *Chrzest Polski*, 1966, repr. za: Katarzyna Lincer, *Malarstwo monumentalne w twórczości Barbary Massalskiej...*

podczas wojny. Najistotniejszym elementem tej artystycznej kreacji stała się figura Chrystusa Frasobliwego autorstwa Janiny Stefanowicz-Schmidt (il. 3)¹⁰.

Jak widać, milenijna dekoracja kościoła Mariackiego wyraźnie wiązała losy Polski z dziedzictwem chrześcijańskim, co dodatkowo podkreślono prezentowaną w tym samym czasie we wnętrzu świątyni wystawą edukacyjną o wymownym tytule „Zasługi Kościoła dla kultury w Polsce”¹¹. W dekoracji kaplicy Kapłańskiej położono natomiast nacisk na męczeńską śmierć polskich kapłanów, a ów martyrologiczny przekaz miał znaleźć kontynuację w późniejszym o dekadę witrażu Ostrzołka.

Kompozycje witrażowe zaprojektowane przez artystę dla gdańskiego kościoła na zamówienie ówczesnego proboszcza ks. Józefa Zator-Przytockiego

¹⁰ *Ibidem*, s. 249. Szerzej na temat powojennych losów i wystroju tzw. kaplicy Kapłańskiej zob. Jacek Bielak, *Von der „Priester-Kapelle” bis zur „Kapelle der Seeleute”. Die maritime Identität Danzigs am Beispiel der Innenausstattung der Danziger Marienkirche* [w:] *Die Maritime Stadt – Hafenstädte an der Ostsee vom Mittelalter bis in die Gegenwart. Beiträge der 21. Tagung des Arbeitskreises deutscher und polnischer Kunsthistoriker und Denkmalpfleger in Gdańsk 18–21 September 2013 / Miasto nad morzem – miasta portowe nad Bałtykiem od średniowiecza do współczesności. 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. 474–486.

¹¹ Treści zaprezentowane na tej ekspozycji wzbudziły czujność cenzury, która domagała się zgłoszenia wystawy do kontroli, zob. Bielak, *Nowoczesność w strefie sacrum...*, s. 235. Na temat reakcji reżimu komunistycznego na obchody milenijne w diecezji gdańskiej zob. Igor Hałagida, *Pomorze Gdańskie* [w:] *Milenium czy Tysiąclecie*, red. Bartłomiej Noszczak [b.d., b.m.], s. 237–251; Daniel Gucewicz, *Próba sił? Rok 1966 w Gdańsku. Milenium kontra Tysiąclecie*, Gdańsk 2014. W skali ogólnopolskiej okółomilenijny konflikt pomiędzy państwem i Kościołem omawia m.in. Bartłomiej Noszczak, *„Sacrum” czy „profanum”? – spór o istotę obchodów Milenium polskiego (1949–1966)*, Warszawa 2002, zwłaszcza s. 179–247.



Ikonografia
witraży
Wiktora
Ostrzołka...

Il. 3. Kaplica Kapłańska w kościele Mariackim w Gdańsku z rzeźbą *Chrystusa Frasobliwego* Janiny Stefanowicz-Schmidt, 1965, fot. anonimowa ze zbiorów autora

w pierwotnym zamyśle miały stanowić – jak pisano w ówczesnej prasie – jedynie początek „monumentalnej pracy obliczonej na wiele lat”¹², tj. ozdobienia witrażami całej świątyni. Nie wiadomo, jakie treści przekazywałyby cały zamierzony zespół, można jednak przyrzeć się jego dwóm ukończonym elementom i na ich podstawie rekonstruować sposób myślenia zleceniodawcy, którego nagła śmierć zatrzymała realizację niebywale ambitnego zamierzenia¹³.

Gdańskie witraże zostały zaprojektowane przez Ostrzołka w jego katowickiej pracowni¹⁴, a wykonane w Krakowskim Zakładzie Witraży „Renowacja”¹⁵. Jako pierwsze powstało przeszklenie okna w kaplicy Kapłańskiej, o powierzchni ponad 52 m², zamontowane pomiędzy 26 września a 3 października 1978 r.¹⁶

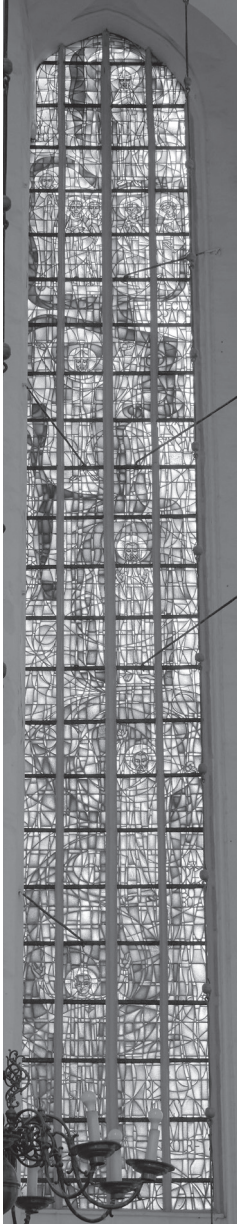
¹² M. Guzowska, *Witraże z Krakowa dla Gdańska. Jedyna w kraju wytwórnia zasypana zamówieniami*, „Express Wieczorny” 1978, nr 2, cyt. za: Pyka, *Witraże Wiktora Ostrzołka...*, s. 75.

¹³ Ks. płk Józef Zator-Przytocki zmarł podczas odprawiania nabożeństwa w kościele Mariackim 26 listopada 1978 r. W czasie wojny był kapelanem Armii Krajowej, po wojnie był więziony i szykanowany przez władze komunistyczne. Jako proboszcz parafii Mariackiej (od 1958 r.) odegrał kluczową rolę w przygotowaniu gdańskiej świątyni do obchodów milenijnych, zob. Piotr Szubarczyk, *Ksiądz płk dr Józef Zator-Przytocki „Czeremosz” (21 I 1912 – 26 XI 1978)*, „Nasz Dziennik” 2006, nr 281, http://mtrojnar.rzeszow.opoka.org.pl/ksieza_niezlomni/jozef_zator-przytocki [dostęp: 28.02.2021].

¹⁴ Mówił o tym sam artysta: „W tej pracowni powstał witraż do bazyliki Mariackiej w Gdańsku, który ma 22 metry wysokości...”, cyt. za: Mirosław Rzepka, *Myslenie światłem*, <http://www.opoka.org.pl/biblioteka/I/IS/witraze.html> [dostęp: 28.02.2021].

¹⁵ Pyka, *Witraże Wiktora Ostrzołka...*, kat. nr 36.

¹⁶ *Ibidem*; Bogdanowicz, *Dzieła sztuki sakralnej...*, s. 220.



Il. 4. Witraż w oknie kaplicy Kapłańskiej kościoła Mariackiego w Gdańsku, proj. Wiktor Ostrzołek, 1978, fot. Dariusz Kula Images

Następnie wykonano wielki – o powierzchni ponad 130 m² – witraż w oknie wschodniej ściany świątyni, którego montaż zakończono 21 października 1980 r.¹⁷, już po śmierci zleceniodawcy.

Jak wspomniano, program ikonograficzny¹⁸ pierwszego z witraży bezpośrednio odwołuje się do wymowy aranżacji kaplicy z 1965 r., w której upamiętniono męczeńską śmierć polskich kapłanów w czasie drugiej wojny światowej. Tematyka witrażu nie ograniczała się jednak do czasów najnowszych, a przeciwnie – ukazywała kapłanów męczenników związanych z dziejami Polski od samych jej początków (il. 4). W układzie wertykalnym ukazano więc tutaj św. Wojciecha, Pięciu Braci Męczenników (il. 5), św. Stanisława, św. Jana Sarkandra (il. 6), św. Andrzeja Bobolę oraz św. Maksymiliana Kolbego (wówczas, gdy witraż powstawał – jeszcze błogosławionego)¹⁹, przy czym św. Wojciech zajmuje pozycję u góry kompozycji, rozpoczynając chronologicznie uporządkowaną narrację, a ojciec Kolbe – pozycję u dołu, narrację tę zamykając (il. 7). Takie usytuowanie postaci współczesnego męczennika przestrzennie przybliży ją do wcześniejszego pomnika księży pomordowanych podczas wojny, a tym samym włącza Maksymiliana Kolbego do ich grona. Formalną, a zarazem ikonograficzną dominantę przedstawienia na witrażu stanowi ciągła czerwona linia rozszerzająca się przy poszczególnych postaciach i w ten sposób tworząca ich tło. Jest to oczywista wizualna metafora krwi męczeńskiej²⁰, wszakże można się chyba dopatrzeć w tej wyrazistej formie jeszcze jednej warstwy znaczeniowej – ciągłość owej linii łączącej św. Wojciecha ze św. Maksymilianem (a więc także początki państwa polskiego ze współczesnością) ukazuje równocześnie nieprzerwaną obecność Kościoła w polskich dziejach.

Tę więc w sposób jeszcze bardziej jednoznaczny wyraża program ikonograficzny drugiego z witraży, ozdobiącego wielkie okno prezbiterium (il. 8). Jest on także o wiele ściślej związany z wątkami dominującymi w kościelnych obchodach milenijnych. Główny motyw monumentalnego przedstawienia stanowi tu postać stojącej Marii z szeroko rozwartymi ramionami obleczonymi

¹⁷ *Ibidem*, s. 280.

¹⁸ W tym miejscu zajmuję się jedynie stroną ikonograficzną obu witraży, pomijam zaś kwestie artystyczne, takie jak choćby miejsce gdańskich realizacji w dorobku twórczym ich autora. Na ten temat zob. Pyka, *Witraże Wiktora Ostrzołka...*, s. 74–76.

¹⁹ Jednoznaczną identyfikację świętych umożliwiają zawarte w kompozycji inskrypcje.

²⁰ Ten aspekt trafnie wskazał już Pyka, *Witraże Wiktora Ostrzołka...*, kat. nr 36.

w ciemnobłękitny płaszcz, w który wkomponowano dziewięć odrębnych przedstawień. Za nią ukazana została postać Chrystusa o rozkrzyżowanych ramionach, z uwidocznionymi śladami Męki. W maswerku wieńczącym okno umieszczono wyobrażenie Ducha Świętego pod postacią gołębicy i towarzyszące mu języki ogniste, które identyfikują całe przedstawienie jako Zesłanie Ducha Świętego²¹. Z perspektywy niniejszych rozważań szczególnie ciekawe są środkowe i dolne partie witraża, a więc samo wyobrażenie Marii oraz przedstawienia ujęte jej płaszczem. Przede wszystkim zwraca tu uwagę ogólne podobieństwo do tradycyjnego ujęcia *Mater Misericordiae*, przy czym opiekuńczym płaszczem Marii nie są objęci – jak w prototypie – mniej lub bardziej liczni wierni, ale odrębne, niekiedy dość złożone grupy obrazowe. Jest ich w sumie dziewięć i można je podzielić na dwie kategorie: część z nich ma charakter ogólnoecklezjologiczny, część zaś wiąże się już ściśle z dziejami Kościoła w Polsce. Wedle ks. Stanisława Bogdanowicza, następcy ks. Zator-Przytockiego na stanowisku proboszcza, pierwszą grupę stanowią starotestamentowe figury Kościoła – owczarnia (pasterz z owcami), mieszkanie Boga (widok rzymskiej Bazyliki św. Piotra, murowanego domu i prostej chaty), uprawna rola (pług na roli, drzewo), górne Jeruzalem (stylizowany widok Jerozolimy), Oblubienica Baranka (postać kobieca w wianku i baranek), droga (wędrowiec z kijem)²².



Il. 5. Św. Wojciech i Pięciu Męczenników, fragment witraża w kaplicy Kapłańskiej kościoła Mariackiego w Gdańsku, 1978, proj. Wiktor Ostrzołek, fot. Dariusz Kula Images

²¹ Być może jest to spostrzeżenie ryzykowne, ale wyobrażenie gołębicy z potężnymi, wysoko uniesionymi skrzydłami jest tu dość odległe od tradycyjnych ujęć tego motywu, przez co przypomina nieco heraldycznego polskiego Orła Białego. W świetle całego programu ikonograficznego omawianego witraża, w którym wątek Kościoła w Polsce zajmuje eksponowane miejsce, ukazanie symbolu państwowego byłoby nawet uzasadnione, jednak z teologicznego punktu widzenia trudno sobie chyba wyobrazić świadomy wybór tego rodzaju rozwiązania, ocierającego się o świętokradztwo. Zapewne więc tę nietypową formę należy tłumaczyć chęcią harmonijnego wpisania motywu w zastany przez projektanta rysunek maswerku.

²² Bogdanowicz, *Dzieła sztuki sakralnej...*, s. 280.



Il. 6. Św. Stanisław i św. Jan Sarkander, fragment witraża w kaplicy Kapłańskiej kościoła Mariackiego w Gdańsku, proj. Wiktor Ostrzołek, 1978, fot. Dariusz Kula Images

Dla niniejszych rozważań ta grupa przedstawień jest mniej istotna – z wyjątkiem wizerunku Bazyliki św. Piotra (il. 9). Pożądaný sens teologiczny można było przekazać, posługując się dowolnym wizerunkiem kościelnego budynku. Odwołanie do ogólnego wyobrażenia sakralnej budowli bez ukazywania konkretnego obiektu byłoby tu chyba nawet bardziej zrozumiałe ze względu na uogólniony charakter pozostałych obrazów tej grupy. Tymczasem zdecydowano się na przywołanie ściśle określonej świątyni. Konkretyzacja ta domaga się objaśnienia i sądzę, że przynosi je odwołanie do stosunkowo wówczas niedawnych wydarzeń milenijnych. W okresie, gdy ks. Zator-Przytocki zlecał Ostrzołkowi przygotowanie projektów i gdy podejmowano decyzje co do ich ikonograficznego przekazu, echo milenijnych obchodów musiało być wciąż żywe, zwłaszcza w wypadku tak aktywnie w nie zaangażowanego proboszcza Bazyliki Mariackiej. Jeśli przypomnieć sobie silnie antywytykański charakter polityki i propagandy komunistycznej w trakcie obchodów Milenium²³, można domyślać się w wyborze tego szczególnego motywu architektonicznego deklaracji wierności Rzymowi, przy czym biorąc pod uwagę, że projekt witraża powstawał w roku 1978, a śmierć ks. Zator-Przytockiego nastąpiła w końcu listopada tegoż roku, nie można wykluczyć, że zleceniodawca i artysta zdążyli jeszcze zamysł dzieła połączyć z nieoczekiwanym wyborem Karola Wojtyły na papieża, dokonany w październiku. Prze-

ciwko temu przypuszczeniu przemawia jednak fakt, że wizerunku kardynała Wojtyły brak wśród postaci ukazanych w scenie ślubów jasnogórskich – a więc jednej z trzech scen tworzących drugą grupę omawianych przedstawień.

To właśnie w tych wyobrażeniach najsilniej manifestuje się związek mariackiego witraża z ideą milenijną. Obrazują one bowiem kluczowe wydarzenia wiążące dzieje Polski z Kościołem rzymskokatolickim. W tym kontekście zupełnie oczywiste jest pierwsze z przedstawień, obrazujące Chrzest Polski (il. 10). Głównym motywem kompozycji jest biskup z pastorałem w dłoni udzielający

²³ Zablokowanie planowanej w związku z milenijnymi obchodami wizyty papieża Pawła VI w Polsce stanowiło dobitny wyraz owej antywytykańskiej polityki władz komunistycznych. Na ten temat zob. m.in. Noszczak, „Sacrum” czy „profanum”?..., s. 239–247.



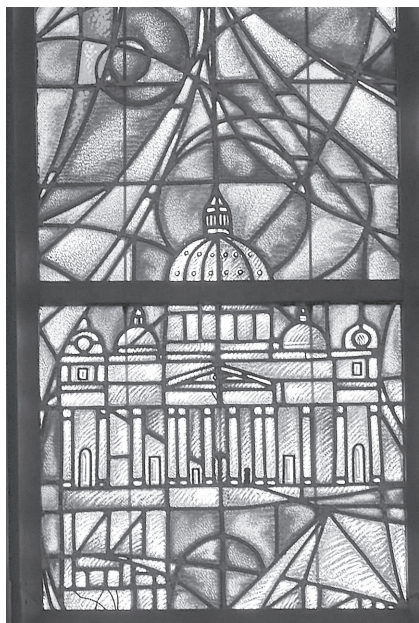
Il. 7. Maksymilian Kolbe, fragment witraża w kaplicy Kapłańskiej kościoła Mariackiego w Gdańsku, proj. Wiktor Ostrzołek, 1978, fot. Dariusz Kula Images



Il. 8. Witraż w prezbiterium kościoła Mariackiego w Gdańsku, proj. Wiktor Ostrzołek, 1980, fot. Dariusz Kula Images

chrztu klęczącemu Mieszkowi, któremu towarzyszy klęcząca Dąbrówka. Drugie z omawianych przedstawień ukazuje śluby lwowskie Jana Kazimierza (il. 11), składane w obecności biskupa stojącego przy klęczącym monarsze; miejsce złożenia owych ślubów przypomina ukazana w tle sylweta lwowskiej katedry. Trzecia scena przywołuje znów bezpośrednio wydarzenia Milenium, a mianowicie złożone wówczas śluby jasnogórskie²⁴ (il. 12). I tym razem miejsce ślubowania zostało ściśle określone za pomocą stosownego motywu architektonicznego, którym jest tym wypadku klasztor paulinów na Jasnej Górze. Tak jak w dwóch sąsiednich przedstawieniach, także tutaj wyraźny jest motyw biskupa z pastorałem, przy czym w scenie ślubów jasnogórskich ukazano konkretne, współczesne osoby duchowne: prymasa Stefana Wyszyńskiego, biskupa gdańskiego Lecha Kaczmarka, biskupa sufragana gdańskiego Kazimierza Kluza, kanclerza kurii

²⁴ Taką identyfikację sceny podaje Bogdanowicz, *Dzieła sztuki sakralnej...*, s. 281. O tym, że należy ją uściślić, próbuję przekonywać w dalszej części artykułu.



Il. 9. *Bazylika św. Piotra*, fragment witraża w prezbiterium kościoła Mariackiego w Gdańsku, proj. Wiktor Ostrzołek 1980, fot. Dariusz Kula Images



Il. 10. *Chrzest polski*, fragment witraża w prezbiterium kościoła Mariackiego w Gdańsku, proj. Wiktor Ostrzołek, 1980, fot. Dariusz Kula Images



Il. 11. *Śluby Jana Kazimierza*, fragment witraża w prezbiterium kościoła Mariackiego w Gdańsku, proj. Wiktor Ostrzołek 1980, fot. Dariusz Kula Images



Il. 12. *Śluby jasnogórskie*, fragment witraża w prezbiterium kościoła Mariackiego w Gdańsku, proj. Wiktor Ostrzołek 1980, fot. Dariusz Kula Images

gdańskiej, ks. Wiesława Lauera, a także zleceniodawcę i autora witraża, a więc ks. Zator-Przytockiego oraz Wiktora Ostrzołka²⁵. Sceny dopełniają wyobrażenia młodych ludzi uczestniczących w historycznym wydarzeniu. Identyfikację przedstawień potwierdza wkomponowana w każdą z nich data, kolejno: „966”, „1656” oraz „1966”.

Wybór tych scen został bez wątpienia głęboko przemyślany. Nie są to ani najważniejsze wydarzenia z dziejów Polski, ani też przedstawienia cierpień czy klęsk narodowych, choć sam autor witraża wskazywał, że polska historia przesiąknięta jest łzami, a swoiste, kropłopodobne formy, w które ujęte zostały poszczególne sceny, nazwał „łzami Matki Bożej”²⁶. Co więcej, nie są to nawet najważniejsze momenty z dziejów Kościoła w Polsce, ale akty zawierzenia Polski Bogu i Marii. Pierwszym, inicjalnym jest oczywiście Chrzest Polski; drugim – śluby lwowskie z 1656 r.; ostatnim, podsumowującym tysiącletnią historię – akt ślubów jasnogórskich złożonych w roku 1956, w trzechsetną rocznicę ślubów Jana Kazimierza, a równocześnie dziesięć lat przed wielkim jubileuszem tysiąclecia chrześcijaństwa w Polsce. Jak wiadomo, śluby jasnogórskie zostały odczytane pod nieobecność prymasa Wyszyńskiego, więzionego wówczas przez komunistów. Na gdańskim witrażu postać prymasa jednak się pojawia, co w połączeniu z datą „1966” należy odczytać jako wskazówkę, że nie chodzi tu o konkretną historyczną scenę, ale o cały, zainicjowany w 1957 r., proces Wielkiej Nowenny, którego zapowiedzią były złożone rok wcześniej śluby jasnogórskie, a kulminację stanowiły właśnie obchody Milenium.

W tym świetle przedstawienie Marii, jak to czyni monografista witrażowej twórczości Ostrzołka – Henryk Pyka²⁷, można niewątpliwie odczytać jako wizerunek Matki Kościoła, zwłaszcza w kontekście opiekuńczego gestu, którym Matka Zbawiciela otacza poszczególne sceny o eklezjologicznej wymowie. Równocześnie można jednak uznać gdańską wizję za wyobrażenie Marii jako nie tylko Matki Kościoła Powszechnego, lecz także bardziej specyficznie – jako Matki Kościoła Polskiego. Biorąc pod uwagę milenijne konotacje omawianego dzieła i zdecydowanie maryjny wydźwięk kościelnych obchodów milenijnych, świadome wykreowanie tego rodzaju przekazu przez ks. Zator-Przytockiego i Ostrzołka jest wielce prawdopodobne. Oczywiście należy również pamiętać o maryjnym wezwaniu samego kościoła. W tym wypadku jednak odwołanie do Marii jako patronki gdańskiej świątyni i opiekunki Kościoła, w tym Kościoła w Polsce, w żaden sposób się nie kłóca, a przeciwnie – znakomicie dopełniają.

Podsumowując, można więc wysunąć przypuszczenie, że oba witraże zrealizowane w końcu lat siedemdziesiątych XX w. w gdańskim kościele Mariackim stanowią pod względem ikonograficznym kontynuację działań podjętych w tej świątyni w okresie milenijnym, zgodnych z nadrzędnym przekazem kościelnych

²⁵ Identyfikację postaci podaje Bogdanowicz, *Dzieła sztuki sakralnej...*, s. 281.

²⁶ Cyt. za: Pyka, *Witraże Wiktora Ostrzołka...*, s. 75.

²⁷ *Ibidem*, kat. nr 36.

obchodów tysiąclecia Chrztu Polski, w którym wątki religijne splatały się z wątkami historycznymi i patriotycznymi, wskazując tym samym, że historia Polski jest nieodłączna od historii chrześcijaństwa w Polsce.

Bibliografia

- Bielak Jacek, *Nowoczesność w strefie sacrum. Dekoracje milenijne w kościele Mariackim w Gdańsku* [w:] *Nowoczesność w sztuce i w myśli o sztuce na Pomorzu od XIX do XXI wieku*, red. Jacek Bielak, Józef Tarnowski, Gdańsk 2015, s. 219–251.
- Bielak Jacek, *Von der „Priester-Kapelle” bis zur „Kapelle der Seeleute”*. *Die maritime Identität Danzigs am Beispiel der Innenausstattung der Danziger Marienkirche* [w:] *Die Maritime Stadt – Hafenstädte an der Ostsee vom Mittelalter bis in die Gegenwart. Beiträge der 21. Tagung des Arbeitskreises deutscher und polnischer Kunsthistoriker und Denkmalpfleger in Gdańsk 18–21 September 2013 / Miasto nad morzem – miasta portowe nad Bałtykiem od średniowiecza do współczesności. 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. 474–486.
- Bogdanowicz Stanisław, *Dzieła sztuki sakralnej Bazyliki Mariackiej w Gdańsku*, Gdańsk 1990.
- Gucewicz Daniel, *Próba sił? Rok 1966 w Gdańsku. Milenium kontra Tysiąclecie*, Gdańsk 2014.
- Hałagida Igor, *Pomorze Gdańskie* [w:] *Milenium czy Tysiąclecie*, red. Bartłomiej Noszczak, Warszawa [2006], s. 237–251.
- Lincer Katarzyna, *Malarstwo monumentalne w twórczości Barbary Massalskiej na terenie Trójmiasta*, Gdańsk 2014 (praca licencjacka napisana w Instytucie Historii Sztuki UG pod kierunkiem Jacka Friedricha).
- Noszczak Bartłomiej, *„Sacrum” czy „profanum”? – spór o istotę obchodów Milenium polskiego (1949–1966)*, Warszawa 2002.
- Pyka Henryk, *Witraże Wiktora Ostrzołka. Pięćdziesiąt lat twórczości*, Katowice 2006.

Millennial Echoes in the Iconography of the Stained Glass Windows from 1977–1980 in Gdansk’s Church of St Mary

In 1966, a commemorative decoration appeared inside St Mary’s Church in Gdansk: its main component was the painting showing *Poland’s Baptism* placed in the chancel. Meanwhile, a pillar by the Priests’ Chapel was decorated with a standard bearing striped concentration camp uniform cloth with numbers of priests-prisoners in Nazi camps. This referred directly to the décor of the Priests’ Chapel created not long before, and in which Polish priests murdered during WW II had been commemorated in 1965. Thus the millennial decoration of the chancel clearly associated the history of the Polish state with the history of Christianity in Poland, while the decoration of the Priests’ Chapel emphasized the martyrology of Polish priests. Both motifs were clearly continued in two large-size

stained glass windows installed in the church in the late 1970s: one of them fills in the window in the Priests' Chapel, while the other is to be found in the window closing the church's chancel. Both were designed by Wiktor Ostrzołek, a leading stained glass designer in post-WW II Poland.

The iconographic programme of the first refers to the martyrology of priests, yet it does not limit itself to priests-martyrs in recent history, but shows those connected with it from the very beginning: St Adalbert, Five Martyr Brothers, St Stanislaus, St John Sarkander, St Andrew Bobola and Maximilian Kolbe. Respective figures are interconnected with the use of a clear red line serving as a metaphor of the martyrs' blood. Its continuity connecting St Adalbert with St Maximilian, thus the beginnings of the Polish state with the present, at the same time shows the continuity of the presence of the Catholic Church in Polish history.

This continuity is even more unequivocally expressed by the iconographic programme of the chancel stained glass. Here it is the figure of Mary that stands out; she enshrouds the presentations referring to the Church's mission, and in particular to the Church's mission in Poland, in her protective mantle. A deep interconnection between the history of Poland and the Roman Catholic Church was presented in the three acts of entrusting Poland to God and Mary: the Baptism of Poland in 966, the Lvov Oath of John Casimir in 1656, and the Jasna Góra Pledge connected directly with the 1966 millennial celebrations.

*Ikonografia
witraży
Wiktora
Ostrzołka...*

Iga Tomaszewska

Gdańsk

ORCID: 0000-0003-0092-3270

Trzy projekty gdańskich terenów rekreacyjno-wypoczynkowych z lat siedemdziesiątych XX w.

<https://doi.org/10.26881/porta.2021.20.10>

Słowa kluczowe: kąpielisko, Nadmorski Park Kultury i Wypoczynku, lata siedemdziesiąte XX w., tereny wypoczynkowe, Gdańsk

Keywords: bathing beach, Seaside Park of Culture and Leisure, the 1970s, recreational areas, Gdańsk

Gdańsk pojawia się w dyskusjach historyczno-artystycznych często w kontekście odbudowy miast po drugiej wojnie światowej¹. Z reguły poruszana jest w nich problematyka rekonstrukcji pojedynczych zburzonych zabytków. Znacznie rzadziej wspomina się o Gdańsku jako mieście z rozległymi terenami, które po 1945 r. wymagały zagospodarowania. Wobec takiego stanu badań warto przybliżyć chociaż trzy interesujące projekty gdańskich przestrzeni z lat siedemdziesiątych XX w., które miały służyć celom rekreacyjno-wypoczynkowym. Informacje wykorzystane do odtworzenia niżej prezentowanych projektów pochodzą głównie z zasobów Archiwum Państwowego w Gdańsku, oddziału tegoż archiwum w Gdyni oraz Archiwum Wydziału Architektury i Urbanistyki w Gdańsku.

Specjaliści opracowujący w 1974 r. studium układu funkcji rekreacyjnych w aglomeracji gdańskiej, na podstawie badań przeprowadzonych w ZSRR i RFN przez prof. Krugliakowa, podawali, iż najbardziej uczęszczanymi przestrzeniami są parki i ogrody blisko miejsc zamieszkania, a więc usytuowane do około 1 km od domu. Ustalono, że wypoczynek codzienny w Gdańsku i Gdyni koncentruje się w odległości do 20–25 km od centrum miast (il. 1). W czasie wypoczynku świątecznego odległość tę definiowano jako graniczną, po przekroczeniu której wypoczynek uznawano za wyjazdowy². Wymieniano

¹ Artykuł powstał na podstawie jednego z rozdziałów pracy magisterskiej *Architektura wypoczynkowa i projekty terenów rekreacyjno-wypoczynkowych w Gdańsku w latach 1945–1989*, napisanej pod kierunkiem prof. Małgorzaty Omilanowskiej w Instytucie Historii Sztuki w Gdańsku w 2019 r.

² Archiwum Państwowe, oddział w Gdyni [dalej: APG, oddział w Gdyni], Biuro Planowania Przestrzennego, Studium układu funkcji rekreacyjnych aglomeracji gdańskiej 1974, Studium układu funkcji rekreacyjnych aglomeracji gdańskiej w perspektywie do 1990 roku, sierpień 1974, sygn. akt 3893/23, k. 10.



Il. 1. Strefy i główne obszary wypoczynku świątecznego w regionie gdańskim, APG, oddział w Gdyni, Biuro Planowania Przestrzennego, Studium układu funkcji rekreacyjnych aglomeracji gdańskiej, 1974, Studium układu funkcji rekreacyjnych aglomeracji gdańskiej w perspektywie do 1990 roku, sierpień 1974, sygn. akt 3893/23

cztery podstawowe obszary kształtujące powierzchnię rekreacyjną mieszkańców aglomeracji – były to powszechnie dostępne miejskie tereny zielone, nadmorskie tereny rekreacyjne, kompleks leśny na wzgórzach i krawędzi Wysoczyzny Gdańskiej oraz pracownicze ogrody działkowe³.

Wolne tereny aranżowano na miejsca pobytu codziennego, świątecznego i weekendowego. W celu prawidłowego rozłożenia funkcji wypoczynkowej wyodrębniono w całej aglomeracji obszary wzmożonej koncentracji ruchu

³ *Ibidem*, k. 6.

turystycznego. W samym Gdańsku skupiał się on w rejonie Doliny Radości, ZOO, Parku Oliwskiego i Katedry w Oliwie, Portu Północnego, Westerplatte, Wisłoujścia, pasa nadmorskiego Wyspy Sobieszewskiej, a także zespołu zabytkowego Głównego Miasta i Śródmieścia⁴. Poza Gdańskiem duży ruch obserwowano w rejonie portu gdyńskiego, śródmieścia Gdyni ze Skwerem Kościuszki i Kamienną Górą, Opery Leśnej, ciągu Monte Cassino i mola w Sopocie⁵.

Kąpielisko u wylotu ul. Karola Marksa (obecnie ul. Hallera)

Projekt zagospodarowania przestrzennego kąpieliska w Brzeźnie z 1971 r. jest na tyle wyjątkowy, że został odnotowany przez Przemysława Szafera w jednym z jego diariuszy, w których umieszczał on godne wyróżnienia projekty architektoniczne i realizacje wykonane w określonym pięcioleciu w Polsce⁶.

Przed samym sporządzeniem projektu kąpieliska przyjęto ogólną koncepcję zagospodarowania całego Zachodniego Pasa Nadmorskiego. Gdański Zachodni Pas Nadmorski tworzyły trzy rejonu: Jelitkowo, tzw. Lotnisko (później dzielnica Zaspą) oraz Brzeźno. Miejscowy plan szczegółowy zagospodarowania zakładał udostępnienie siedmiu proporcjonalnie rozplanowanych kąpielisk. Z uwagi na szczególnie atrakcyjną lokalizację nacisk położono na rozwinięcie dwóch kąpielisk – u wylotu ul. Jelitkowskiej (plaża w Jelitkowie) i u wylotu ul. Karola Marksa (plaża w Brzeźnie)⁷.

Podjęto wówczas decyzję o zastosowaniu układu heksagonalnego. Jednostką podstawową dla wszystkich obiektów Nadmorskiego Pasa Zachodniego miał być sześciobok foremny o boku 3 m i powierzchni tzw. heksagonii wynoszącej 23,4 m²⁸ (il. 2).

W 1971 r. architekt Janusz Kowalski opracował projekt kąpieliska położonego u wylotu ul. Karola Marksa. Ulica ta stanowiła oś całego założenia kąpieliskowego i w naturalny sposób dzieliła je na dwie niemal równe części. Na osi ulicy zaplanowano molo o długości 60 m. Na północny wschód od ul. Karola Marksa zaprojektowano dwie identyczne dwukondygnacyjne przebieralnie, które połączono podcieniami i tarasami z dwoma pawilonami handlowymi oraz pawilonem administracyjnym (il. 3–11). W części północnej na granicy kąpieliska rozlokowano dwa parterowe budynki o funkcji sanitariatów męskich i damskich.

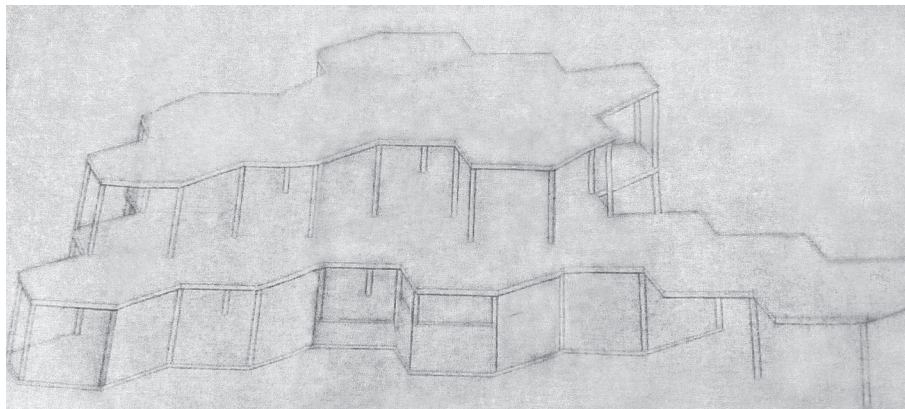
⁴ *Ibidem*, k. 14.

⁵ *Ibidem*, k. 13.

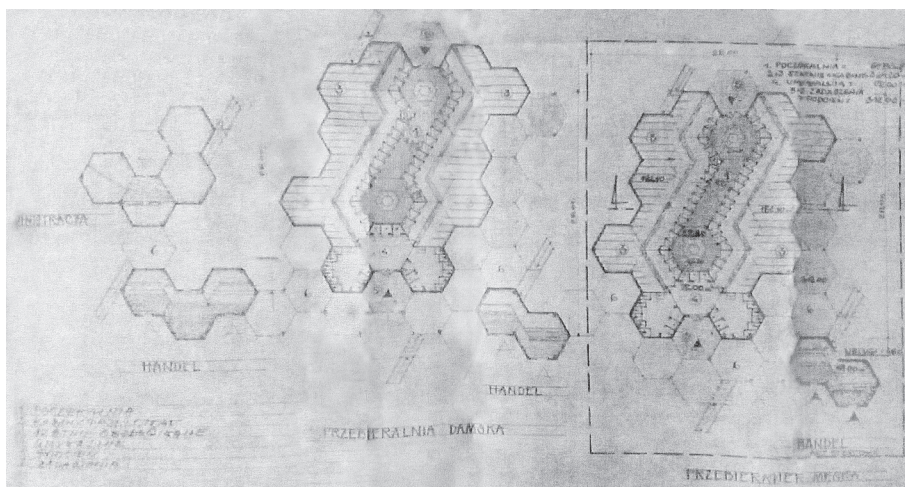
⁶ Tadeusz Przemysław Szafer, *Nowa architektura polska. Diariusz z lat 1971–75*, Warszawa 1979, s. 311.

⁷ APG, oddział w Gdyni, Biuro Planowania Przestrzennego, Studium układu funkcji rekreacyjnych aglomeracji gdańskiej 1974, Studium warunków i możliwości kształtowania parku rekreacyjnego aglomeracji gdańskiej, październik 1974, sygn. akt 3893/23, k. 65.

⁸ Archiwum Wydziału Urbanistyki i Architektury w Gdańsku [dalej: AWUiA)], Hallera Kąpielisko 1970–71, Założenia techniczno-ekonomiczne. Kąpielisko Morskie ul. Karola Marksa w Gdańsku, sygn. akt 341, k. 2.

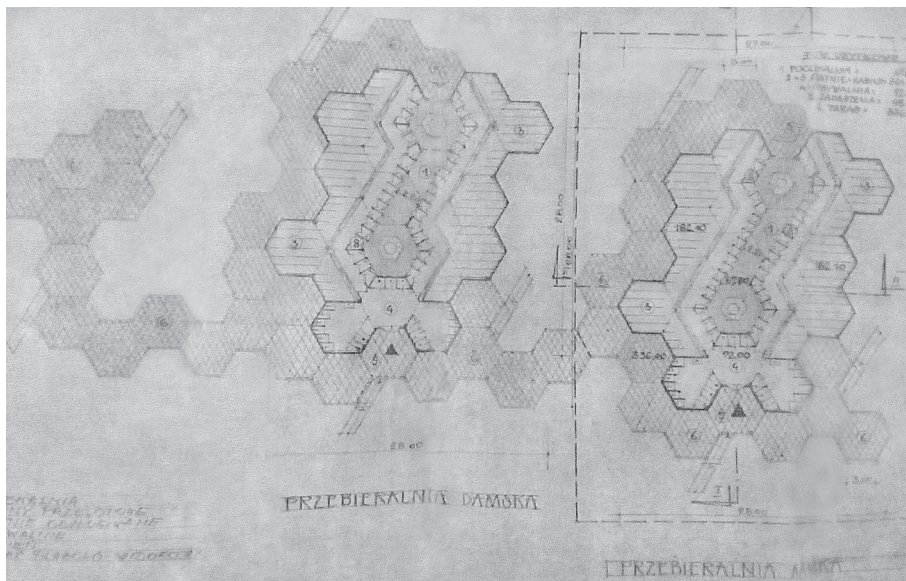


Il. 2. Janusz Kowalski, Projekt heksagonalnego fragmentu pawilonu na plaży w Brzeźnie 1971, AWUiA w Gdańsku, Hallera Kąpielisko 1970–1971, Założenia techniczno-ekonomiczne. Przebieralnia w zespole kąpieliska „Karola Marksa” w Gdańsku Wrzeszczu, sygn. akt 341

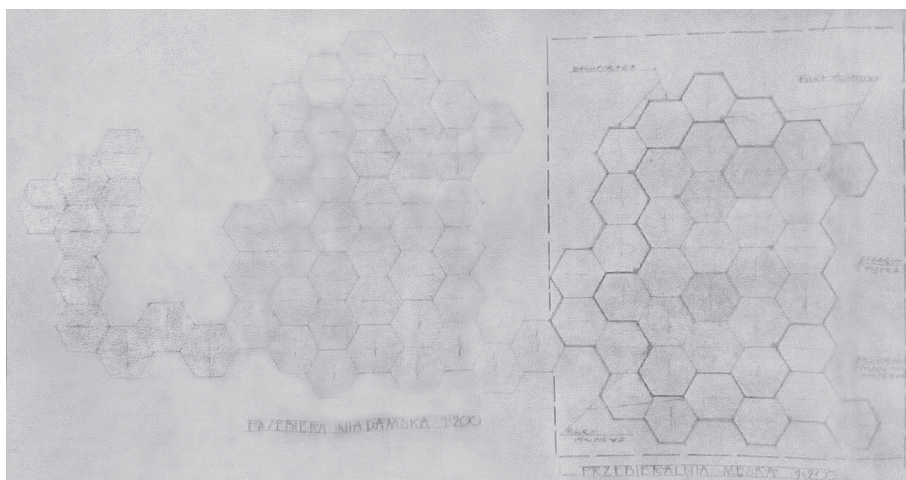


Il. 3. Janusz Kowalski, Rzut przyziemia pawilonu administracyjnego, handlowego, przebieralni damskiej i męskiej na terenie kąpieliska morskiego w Brzeźnie 1971, AWUiA, Hallera Kąpielisko 1970–1971, Założenia techniczno-ekonomiczne. Przebieralnia w zespole kąpieliska „Karola Marksa” w Gdańsku Wrzeszczu, sygn. akt 341

Na poziomie planowanej promenady zamierzono usytuowanie kolejnego pawilonu handlowego z lodami, słodyczami, owocami i napojami (il. 12). Na północny zachód od ul. Karola Marksa umiejscowiono następny parterowy pawilon handlowy, połączony na poziomie tarasów – dachów, z hangarem przeznaczonym do przechowywania sprzętu wodnego i plażowego (il. 13). W południowej części parceli planowano zlokalizować sanitariaty męskie i damskie w formie budynków wolnostojących. W sąsiedztwie projektowano pawilon handlowy z kosmetykami,



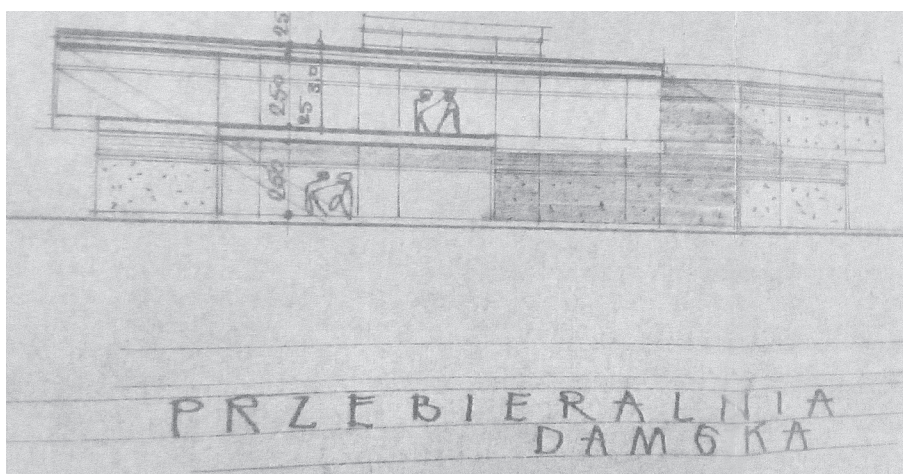
Il. 4. Janusz Kowalski, Rzut piętra pawilonu administracyjnego, handlowego, przebieralni damskiej i męskiej na terenie kąpieliska morskiego w Brzeźnie 1971, AWUiA, Hallera Kąpielisko 1970–1971, Założenia techniczno-ekonomiczne. Przebieralnia w zespole kąpieliska „Karola Marksa” w Gdańsku Wrzeszczu, sygn. akt 341



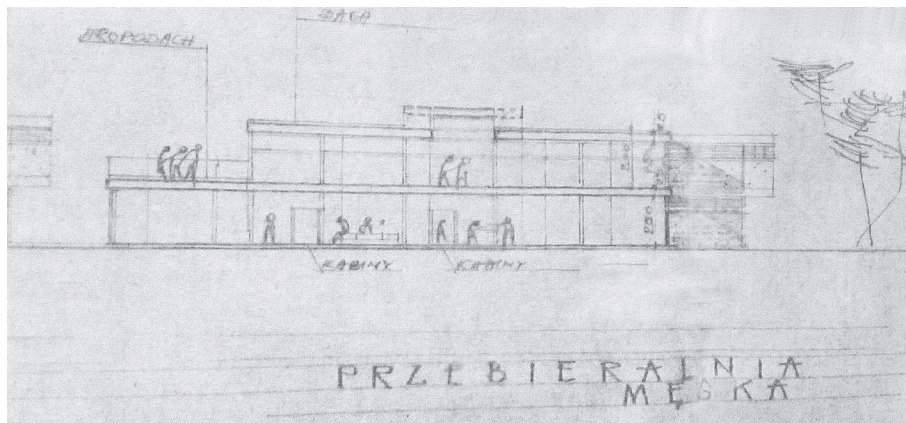
Il. 5. Janusz Kowalski, Rzut dachów pawilonu administracyjnego, handlowego, przebieralni damskiej i męskiej na terenie kąpieliska morskiego w Brzeźnie 1971, AWUiA, Hallera Kąpielisko 1970–1971, Założenia techniczno-ekonomiczne. Przebieralnia w zespole kąpieliska „Karola Marksa” w Gdańsku Wrzeszczu, sygn. akt 341



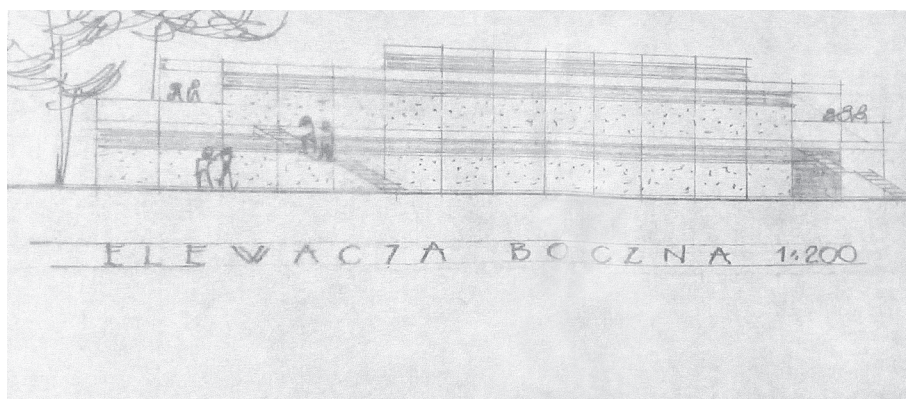
Il. 6. Janusz Kowalski, Przekrój pawilonu administracyjnego na terenie kąpieliska morskiego w Brzeźnie 1971, AWUiA, Hallera Kąpielisko 1970–1971, Założenia techniczno-ekonomiczne. Przebieralnia w zespole kąpieliska „Karola Marksa” w Gdańsku Wrzeszczu, sygn. akt 341



Il. 7. Janusz Kowalski, Elewacja przebieralni damskiej na terenie kąpieliska morskiego w Brzeźnie 1971, AWUiA, Hallera Kąpielisko 1970–1971, Założenia techniczno-ekonomiczne. Przebieralnia w zespole kąpieliska „Karola Marksa” w Gdańsku Wrzeszczu, sygn. akt 341



Il. 8. Janusz Kowalski, Elewacja przebieralni męskiej na terenie kąpieliska morskiego w Brzeźnie 1971, AWUiA, Hallera Kąpielisko 1970–1971, Założenia techniczno-ekonomiczne. Przebieralnia w zespole kąpieliska „Karola Marksa” w Gdańsku Wrzeszczu, sygn. akt 34.

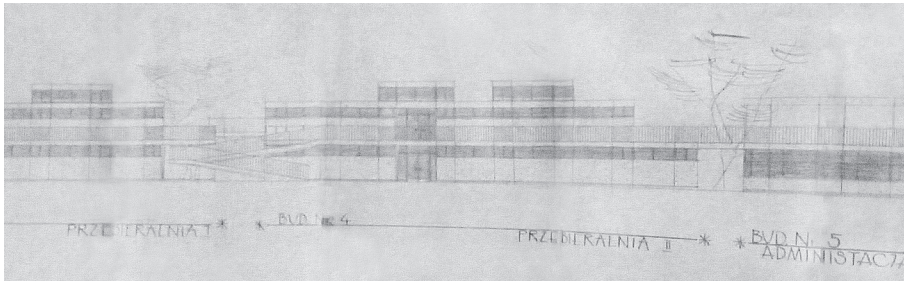


Il. 9. Janusz Kowalski, Elewacja boczna przebieralni na terenie kąpieliska morskiego w Brzeźnie 1971, AWUiA, Hallera Kąpielisko 1970–1971, Założenia techniczno-ekonomiczne. Przebieralnia w zespole kąpieliska „Karola Marksa” w Gdańsku Wrzeszczu, sygn. akt 341

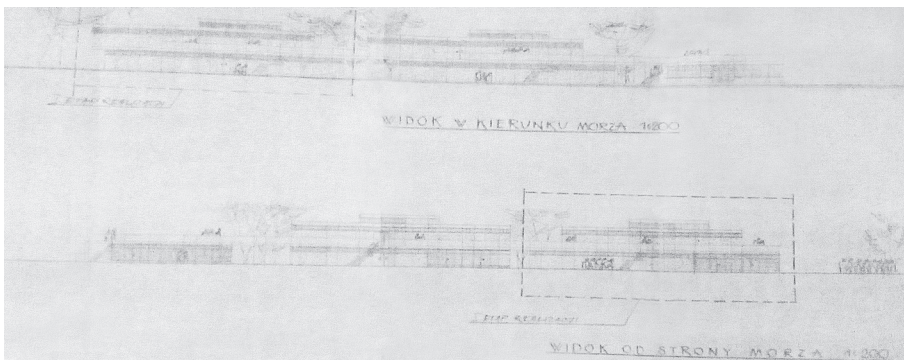
książkami i czasopismami. Został on połączony za pomocą podcieni i tarasów, w poziomie drugiego piętra, z barem szybkiej obsługi z lodami i napojami oraz z barem stałym⁹ (il. 14).

Zastosowanie formy podcieni pozwalało na zwiększenie powierzchni dachów, na których projektowano tarasy plażowo-rekreacyjne, solaria i tarasy rozrywkowe. Dodatkowo podcienie stwarzały, oprócz korzyści funkcjonalnych, bardzo estetyczną architektonicznie kompozycję. Zalety przyjętej struktury Kowalski tłumaczył w opracowaniu: „Wykorzystanie funkcjonalne dachów powiększa nam powierzchnię plażową umożliwia dobry wygląd wizualny

⁹ *Ibidem*, k. 3.



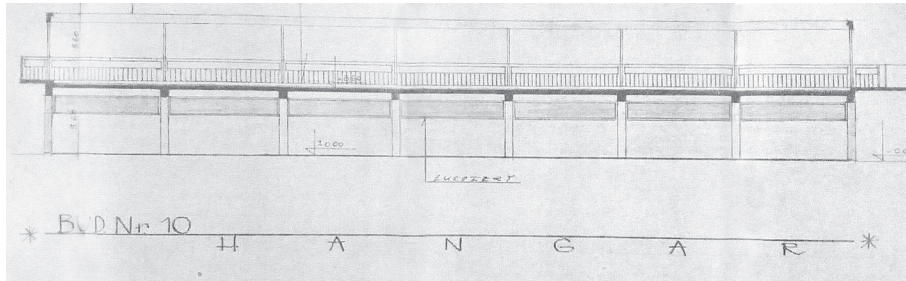
Il. 10. Janusz Kowalski, Ciąg budynków plażowych na terenie kąpieliska w Brzeźnie w Gdańsku 1971, AWUiA, Hallera Kąpielisko 1970–1971, Założenia techniczno-ekonomiczne. Przebieralnia w zespole kąpieliska „Karola Marksa” w Gdańsku Wrzeszczu, sygn. akt 341



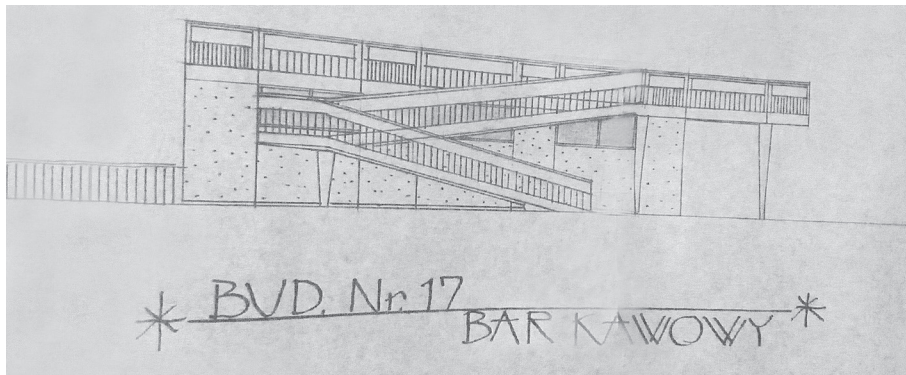
Il. 11. Janusz Kowalski, Widok elewacji przebieralni na terenie kąpieliska w Brzeźnie 1971, AWUiA, Hallera Kąpielisko 1970–1971, Założenia techniczno-ekonomiczne. Przebieralnia w zespole kąpieliska „Karola Marksa” w Gdańsku Wrzeszczu, sygn. akt 341



Il. 12. Janusz Kowalski, Budynek handlowy z napojami, owcami i stodczami na terenie kąpieliska w Brzeźnie 1971, AWUiA, Hallera Kąpielisko 1970–1971, Założenia techniczno-ekonomiczne. Przebieralnia w zespole kąpieliska „Karola Marksa” w Gdańsku Wrzeszczu, sygn. akt 341



Il. 13. Janusz Kowalski, Hangar na terenie kąpieliska w Brzeźnie 1971, AWUiA, Hallera
Kąpielisko 1970–1971, Założenia techniczno-ekonomiczne. Przebieralnia w zespole kąpieliska
„Karola Marksa” w Gdańsku Wrzeszczu, sygn. akt 341



Il. 14. Janusz Kowalski, Bar kawowy na terenie kąpieliska w Brzeźnie 1971, AWUiA, Hallera
Kąpielisko 1970–1971, Założenia techniczno-ekonomiczne. Przebieralnia w zespole kąpieliska
„Karola Marksa” w Gdańsku Wrzeszczu, sygn. akt 341

w kierunku morza, plaży i lądu, wprowadza element eksploatacyjny w planie projektowanych budynków, ożywiając w ten sposób funkcję eksploatacyjną obiektów kąpieliska¹⁰.

Najszerzej opisano budynek przebieralni na 4 tys. osób. Bryłę obiektu zaprojektowano jako rozczłonkowaną, dwukondygnacyjną. Została ukształtowana z elementów na rzucie heksagonu. Zdecydowano o przesunięciu kondygnacji piętrowej w stosunku do parteru tak, aby uzyskać naturalne zadaszenie w parterze, zaś na piętrze taras do plażowania. Parter i piętro miały spełniać funkcję przebieralni z szatnią i zespołem sanitarnym dla kobiet (parter) i mężczyzn (pierwsze piętro). Poczekalnię obudowano przelotowymi kabinami wyposażonymi w instalacje świetlne, sygnalizujące, czy kabina jest zajęta, czy wolna. Przebieralnie zaprojektowano w taki sposób, by nie dochodziło do kontaktu osób rozebranych z ubranymi. Wejście na kondygnację pierwszą zaplanowano w formie zewnętrznych schodów, tak też pomyślano zejście w kierunku plaży. Założono, iż pawilon handlowy

¹⁰ *Ibidem*, k. 4.

artykułów sportowo-plażowych będzie ściśle powiązany konstrukcyjnie i przestrzennie z przebieralnią. Pawilon zaprojektowano w formie parterowego budynku złożonego z dwóch jednostek heksagonalno-przestrzennych¹¹.

Zaproponowany model przebieralni z pawilonem handlowym miał posłużyć jako wzór dla wszystkich innych budynków tego typu na obszarze kąpieliska w Brzeźnie, a w perspektywie dla całego Nadmorskiego Pasa Zachodniego. W dniu 8 marca 1971 r. odbyło się posiedzenie Wojewódzkiej Komisji Urbanistyczno-Architektonicznej, które miało na celu wydanie opinii na temat słuszności produkcji prefabrykowanych elementów nietypowych, zastosowanych w projekcie Kowalskiego. Jan Mrożewski pomysł skrytykował, punktując kolejno: „korytarzowy system nieprzelotowej komunikacji nieadekwatny do przyjętego układu heksagonalnego; zastosowanie kabiny typu teatralnego zbyt wąskie; wąskie korytarze poczekalni i szatni, niezabezpieczające przestrzeni manipulacyjnej – wybitnie kolizyjne, niewłaściwe funkcjonalnie rozwiązanie zespołu sanitarnego; złe oświetlenie korytarza poczekalni, mimo doświetlenia światłem pośrednim poczekalnia ciemna; ogólnie nieprawidłowy układ funkcjonalno-użytkowy będący skutkiem niewłaściwie i zbyt formalnie przyjętej koncepcji heksagonalnego układu przestrzennego; skomplikowane profile elementów prefabrykowanych – stąd trudności precyzyjnego wykonania; trudności transportowe prefabrykatów z uwagi na wielki ich ciężar; wątpliwe efekty plastyczno-bryłowe. Zastosowane elementy mało urozmaicone, pozbawione walorów plastycznych i fakturowych”¹².

Z kolei architekt Andrzej Walicki zarzucał, iż efekty realizacji tak dużego założenia nie będą współmierne do poniesionych kosztów i pracy. Zakwestionował też zasadność tak dużej skali budynku, z którego będzie zapewne korzystał niewielki procent przewidywanej liczby użytkowników. Zarzucał projektantowi opracowanie zbyt skomplikowanego układu przestrzenno-funkcjonalnego, skutkującego niewłaściwą i niewygodną ewakuacją plażowiczów w sytuacji jednoczesnego opuszczania przez nich plaży¹³. Architekt Robert Schmidt krytykował korytarzowy układ wnętrza i mizerne efekty w stosunku do tych, jakie można by uzyskać za pomocą formy heksagonu.

Bohdan Szermer podzielił wszystkie negatywne oceny kolegów i dodał: „Niepokojąco skomplikowany układ funkcjonalny [...]. Sytuację pogarsza fakt panującego wewnątrz mroku spowodowanego brakiem bezpośredniego oświetlenia dziennego. Konieczne światło sztuczne. [...] Osiągnięcie prawidłowego oświetlenia, jest bardzo istotne i możliwe tylko w wypadku realizacji obiektu jednopoziomowego. Rezygnacja z tarasów pozwoliłaby na zaprojektowanie lżejszych elementów stropowych, łatwiejszych w transporcie, pełniących rolę jedynie zadaszania”¹⁴.

¹¹ AWUiA, Hallera Kąpielisko 1970–71, Założenia techniczno-ekonomiczne. Przebieralnia w zespole kąpieliska „Karola Marksa” w Gdańsku Wrzeszczu, sygn. akt 341, k. 16.

¹² AWUiA, Hallera Kąpielisko 1970–71, Protokół z posiedzenia Wojewódzkiej Komisji Urbanistyczno-Architektonicznej z 8 kwietnia 1971 r., sygn. akt 341, k. 2.

¹³ *Ibidem*, k. 2–3.

¹⁴ *Ibidem*, k. 2, 4.

Na koniec głos zabrał architekt Józef Chmiel, który zaopiniował, iż „powtarzanie obiektów w kilku lokalizacjach pasa nadmorskiego Trójmiasta i dalej na wybrzeżu stanowczo niewskazane”. Orzekł, że poszczególne budynki powinny być dostosowane do warunków otoczenia, do rodzaju brzegu morskiego. Jego zdaniem największe prawdopodobieństwo powodzenia miałyby małe obiekty jednopoziomowe¹⁵. Ostatecznie Wydział Budownictwa, Urbanistyki i Architektury Prezydium Wojewódzkiej Rady Narodowej w Gdańsku ustalił, iż decyzję o powtarzaniu rozwiązań podejmie po kontroli efektów realizacji obiektu pierwszego¹⁶.

W 1974 r. SARP Wybrzeże zorganizowało Regionalny Przegląd Architektury i Planowania Przestrzennego. Zaprezentowano wówczas powstałe w okresie trzydziestolecia Polski Ludowej charakterystyczne realizacje oraz projekty z regionu nadmorskiego. Wśród prac znalazł się wówczas projekt omawianego kąpieliska morskiego. Ekspozowanej pracy nie towarzyszyły żadne daty przewidywanej realizacji, a trzeba pamiętać, że wystawę otwarto już kilka lat po sporządzeniu projektu kąpieliska¹⁷. W dokumentach brakuje też informacji o pomyślnym zakończeniu procesu wdrożeniowego. Ostatecznie dopiero w latach 1993–1996 zdecydowano się jedynie na wzniesienie nowego mola.

Nadmorski Park Kultury i Wypoczynku aglomeracji gdańskiej

W 1974 r. pojawiły się wstępne koncepcje budowy Nadmorskiego Parku Kultury i Wypoczynku. Głównym projektantem został Andrzej Walicki. Park miał objąć swym zasięgiem sześć miast: Gdańsk, Gdynię, Sopot, Rumie, Redę i Wejherowo. Zakładano, że w przyszłości teren parku może zostać rozciągnięty na obszar Półwyspu Helskiego i Mierzei Wiślanej¹⁸.

Park, złożony z obszarów o różnorodnej strukturze przyrodniczej i funkcjonalnej, nie mógł istnieć jako jednolity kompleks. Wobec tego uznano, że należy ukształtować szereg pomniejszych oddzielonych od siebie zespołów. Wyodrębniono:

1. Kompleks zachodni (Gdynia Cisowa–Wejherowo)
2. Kompleks gdyński (położony na styku zainwestowania Gdyni)
3. Centralny kompleks rekreacyjny aglomeracji (Wrzeszcz–Oliwa –Sopot)

¹⁵ *Ibidem*, k. 2, 5.

¹⁶ AWUiA, Hallera Kąpielisko 1970–71, Protokół z posiedzenia Wojewódzkiej Komisji Urbanistyczno-Architektonicznej z 8 kwietnia 1971 r., List Wydziału Budownictwa, Urbanistyki i Architektury Prezydium Miejskiej Rady Narodowej w Gdańsku do Okręgowej Dyrekcji Inwestycji Miejskich nr 1 w Gdańsku, sygn. akt 341, b. p.

¹⁷ *Regionalny Przegląd Architektury i Planowania Przestrzennego*, Gdańsk 1974, b. p. Komisarzem wystawy był Feliks Pankau.

¹⁸ APG, oddział w Gdyni, Biuro Planowania Przestrzennego, Studium układu funkcji rekreacyjnych aglomeracji gdańskiej 1974, Nadmorski Park Kultury i Rekreacji Aglomeracji Gdańskiej. Projekt Urbanistyczny, sygn. akt 3893/23, k. 1.

4. Kompleks zachodni Jeziora Osowskiego, Jeziora Wysockiego, Jeziora Tuchomskiego
5. Kompleks wschodni Jeziora Otomińskiego i jeziora Jasień

*Trzy projekty
gdańskich
terenów...*

W związku z tematyką artykułu, czyli problematyką gdańskich przestrzeni, omówię tu jedynie fragment projektu – dotyczący bezpośrednio Gdańska, a więc kompleks centralny aglomeracji.

Potrzebę utworzenia Nadmorskiego Parku Kultury i Wypoczynku aglomeracji gdańskiej argumentowano czterema punktami:

- „Zapewnienie optymalnych warunków dla zaspokojenia społecznych potrzeb rekreacyjnych mieszkańców aglomeracji gdańskiej na jej obszarach, co powinno wydatnie wpłynąć na ograniczenie cotygodniowych wyjazdów wypoczynkowych poza obręb aglomeracji.
- Zapewnienie atrakcyjnych form obsługi międzynarodowych tranzytów turystycznych oraz krajowych i zagranicznych pobytów turystycznych.
- Zabezpieczenie cennych zespołów przyrodniczych położonych na obszarze aglomeracji przed degradacją na skutek intensywnego rozwoju funkcji gospodarczych i procesów urbanizacji.
- Stworzenie racjonalnych warunków dla porządkowania, modernizacji i prawidłowych form zagospodarowania zróżnicowanych funkcjonalnie i przestrzennie rozproszonych terenów i obiektów rekreacyjnych, w drodze jednolitego systemu organizacji poprzez ukierunkowanie i koncentrację wysiłku społecznego i gospodarczego¹⁹.

Rejon wschodni centralnego kompleksu rekreacyjnego, nazwany „strefą skoncentrowania form zagospodarowania turystycznego”²⁰, miał obejmować teren najbardziej zbliżony do Wrzeszcza oraz śródmieścia Gdańska²¹. Koncepcja rejonu oparta została na parkowym zaaranżowaniu leśnych obszarów graniczących ze strefą mieszkaniową.

Na osi głównego ciągu rekreacyjnego dzielnicy Zaspą planowano wielofunkcyjny zespół o profilu sportowo-rekreacyjnym, przeznaczony dla 10–15 tys. użytkowników²². Ciąg wiązał pas nadmorski z parkiem leśnym. Powierzchnia około 100 ha skupiała obszar leśny o urozmaiconym terenie, wraz z Zieloną Doliną²³.

¹⁹ APG, oddział w Gdyni, Biuro Planowania Przestrzennego, Studium układu funkcji rekreacyjnych aglomeracji gdańskiej 1974, Nadmorski Park Kultury i Wypoczynku aglomeracji gdańskiej (opracowanie wstępne), sygn. akt 3893/23, k. 16.

²⁰ *Ibidem*, k. 39.

²¹ APG, oddział w Gdyni, Biuro Planowania Przestrzennego, Studium układu funkcji rekreacyjnych aglomeracji gdańskiej 1974, Generalna koncepcja zagospodarowania parku rekreacyjnego aglomeracji gdańskiej, sygn. akt 3893/23, k. 39.

²² *Ibidem*.

²³ *Ibidem*.

Program zagospodarowania wielofunkcyjnego zespołu składał się z części sportów zimowych, sportów letnich, dziecięco-młodzieżowej, zarezerwowano też miejsce pod urządzenia towarzyszące. W zespole sportów zimowych planowano wykorzystać istniejące, lecz zniszczone urządzenia oraz wyciąg saneczkowo-narciarski na Osiedlu Młodych. Dodatkowo zaprojektowano nowe trasy saneczkowe oraz pasma wyciągów narciarskich i saneczkowych, a w granicach Zielonej Doliny budowę dużego lodowiska²⁴. Szacowano, że zespół sportów zimowych mógłby jednocześnie obsłużyć około 5 tys. użytkowników²⁵.

Zespół sportów letnich w dużej mierze zagospodarowano w przestrzeni Zielonej Doliny. Miały powstać boiska gier małych (siatkówka, tenis, kometka, golf, koszykówka), lekkoatletyczne boiska treningowe, boisko piłki nożnej, łączki z terenami łuczniczymi. Rozważano też budowę basenu kąpielowego oraz brodzików dla dzieci. Z kolei na obszarze leśnym planowano strzelnicę sportową, ścieżki zdrowia, polanki leśne swobodnego użytkowania, ścieżki rowerowe. Liczbę osób jednocześnie korzystających z zespołu sportów letnich estymowano na 5–8 tys.²⁶

Zespół dziecięco-młodzieżowy miał zawierać place zabaw dla dzieci małych, place zabaw typu „Robinson” dla dzieci starszych, tory jazdy na wrotkach, szkołkę rowerową, estradę dziecięcą, harcerskie kino letnie, kawiarnię młodzieżową z czytelnią czasopism, dyskoteką i salą gier mechanicznych, modelarnię i pracownię rzeźbiarską, plener rysunku i malarstwa, a także harcerskie obozowisko namiotowe. Przewidywano, że z oferty będzie mogło jednocześnie korzystać około 3 tys. osób²⁷.

Zespół urządzeń towarzyszących miały tworzyć parking u wylotu ul. Abrahama na około 400 miejsc, restauracja leśna całoroczna na 200 miejsc, kawiarnia z danciem na 100 miejsc, pawilon gastronomiczny typu bar szybkiej obsługi na 100 miejsc, kioski z napojami i lodami, centralny punkt informacji z wypożyczalnią sprzętu sportowego i turystycznego, zespoły sanitarne, schrony przeciwdeszczowe, ciągi spacerowe wyposażone w ławki i placyki rekreacyjne, oświetlenie parkowe²⁸.

W rejonie Złotej Karczmy na powierzchni 22 ha planowano motel turystyczny (200 miejsc noclegowych, obsługa samochodowa) z campin-giem (600 miejsc noclegowych, pawilon gastronomiczny na 100 miejsc). Na terenie Kiełpina na śródleśnej polanie o powierzchni 9 ha projektowano samochodowe kino letnie z 400 miejscami i kawiarnią letnią. W rejonie Brętowa-Matemblewa, w sąsiedztwie parku leśnego na powierzchni bezleśnej o powierzchni 30 ha, między projektowanymi osiedlami zaplanowano zespół urządzeń rekreacyjnych i sportowych dla około 1 tys. osób. Zaznaczono,

²⁴ *Ibidem*, k. 39–40.

²⁵ *Ibidem*, k. 40.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ *Ibidem*, k. 41.

²⁸ *Ibidem*, k. 41–42.

że teren powinien być funkcjonalnie powiązany z założeniem parkowym Jaśkowej Doliny we Wrzeszczu. W okolicy Migowa, na wzniesieniu z widokiem na śródmieście Gdańska, sugerowano założenie bogato wyposażonego campingu na 2,5 tys. miejsc, podzielonego na mniejsze sektory po 500 miejsc.

Kolejny zaproponowany rejon stanowił teren Potoku Oliwskiego, zlokalizowany w środkowej części głównego kompleksu Parku. Z racji położenia stanowił funkcjonalne zamknięcie dla osi rekreacyjnej, przebiegającej wzdłuż Potoku Oliwskiego od brzegu morskiego do kompleksu leśnego. Rejon Potoku przeznaczono dla rekreacji powiązanej z dydaktyką plenerową, prowadzoną „przy wykorzystaniu cech środowiska przyrodniczego oraz kulturowego”. Program usługowy ustalono na około 15 tys. osób w szczycie sezonu. Przewidziano 1,5 tys. miejsc noclegowych oraz 3 tys. miejsc gastronomicznych²⁹. Założono, iż rejon będzie spełniał również funkcje wypoczynku codziennego mieszkańców dzielnicy, a także wypoczynku cotygodniowego w wymiarze całej aglomeracji. Wśród obiektów wypoczynku codziennego i cotygodniowego wymieniano: obiekty kultury na 11 tys. miejsc (kinoteatr, muzea, kluby, świetlice, czytelnie, wypożyczalnię książek itp.), zakłady gastronomiczne z działalnością kulturalno-rozrywkową na 2 tys. miejsc, tereny rekreacyjno-sportowe na 20 tys. osób (zielen, boiska małego sportu, boiska gier i zabaw, kąpieliska, lodowisko)³⁰. W ramach obsługi mieszkańców i turystów z rejonem Potoku Oliwskiego miały współdziałać obiekty zlokalizowane poza jego terenem. W ten sposób wyróżniono ZOO, halę sportowo-widowiskową „Oliwia” i salę Ośrodka Handlowo-Telewizyjnego. Podkreślono, że wobec przewidywanego rozwoju i rozszerzenia powierzchni ZOO (powierzchnia 100 ha) należy ustalić rezerwy terenów leśnych.

Rejon Doliny Radości obejmował w koncepcji, poza obszarem wynikającym z nazwy, dodatkowo Dolinę Czystej Wody, Dolinę Ewy, Dolinę Zakłęsą oraz pobliskie lasy. Teren samej Doliny Radości o powierzchni 40 ha planowano wyposażać w tarasy rekreacyjne z małą gastronomią, ciąg spacerowy wzdłuż doliny, schrony przeciwdeszczowe. Najcenniejszymi obiektami obszaru były obiekty zabytkowe (młyny, zajazdy, dworki, kuźnia, zespoły robotniczych domów mieszkalnych), zlokalizowane przy ulicach Spacerowej, Bytowskiej oraz Kwietnej³¹. Na obszarze Doliny Radości funkcjonował uciążliwy zakład przemysłowy „Żelazek”, a także magazyny zajmujące się obsługą ZOO. Planiści postulowali przeniesienie zakładu oraz likwidację obiektów związanych z ZOO. Sugerowano zaadaptowanie wszystkich budynków zabytkowych dla celów rekreacyjnych, gastronomicznych, muzealnych bądź sportowo-rozrywkowych. Proponowano przygotowanie miejsca z wyeksponowaną makietą Bitwy Oliwskiej oraz wystawą

²⁹ *Ibidem*, k. 43.

³⁰ *Ibidem*, k. 44.

³¹ APG, oddział w Gdyni, Biuro Planowania Przestrzennego, Studium układu funkcji rekreacyjnych aglomeracji gdańskiej 1974, Studium koncepcyjne zagospodarowania wybranych kompleksów rekreacyjnych Nadmorskiego Parku Kultury i Wypoczynku w perspektywie do roku 1990. Dolina Radości i Górny Sopot, sygn. akt 3893/23, k. 23.

statków pływających z różnych epok historycznych³². Nadto projektowano małe baseny kąpielowe i brodziki dla dzieci w układzie tarasowym, rozciągające się wraz z naturalnymi plażami trawiastymi wzdłuż Potoku Oliwskiego. Dla kąpiących się przeznaczono 5 tys. miejsc, zaś dla korzystających z plaż trawiastych 10 tys. miejsc. Z niektórych domów robotniczych znajdujących się w zespole Doliny Radości planowano, w połączeniu z budynkami o podobnej architekturze, sprowadzonymi z innych gdańskich dzielnic, uczynić skansen. Proponowano stworzenie restauracji regionalnej, kawiarni z danciem, bufetów gastronomicznych, a przy tarasach rekreacyjnych barów kawowych³³. Program dydaktyczny wiódłby wzdłuż ciągu pieszego, zaczynającego swój bieg od ul. Kwietnej. Znajdujące się przy tej ulicy stare domy robotnicze planowano poddać modernizacji i przeznaczyć na pracownie plastyków, gdzie odbywałyby się ekspozycje prac i ich sprzedaż. W Dolinie Czystej Wody postulowano urządzenie – jako „prawdziwej i ważnej pomocy naukowej” – małego ogrodu botanicznego dla dzieci i młodzieży³⁴. Przydatność ogrodu argumentowano ogólnodostępnym charakterem przeciwstawianym charakterowi zamkniętemu dużych ogrodów botanicznych, znajdujących się z reguły przy uczelniach³⁵. Dolina Ewy, określona w opracowaniu Nadmorskiego Parku jako leśny zespół rekreacyjny, została przeznaczona do tzw. wypoczynku cichego. Dolina Ewy kończyła główny ciąg rekreacyjny biegnący wzdłuż rejonu Doliny Radości. Na tym terenie przewidywano likwidację ruchu kołowego, jedyną przejezdną drogą miała pozostać ul. Kościerska³⁶.

Przez ponad dziesięć lat od sporządzenia projektu Parku nie przystąpiono do jego realizacji. Dopiero uchwałą z 30 stycznia 1987 r. Wojewódzka Rada Narodowa nałożyła na Wojewodę Gdańskiego obowiązek powołania państwowego przedsiębiorstwa pod nazwą „Park Kultury i Wypoczynku w budowie”³⁷. Warto dodać, iż już na wstępnym etapie opracowywania projektu Parku w 1974 r. podkreślono konieczność ustanowienia Społecznego Komitetu Budowy Parku pod patronatem wojewody gdańskiego³⁸. W 1987 r. Wojewódzka

³² *Ibidem*, k. 25.

³³ APG, oddział w Gdyni, Biuro Planowania Przestrzennego, Studium układu funkcji rekreacyjnych aglomeracji gdańskiej 1974, Nadmorski Park Kultury i Rekreacji aglomeracji gdańskiej. Projekt Urbanistyczny, sygn. akt 3893/23, k. 45–46.

³⁴ APG, oddział w Gdyni, Biuro Planowania Przestrzennego, Studium układu funkcji rekreacyjnych aglomeracji gdańskiej 1974, Studium koncepcyjne zagospodarowania wybranych kompleksów rekreacyjnych Nadmorskiego Parku Kultury i Wypoczynku w perspektywie do roku 1990. Dolina Radości i Górny Sopot, sygn. akt 3893/23, k. 25.

³⁵ *Ibidem*, k. 26.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ Archiwum Państwowe w Gdańsku [dalej: APG], Komitet Wojewódzki Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej w Gdańsku, Park Kultury i Wypoczynku. Pas Nadmorski. Zagospodarowanie Przestrzenne 1986–88, Informacja o tworzeniu i funkcjonowaniu zarządu przedsiębiorstwa Parku Krajoznawczo-Wypoczynkowego w Gdańsku, w tym MCK, sygn. akt 2384/21222, k. 2.

³⁸ APG, oddział w Gdyni, Biuro Planowania Przestrzennego, Studium układu funkcji rekreacyjnych aglomeracji gdańskiej 1974, Generalna koncepcja zagospodarowania parku rekreacyjnego aglomeracji gdańskiej, sygn. akt 3893/23, k. 64.

Rada Narodowa przekonywała, że powstanie przedsiębiorstwa jest o tyle ważne, że „wydłużający się stan rezerwacji terenów bez podjęcia konkretnych prac wdrożeniowych będzie prowadził nieuchronnie do ich kurczenia się pod naciskiem doraźnych potrzeb”. O wartości i celowości urzeczywistnienia idei Parku świadczył też fakt, że ta „przewijała się od lat w postulatach różnych środowisk”³⁹. Ponadto utworzono już wówczas Trójmiejski Park Krajobrazowy, obejmujący obszary leśne rozciągające się od Wejherowa do Gdańska na powierzchni 400 km²⁴⁰.

Koncept Nadmorskiego Parku Kultury i Wypoczynku był inspirowany, jak opisywano w 1987 r., ideą parku chorzowskiego – ze stacjonarnym lunaparkiem wzbogaconym o szereg różnorodnych nowoczesnych rozwiązań⁴¹. Porównanie do parku chorzowskiego było zrozumiałe, bo to właśnie tam powstał pierwszy Wojewódzki Park Kultury i Wypoczynku, jeden z największych parków tego typu w Europie. W 1959 r. wyposażono tamtejszy park w lunapark, przez co stał się on modnym punktem na trasie wielu turystów⁴². W pierwszych opracowaniach z lat siedemdziesiątych pomysł realizacji lunaparku w obrębie Nadmorskiego Parku Kultury i Wypoczynku nie istniał. Być może wzbogacenie projektu o ten element dopiero na dalszym etapie było efektem spektakularnego rozwoju chorzowskiego lunaparku i coraz większego nim zainteresowania, obserwowanego na przełomie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych⁴³.

Dodanie lunaparku do koncepcji nadmorskiej wywołało liczne zastrzeżenia czy wręcz ataki ze strony samorządów osiedlowych, reprezentowanych przez komitety osiedlowe. Po publikacji w „Dzienniku Bałtyckim” obwieszczenia wojewody gdańskiego o przystąpieniu do sporządzenia miejscowego planu zagospodarowania miasta Gdańska i kilku artykułach w „Głosie Wybrzeża” zespoły komitetów wystosowały (do Biura Planowania Przestrzennego, redakcji „Głosu Wybrzeża” i przewodniczącego Wojewódzkiej

³⁹ APG, Komitet Wojewódzki Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej w Gdańsku, Park Kultury i Wypoczynku. Pas Nadmorski. Zagospodarowanie Przestrzenne 1986–88, Informacja o tworzeniu i funkcjonowaniu zarządu przedsiębiorstwa Parku Krajoznawczo-Wypoczynkowego w Gdańsku, w tym MCK, sygn. akt 2384/21222, k. 1.

⁴⁰ *Ibidem*, k. 1–2.

⁴¹ APG, Komitet Wojewódzki Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej w Gdańsku, Park Kultury i Wypoczynku. Pas Nadmorski. Zagospodarowanie Przestrzenne 1986–88, Informacja o stanie przygotowań do utworzenia przedsiębiorstwa pn. Parku Kultury i Wypoczynku, sygn. akt 2384/21222, k. 1.

⁴² APG, Komitet Wojewódzki Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej w Gdańsku, Park Kultury i Wypoczynku. Pas Nadmorski. Zagospodarowanie Przestrzenne 1986–88, List Komitetu Osiedlowego do Przewodniczącego Wojewódzkiej Rady Narodowej prof. dr. hab. Włodzimierza Wierzykowskiego, sygn. akt 2384/21222, b. p.

⁴³ APG, Komitet Wojewódzki Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej w Gdańsku, Park Kultury i Wypoczynku. Pas Nadmorski. Zagospodarowanie Przestrzenne 1986–88, Informacja o stanie przygotowań do utworzenia przedsiębiorstwa pn. Parku Kultury i Wypoczynku, sygn. akt 2384/21222, k. 1.

Rady Narodowej) listy sprzeciwu wobec inwestycji⁴⁴. Opór mieszkańców wzbudzała informacja o rozważanym gigantycznym kompleksie rekreacyjno-wypoczynkowym – z karuzelami, ośmiornicą, powietrznymi słoniami, sputnikiem, awionetkami, helikopterami, spadochronami, diabelskim młynem, ciemnymi przejażdżkami, antycznymi samochodami, pociągami na jednym torze⁴⁵. W liście pisano: „Pojawiające się na łamach prasy Wybrzeża informacje o zamiarze budowy na interesujących nas odcinkach Pasa Nadmorskiego tzw. fragmentów »Parku kultury i wypoczynku« lub innych »Lunaparków« stanowiłoby zaprzeczenie naszego postulatu dotyczącego utrzymania jego naturalnych wartości i walorów krajobrazowych w stanie nienaruszalnym⁴⁶. Ocenę krytyczną wobec konceptu złożyła też Rada Ochrony Dóbr Kultury. W odpowiedzi na zarzuty architektki usprawiedliwiali się, iż pojęcia lunaparku używano w koncepcji Nadmorskiego Parku jedynie w formie skrótu wobec usług o charakterze rozrywkowym⁴⁷.

Plany zrealizowania tak ogromnego założenia – zarówno pod względem powierzchni, jak i nakładów finansowych, organizacyjnych i planistycznych – nie powiodły się. Za sukces można jednak poczytywać powstanie w 1979 r. tzw. Trójmiejskiego Parku Krajobrazowego, którego cele pokrywają się niejako z początkowym projektem Nadmorskiego Parku Kultury i Wypoczynku.

Ośrodek rekreacyjny nad Opływem Motławy

Po wojnie wiele atrakcyjnie położonych i eksponowanych terenów ulegało stopniowej degradacji. Przykładem może być Opływ Motławy, który w obliczu postępującego zaniedbania postanowiono ratować i stworzyć nad nim ośrodek rekreacyjny. *Studium przedzałożeniowe planu zagospodarowania Opływu Motławy* zostało wykonane przez Biuro Projektów Budownictwa Komunalnego, Oddział Planowania Przestrzennego w Gdańsku w 1974 r., a zatwierdzone jako plan realizacyjny 24 maja 1975 r. decyzją Urzędu Miejskiego w Gdańsku,

⁴⁴ APG, Komitet Wojewódzki Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej w Gdańsku, Park Kultury i Wypoczynku. Pas Nadmorski. Zagospodarowanie Przestrzenne 1986–88, Listy Zespołu Komitetów Obwodowych przylegających do pasa nadmorskiego do Rady Naczelnej „Głosu Wybrzeża”, Biura Planowania Przestrzennego i Przewodniczącego Wojewódzkiej Rady Narodowej prof. dr. hab. Włodzimierza Wierzykowskiego, sygn. akt 2384/21222, b. p.

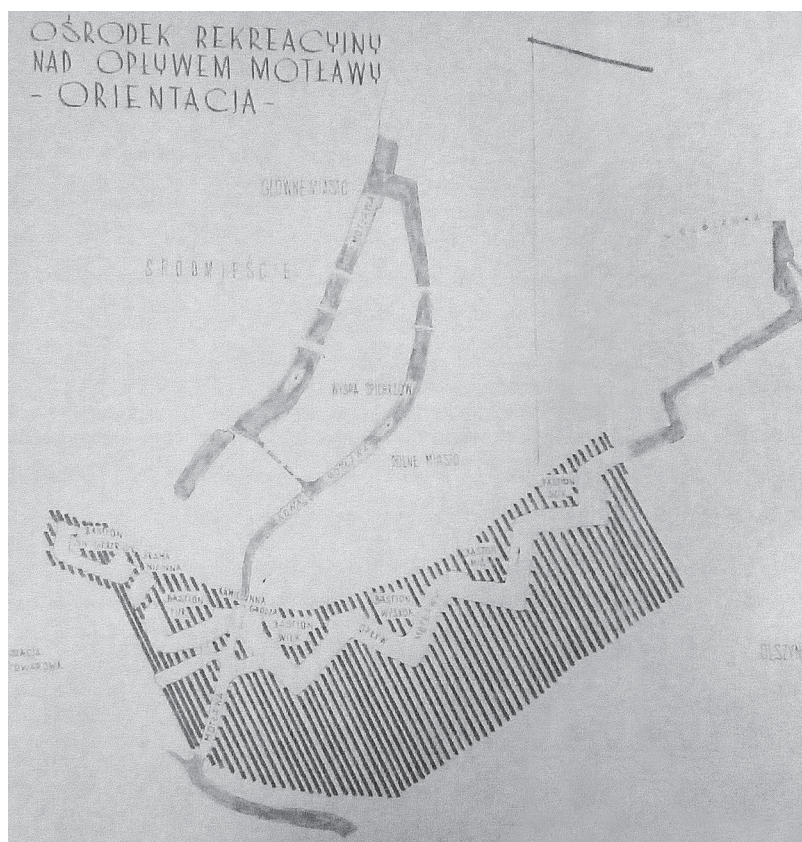
⁴⁵ APG, Komitet Wojewódzki Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej w Gdańsku, Park Kultury i Wypoczynku. Pas Nadmorski. Zagospodarowanie Przestrzenne 1986–88, List Zespołu Komitetów Obwodowych przylegających do pasa nadmorskiego do Rady Naczelnej „Głosu Wybrzeża”, sygn. akt 2384/21222, k. 1.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ APG, Komitet Wojewódzki Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej w Gdańsku, Park Kultury i Wypoczynku. Pas Nadmorski. Zagospodarowanie Przestrzenne 1986–88, Informacja o stanie przygotowań do utworzenia przedsiębiorstwa pn. Parku Kultury i Wypoczynku, sygn. akt 2384/21222, k. 3.

Wydziału Gospodarki Przestrzennej, Komunalnej i Ochrony Środowiska⁴⁸. Ujęty w koncepcji obszar znajdował się na styku dzielnic Śródmieście i Olszynka, na północnym i południowo-wschodnim brzegu Oplywu Motławy. Granice opracowania przebiegały następująco: od północy przez pl. Wałowy, dalej ulicami Grodza Kamienna, Reduta Wilk, Reduta Wyskok, Reduta Miś, Reduta Dzik (do przejścia pieszego łączącego ul. Modrą z ul. Chłodną), od wschodu ul. Modrą, od południa ulicami Miedza, Olszynka, Mostowa, brzegiem Oplywu Motławy aż do torów kolejowych i bastionu św. Gertrudy (il. 15). Bardzo dużą wartością dla inwestycji, oprócz lokalizacji, był kontekst historyczny. Teren opracowania zajmowały bowiem siedemnastowieczne fortyfikacje Gdańska⁴⁹.

*Trzy projekty
gdańskich
terenów...*



Il. 15. Granice opracowania ośrodka nad Oplywem Motławy, APG, oddział w Gdyni, Biuro Planowania Przestrzennego, Gdańsk – Oplyw Motławy, Ośrodek Rekreacyjny część 1 z 2, 1976, sygn. akt 3893/357

⁴⁸ APG, oddział w Gdyni, Biuro Planowania Przestrzennego, Gdańsk – Oplyw Motławy, Ośrodek Rekreacyjny część 1 z 2, 1976, sygn. akt 3893/357, k. 14.

⁴⁹ *Ibidem*, k. 17.

Planowany ośrodek rekreacyjny miał początkowo funkcjonować jako dzielnicowy ośrodek sportowy dla Dolnego Miasta, czyli południowo-wschodniej części Śródmieścia. W kolejnych opracowaniach zaznaczono, że szereg atutów terenu Opływu Motławy wymusza niejako poszerzenie programu. Zespół rekreacyjny miał zyskać charakter ponaddzielnicowy, zostać wzbogacony o dodatkowe urządzenia turystyczne, usługi towarzyszące i liczne elementy na potrzeby sportu kwalifikowanego⁵⁰ (il. 16–17). W zakresie organizacji programu sportowego przewidywano realizację stanic wodnych dla wioślarzy i kajakarzy, wypożyczalni sprzętu pływającego, zespołu kąpieliskowego z brodzikami, basenami dla pływających i niepływających, zespołu boisk, obiektów do gier sportowych i zabaw dziecięcych, terenów spacerowych, terenów plażowych, obiektów gastronomicznych, zespołu hotelowo-campingowego, urządzeń obsługi komunikacyjnej⁵¹.

W opracowaniu silnie podkreślano wartość historyczną terenu Opływu Motławy, co wymagało szczególnych rozwiązań funkcjonalno-przestrzennych. Zasygnalizowano, że podczas sporządzania projektu kierowano się dwoma podstawowymi zasadami: plan miał podkreślać rysunek linii brzegowej oraz eksponować konfigurację bastionów. W projekcie kładziono silny nacisk na zachowanie precyzyjnego i jak najbliższego pierwowzoru kształtu budowli fortyfikacyjnych. Z uwagi na niedostateczne archiwa i dokumentację historyograficzną nie ustalono dokładnie pierwotnych poziomów szanćców i nadszanćców. W konsekwencji bastiony i łączące je wały miały pozostać prawie nienaruszone⁵².

Na najlepiej zachowanych terenach bastionów św. Gertrudy i Tur, których korona wału wznosiła się prawie 20 m nad poziomem wody, rozrysowano serpentynowo wijące się ciągi piesze. Prowadziły one na koronę bastionu, we wnętrzu której planowano zaaranżować miejsca wypoczynku i zabaw dla dzieci. Każdy z ciągów pieszych na wszystkich bastionach usytuowano tak, aby wyraźnie podkreślał regularny geometryczny układ szanćców i nadszanćców⁵³. Zwracano uwagę na możliwość wykorzystania fortu św. Gertrudy. Postulowano, aby po umocnieniu sklepień i wyposażeniu ich w niezbędne instalacje zaadaptować wnętrze fortu na winiarnię⁵⁴.

Po obu stronach Motławy, u jej ujścia, rozplanowano zespoły klubów, obiektów do uprawiania sportów wodnych i obiektów gastronomicznych. Na lewym brzegu ujścia Motławy zaprojektowano dwa kluby wioślarskie, klub

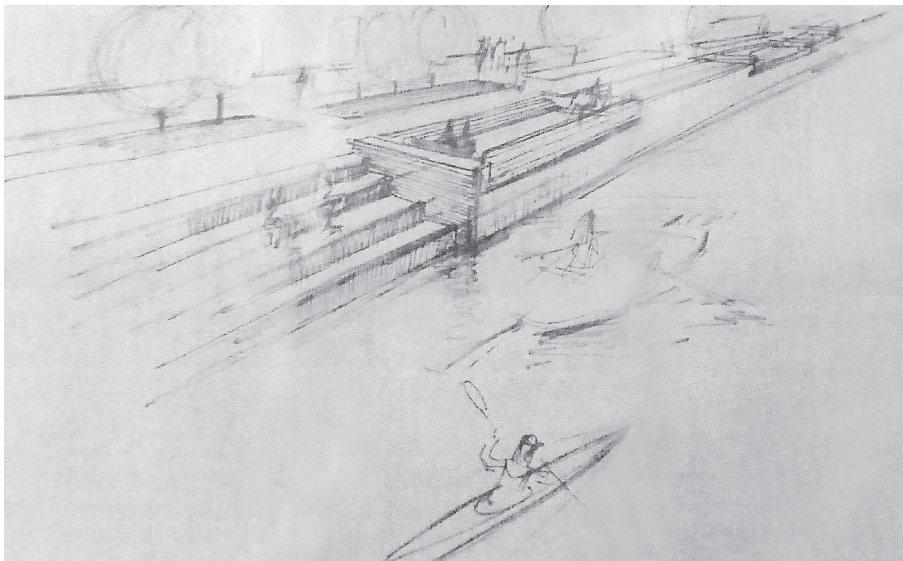
⁵⁰ *Ibidem*, k. 23.

⁵¹ *Ibidem*, k. 23–24.

⁵² APG, oddział w Gdyni, Biuro Planowania Przestrzennego, Studium przedzałożeniowe zagospodarowania terenu dla celów rekreacyjnych, Gdańsk – Opływ Motławy, 1978, sygn. akt 3893/184, k. 17.

⁵³ APG, oddział w Gdyni, Biuro Planowania Przestrzennego, Gdańsk – Opływ Motławy, Ośrodek Rekreacyjny część 1 z 2, 1976, sygn. akt 3893/357, k. 29.

⁵⁴ *Ibidem*, k. 30.



Il. 16. Widok perspektywiczny zagospodarowanego Oplýwu Motławy, APG, oddział w Gdyni, Biuro Planowania Przestrzennego, Studium przedzałózeniowe zagospodarowania terenu dla celów rekreacyjnych Gdańsk – Oplýwu Motławy, 1978, sygn. akt 3893/184



Il. 17. Widok perspektywiczny zagospodarowanego Oplýwu Motławy, APG, oddział w Gdyni, Biuro Planowania Przestrzennego, Studium przedzałózeniowe zagospodarowania terenu dla celów rekreacyjnych Gdańsk – Oplýwu Motławy, 1978, sygn. akt 3893/184

kajakowy, wypożyczalnię sprzętu pływającego, kawiarnię oraz restaurację. Dodatkowo dla klubu kajakowego urządzono hangar dostępny poprzez pomost schodzący do rzeki. Hangar na łódzie wioślarskie umieszczono od strony Opływu Motławy, na północnym brzegu cypla, co więcej, pomost przystani przy hangarze zaopatrzone w wyciąg dla łodzi⁵⁵.

Na prawym brzegu rzeki zlokalizowano drugi zespół klubowy i gastronomiczny, na który miały się składać: bar szybkiej obsługi, bar kawowy i hangar na kajaki. Wnętrza drugiego zespołu klubowego zaplanowano w przystosowanych dwurodzinnych domkach mieszkalnych, usytuowanych między ul. Pustą i Krótką (wobec bliskości linii SKM domki nie mogły zachować funkcji mieszkalnej). Pozostałe cztery domki oddano do adaptacji na hotele, które razem z campingiem miały funkcjonować jako baza noclegowa dla uczestników spływów kajakowych⁵⁶.

Zespoły klubowe po dwóch stronach rzeki spojono kładką pieszą, przeprowadzoną nad wodą. Teren pierwszego zespołu (po lewej stronie Motławy) wzbogacono o boisko do koszykówki, salę gimnastyczną, zaś drugi zespół – o boiska do siatkówki i badmintonu oraz kort tenisowy. Budynki usługowe uatrakcyjniono poprzez wprowadzenie do ich planu tarasów, poszerzających pole widzenia oraz kierujących wzrok użytkowników na Kamienną Górę, określoną przez autorów „najbardziej malowniczym fragmentem fortyfikacji”⁵⁷.

Teren pomiędzy ulicami Wspólną i Modrą zarezerwowano pod budowę zespołu kąpieliskowego i zespołu sportowego, połączonych ciągami spacerowymi. Na kąpielisko składały się: jeden duży brodzik oraz trzynaście małych, basen dla niepływających, a także cztery baseny pływackie. Łączenia między obiektami opracowano jako wyłożone płytami przejścia z rabatami kwiatowymi i trawnikami po bokach. W sąsiedztwie kolistego basenu dla niepływających zaplanowano plażę trawiastą. Teren kąpieliska, jako jedyny z całego ośrodka rekreacyjnego, miał stanowić przestrzeń zamkniętą, wyodrębnioną ogrodzeniem, dostępną tylko dzięki przebieralniom oraz budynkom higieniczno-sanitarnym⁵⁸.

Kompozycję zespołu boisk sportowych, w tym boiska do siatkówki, koszykówki, piłki nożnej, do badmintonu, tory do gry w kręgle, oparto na założeniu zakładającym grupowanie i wiązanie terenów z obiektami do gier jednego rodzaju. Wiązano je za pomocą ciągów spacerowych ciągnących się pomiędzy obfitą zielenią. W punkcie zbiegu kąpieliska i zespołu sportowego zlokalizowano obiekty gastronomiczne: bar szybkiej obsługi, bar letni, kawiarnię, dwie restauracje i cukiernię. W pobliżu zespołu gastronomicznego usytuowano dyskotekę⁵⁹. Zespół kąpieliskowy i sportowy miał łączyć park. Pośród zieleni umieszczono teren zabaw dla dzieci z przepłotniami, piaskownicami oraz

⁵⁵ *Ibidem*, k. 32.

⁵⁶ *Ibidem*.

⁵⁷ *Ibidem*.

⁵⁸ *Ibidem*, k. 33–34.

⁵⁹ *Ibidem*, k. 34.

ściankami do rysowania. Podobny park planowano urządzić na skraju zespołu sportowego w miejscu charakteryzującym się bujną roślinnością.

Obszar niegdysiejszej fosy zewnętrznej, osuszonej i wypełnionej materiałem nasypowym w XIX w., zarezerwowano na lokalizację plaży trawiastej. Szlak ul. Na Szańce miał wyznaczać ciąg spacerowy, spajający plażę trawiastą z obiektami kąpieliskowymi, sportowymi i gastronomicznymi⁶⁰.

Do 1995 r. zagospodarowanie Opływu Motławy postępowało bardzo chaotycznie, bez właściwego wykorzystania na ten cel projektu z 1974 r. Bastion św. Gertrudy i bastion Tur funkcjonowały jako tereny spacerowe z częściowo urządzoną i uporządkowaną zielenią. Z kolei fortyfikacje wewnątrz bastionu św. Gertrudy wykorzystywano na magazyny. Brama Nizinna stanowiła przejazd dla ruchu kołowego oraz przejście piesze. Na terenie bastionu Tur część dolnego tarasu zajmowało ujęcie wody „Kamienna Grodza”, jego studnie położono na wale łączącym bastiony Tur i Wilk oraz Wilk i Wyskok. W bastionie Wilk część korony była eksploatowana przez obiekty z urządzeniami wodociągowymi, drugą część zajmowały budynek mieszkalny i gospodarczy. Na obszarze bastionu Wyskok w miejscu siedemnastowiecznego składu amunicji znajdował się budynek mieszkalny. W przestrzeni łączącej bastiony Wilk i Miś przebiegał ciąg garaży i pomieszczeń gospodarczych w złym stanie technicznym⁶¹. Na terenie bastionu Miś stał zakład „Hydroster”. Teren na bastionie Dzik zajmowało pięć domów mieszkalnych, których stan określano jako średni bądź zły⁶². Pomiędzy ulicami Krótką i Pustą istniały modernizowane wówczas bliźniacze domki dwurodzinne, adaptowane do funkcji mieszkalno-hotelowej. Powierzchnia między ulicami Wspólna, Na Szańce, Modra i Miedzy była zajęta przez zorganizowane i niezorganizowane ogródki działkowe. Kamienną Śłużę poddawano wówczas modernizacji⁶³.

W dniu 5 grudnia 1995 r. zawarto umowę pomiędzy Urzędem Miejskim w Gdańsku, Wydziałem Ochrony Środowiska i Rolnictwa a Biurem Planowania Przestrzennego na przygotowanie kolejnego projektu zagospodarowania przestrzennego Opływu Motławy na cele rekreacyjne. Być może decyzję o ponownym pochyleniu się nad sprawą niezainwestowanego i zaniedbanego terenu miasta przyspieszyło zarządzenie Prezydenta Rzeczypospolitej Polski z 8 września 1994 r., na mocy którego obszar Opływu Motławy zyskał rangę pomnika historii⁶⁴.

⁶⁰ *Ibidem*, k. 34–35.

⁶¹ APG, oddział w Gdyni, Biuro Planowania Przestrzennego w Gdańsku, koncepcja programowo-przestrzenna zagospodarowania terenu, Ośrodek rekreacyjny nad Opływem Motławy, 1995, sygn. akt 3893/830.

⁶² To dawne budynki intendencji wojskowej szacowane na wiek około 100 lat, objęte odnową konserwatorską. Postulowano zmianę funkcji mieszkalnej na usługową, np. hotelową, zob. APG, oddział w Gdyni, Biuro Planowania Przestrzennego w Gdańsku, koncepcja programowo-przestrzenna zagospodarowania terenu, Ośrodek rekreacyjny nad Opływem Motławy, 1995, sygn. akt 3893/830.

⁶³ *Ibidem*.

⁶⁴ *Ibidem*.

Ostatecznie, w latach dziewięćdziesiątych przeprowadzono prace porządkowe. Od tego momentu do czasów obecnych prace są kontynuowane, ogłasza się kolejne przetargi wpisujące się w długi proces zagospodarowywania Opływu Motławy na cele rekreacyjne.

Przestawione wyżej trzy projekty zostały zrealizowane połowicznie bądź nie zostały zrealizowane w ogóle. Porzucenie idei wykreowania kilku, niewątpliwie ciekawych przestrzeni można uznać za porażkę, i to w dwóch aspektach. Po pierwsze, był to problem samych gdańszczyzan, „ograbionych” z miejsc przystosowanych do przyjemnego spędzania wolnego czasu. Po drugie, w 1978 r. wykreślono z przewodników turystycznych informację o Gdańsku jako miejscowości wypoczynkowej nad Bałtykiem, co mogło być jednym ze skutków zaniechania realizacji tego typu projektów (choć to tylko przypuszczenia)⁶⁵.

Bibliografia

Regionalny Przegląd Architektury i Planowania Przestrzennego, Gdańsk 1974.
Szafer Tadeusz Przemysław, *Nowa architektura polska. Diariusz z lat 1971–75*, Warszawa 1979, s. 311.

Unfulfilled visions. Three recreation and rest area projects in Gdańsk from the 1970s

Leisure and recreational areas in Gdańsk during the times of the Polish People's Republic is a poorly researched subject. There are very few lectures, publications, or studies on the topic; however, the state of research is not surprising because of the somewhat ambiguous nature of Gdańsk. The city is seen as a university centre, industrial centre, but not strictly as a place where the recreational function dominates. The article focuses on architectural conceptions of leisure and recreational areas during the seventies; it is fascinating how the architects of the time tried to create everyday recreational areas in this historic city, where two kinds of structures coexisted, combining solemn buildings from the past with everyday forms for the present man. The author's main aim was to expose and describe in detail three of the most curious, but unrealized projects: 'the seaside Park of Culture and Leisure in the Gdańsk agglomeration', 'the recreational centre over the flow of the Motlava River' and 'the bathing beach at the outlet of Karol Marks Street'.

⁶⁵ AWUiA, Kąpielisko „Przymorze”, Pisma Ogólne 1992–93, Uwarunkowania turystycznego rozwoju Gdańska. Zagadnienia podstawowe do dyskusji, Gdańsk 1992, s. 1.

Katarzyna Szychta-Mielewczyk

Instytut Historii Sztuki, Uniwersytet Gdański

ORCID: 0000-0001-6915-2043

Przekształcenia znaku „Solidarność” projektu Jerzego Janiszewskiego w twórczości opozycyjnej lat osiemdziesiątych XX w.¹

<https://doi.org/10.26881/porta.2021.20.11>

Słowa kluczowe: znak „Solidarność”, Jerzy Janiszewski, lata osiemdziesiąte, drugi obieg wydawniczy, przekształcenia pierwotnych projektów

Keywords: ‘Solidarity’ logo, Jerzy Janiszewski, the 1980s, samizdat, modifications and transformations of the original works

Kiedy znak się upowszechnił, coś się we mnie zmieniło. Do tej pory to, co robiłem, było mi zlecane. Po raz pierwszy przy tym znaku byłem sam dla siebie inspiracją. Już nigdy więcej w życiu nie zdarzy mi się coś tak ważnego².

Wprowadzenie

Znak „Solidarność” projektu Jerzego Janiszewskiego to jeden z najbardziej rozpoznawalnych polskich symboli w XX w. Zadziwia więc fakt, że przez długie lata nie był poddawany pogłębionym analizom, a w literaturze poświęcano mu zwykle wzmianki, których objętość nie przekraczała strony³. Dopiero w ostatnich latach opublikowano dwie prace dotyczące (w całości lub w części) kształtu pisma powstałego na bazie znaku „Solidarność”, czyli tzw. solidarycy⁴. Osobną kwestią jest sposób opracowania materiałów, których twórcy

¹ Niektóre fragmenty artykułu opierają się na pracy licencjackiej, napisanej pod kierunkiem dra Jacka Friedricha w Instytucie Historii Sztuki UG.

² Wypowiedź Jerzego Janiszewskiego, zob. Andrzej Kaczyński, *Nasz znak*, „Tygodnik Solidarność” 1981, nr 1, s. 4.

³ Zob. Jerzy Brukwicki, *Grafika „Solidarności” 1980–1989 [w:] Pamięć i uczestnictwo. Wystawa na jubileusz Sierpnia ’80 i Solidarności. Artystyczny komentarz polskiej rzeczywistości lat 1980–2005*, red. Danuta Godycka, Grażyna Szcześniak, Gdańsk 2005, s. 47. O znaku „Solidarność” pisano również na łamach prasy, zob. Kaczyński, *Nasz znak...*, s. 4; Roman Daszczyński, *Znak, który poznał cały świat*, „Gazeta Wyborcza Trójmiasto”, dodatek „Narodziny Solidarności” 2005, nr 19, s. 3–7.

⁴ Tomasz Bierkowski, *Solidaryca – fenomen komunikacyjny*, Katowice 2017; Agata Szydłowska, *Od solidarycy do TypoPolo. Typografia a tożsamości zbiorowe w Polsce po roku 1989*, Wrocław 2018.

bezpośrednio nawiązywali do znaku „Solidarność”. Jak dotąd, nie powstała żadna publikacja, w której w sposób kompleksowy omówiono by wytwory zawierające odniesienia do projektu Janiszewskiego. Dostępne są wydawnictwa, w których – pośród innych prac – są prezentowane materiały ze znakiem „Solidarność”, reprezentujące nie tylko profesjonalny obieg artystyczny⁵, lecz także twórczość „popularną”⁶, np. nieoficjalne znaczki i karty pocztowe. Wszystkie te materiały, choć o zróżnicowanym poziomie artystycznym, są niezwykle ciekawe jako świadectwa historii.

Popularne symbole wizualne są poddawane przekształceniom. Zmieniają się układy, kolorystyka, sposób opracowania kształtów i konturów, hasła. Podobnie dzieje się ze znakiem „Solidarność” – od momentu powstania był nie tylko masowo replikowany, lecz również modyfikowany i transformowany, zwłaszcza w wytworach „popularnych”. W niniejszym artykule omówiono około pięćdziesięciu tego typu realizacji zawierających znak „Solidarność”, pochodzących głównie z lat osiemdziesiątych XX w. Twórcy omówionych prac – mniej lub bardziej świadomie – nie zachowali pierwotnej formy projektu. Na podstawie owych realizacji podejmę próbę wskazania najpopularniejszych i najciekawszych modyfikacji i transformacji symbolu w okresie pomiędzy powstaniem „Solidarności” a końcem komunizmu w Polsce.

Geneza znaku „Solidarność”

Twórcą znaku „Solidarność” jest Jerzy Janiszewski, absolwent Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych w Gdańsku na Wydziale Projektowania Graficznego, uczestnik strajków w sierpniu 1980 r.⁷ O okolicznościach powstania symbolu, zainspirowanego widokiem tłumów gromadzących się pod bramą

⁵ Zob. Aleksander Wojciechowski, *Czas smutku, czas nadziei. Sztuka niezależna lat osiemdziesiątych*, Warszawa 1992; *Plastyka niezależna 1976–1989* [katalog wystawy], Poznań 2010.

⁶ Najobszerniejszy i najbardziej zróżnicowany bodajże przegląd materiałów można znaleźć w książce Ireny Grudzińskiej-Gross, *The Art of Solidarity*, New York 1985. Stosunkowo popularne są katalogi, zwłaszcza filatelistyczne – wśród pierwszych tego typu publikacji były wydawnictwa podziemne, wprowadzone do obiegu przez Zbigniewa Endzla, zob. Stanisław Remuszko, *Podziemna filatelistyka*, „Tygodnik Solidarność” 1992, nr 3, s. 14. Uzupełniają je inne publikacje, zob. Anatol Kobyliński, *Sześć lat podziemnej poczty w Polsce (1982–1988)*, Rapperswil 1989; *Towarzystwo Poczty Podziemnej. Katalog znaczków: lata 1982–84*, oprac. Zbigniew Kowalewski, Warszawa 1998; *Towarzystwo Poczty Podziemnej. Katalog znaczków rok 1985*, oprac. Andrzej Jaworski, Warszawa 2000; *Towarzystwo Poczty Podziemnej. Katalog znaczków rok 1986*, oprac. Andrzej Jaworski, Warszawa 2001; Wacław Sokołowski, *Katalog znaczków wydawanych przez polskie organizacje niezależne w 1987 roku*, Warszawa 1990; Barbara Swałek, Jacek Swałek, *Gawędy o znaczkach, pieczętkach i kopertach. Filatelistyka podziemna lat 1982–1985 jako forma działania na rzecz niepodległości i suwerenności Polski*, „Zeszyty Historyczne Sieci Solidarności” 2016, t. 7.

⁷ Biogram: Arkadiusz Kazański, hasło: *Jerzy Janiszewski*, *Encyklopedia Solidarności*, http://www.encysol.pl/wiki/Jerzy_Janiszewski [dostęp: 22.06.2018].

Stoczni Gdańskiej⁸, opowiadał na łamach „Tygodnika Solidarność”: „Od pierwszych dni strajku wystawałem pod bramą stoczni. To było ogromne przeżycie. Pierwszy raz byłem świadkiem takich wydarzeń. [...] To wszystko mocno oddziaływało na moją psychikę.

Zapraǳiałem przedostać się na drugą stronę bramy. Na zewnątrz docierały tylko lakoniczne komunikaty. Chciałem jakoś dopomóc stoczniovcóm. Udało mi się zdobyć przepustkę. Zgłosiłem się do MKS-u. Zaproponowałem pomoc w drukarni; ukazywał się już biuletyn strajkowy i mogłem się jako plastyk przydać w typografii, choćby do projektowania tytułów. Ale nie było czasu na takie graficzne zabawy. Rozejrzałem się po sali konferencyjnej. Chaos wizualny: na każdym kroku mnóstwo papierów. Natłok napisów i hasel na stołach, za którymi siedzieli i spali delegaci załóg do Komitetu Strajkowego. Zacząłem obmyślać sposób na wprowadzenie porządku. Myślałem o znaczkach MKS-u, które pozwoliłyby ludziom się identyfikować. Potem zaczęliśmy z żoną [Krystyną Janiszewską – przyp. autorki] rozmyślać nad jakąś formą graficzną, która by strajkujących podnosiła na duchu. Chciałem stworzyć symbol, wyrazisty znak, którym mógłbym im okazać poparcie, dowieść naszego z nimi związku. Myśleliśmy o plakacie, który byłby mocnym akcentem graficznym, odpowiednim dla akcji strajkowej. Rozważaliśmy użycie jako motywu bramy stoczniowej przybranej flagami i kwiatami, bo ta brama była symboliczna – nie dzieliła, lecz łączyła ludzi. Odrzuciliśmy ten pomysł jako zbyt literacki, czuliśmy, że to nie to.

Zacząłem myśleć nad hasłem. Było ich tyle na murach. Powtarzało się w nich słowo »solidarność«. Był to też tytuł biuletynu strajkowego. Wybrałem to słowo, bo najtrudniej [*sic!* zapewne powinno być: „najtrafniej” – przyp. autorki] określało to, co działo się z ludźmi⁹.

Scenę przekazania znaku „Solidarność” uwieczniono w komiksie *Solidarność – 500 pierwszych dni*¹⁰. Osoba, do której trafił symbol, zastanawia się: „Fajny znak. Ale czy to się przyjmie?”. Co do tego, że znak „Solidarność” się przyjął, nie ma wątpliwości¹¹ – był (i wciąż jest) wykorzystywany w różnych

⁸ „Koncepcja wychodziła od takiego podobieństwa: jak ludzie w zwartym tłumie solidnie wspierają się jeden o drugiego – to było charakterystyczne dla tłumy przed bramą, stojący nie cisnęli się, nie odpychali, ale wspierali – tak litery tego słowa powinny się też wspierać o siebie, nie być oddzielone ani też na siebie napadać”, zob. Kaczyński, *Nasz znak...*, s. 4.

⁹ *Ibidem*, s. 4. Po latach Jerzy Janiszewski wskazuje podobne źródła inspiracji, zob. Andrzej Brzozowski, *Znak polskiej wolności*, „Pamięć.pl. Biuletyn IPN” 2015, nr 9, s. 16–17.

¹⁰ Komiks ukazał się w 1984 r. i pokazuje wydarzenia z okresu od 7 sierpnia 1980 r. (zwolnienie z pracy Anny Walentynowicz) i 14 sierpnia 1980 r. (wybuch strajku w Stoczni Gdańskiej) aż do 12/13 grudnia 1981 r. (wprowadzenie stanu wojennego). Jacek Fedorowicz (rysunek) i Jan Marek Owsiniński (treść), zob. zbiory Archiwum KK NSZZ „Solidarność”, sygn. AKKS/347/74/2899/1.

¹¹ Jednocześnie z relacji Janiszewskiego wynika, że taka recepcja symbolu była dla niego zaskoczeniem: „Byłem zaszokowany, widząc, jak się znak rozprzestrzenił: w kłapie marynarki Wałęsy, na ulicy, w telewizji i w gazetach; jak odciska się w pamięci, w wyobraźni Polaków”, zob. Kaczyński, *Nasz znak...*, s. 4.



Il. 1. Blok *Najsłynniejsze plakaty lat 1980–1981*, 1986, autor nieznanym, zbiory Archiwum KK NSZZ „Solidarność”

kontekstach. Jego rangę dodatkowo podkreśla umieszczenie go na jednym ze znaczków pocztowych tworzących wydany w 1986 r.¹² blok (il. 1), na którym znajduje się hasło: *Najsłynniejsze plakaty lat 1980–1981*. Należy zaznaczyć, że nie jest to wierna kopia znaku „Solidarność” – w tej reprodukcji symbolu brakuje kropki nad literą I.

Warto w tym kontekście przytoczyć jeszcze jedną relację, w której znak „Solidarność” jest porównywany z motywem z plakatu *Pokój Światu, Wolność Ludom 1917–1977*, wykonanym przez Krystynę i Jerzego Janiszewskich z okazji

¹² Problematyczne jest datowanie tego typu wytworów, ponieważ zwykle nie zamieszczano na nich żadnych informacji o emisji. Wyjątkiem w tej grupie są karty i znaczki pocztowe, na których stosunkowo często występują daty – w przypadku reprodukowanych w niniejszym artykule materiałów zwykle właśnie na ich podstawie określa się okres powstania danego druku. Nie można jednak przyjąć, że zawsze jest to w pełni wiarygodna informacja – niekiedy celowo wprowadzono nieprawdziwe informacje, aby zmylić służby, zob. Stanisław Głazewski, *Podziemna Poczta „Solidarność”*, „Studia Puławskie” 2010, t. 11, s. 96, przyp. 66. Datowanie wytworu za informacją ze zbioru *Towarzystwo Poczty Podziemnej. Katalog znaczków rok 1986...*, s. 61, nr 216.

sześćdziesięciolecia rewolucji październikowej. Co ciekawe, tego porównania dokonała sama Janiszewska: „Tło było białe, a na nim znajdowała się namalowana na czerwono sześćdziesiątka, jakby jednym ruchem pędzla. Szóstka z zerem były związane, co mogło przypominać znak nieskończoności, otwarty z jednej strony. Szóstka wylatywała swoim ramieniem wysoko w górę. A tam, na końcu tej szóstki była czerwona gwiazda, która partyjnych sekretarzy bardzo zachwycała, bo kojarzyła się ze sputnikiem”¹³.

Przegląd materiałów zawierających znak „Solidarność”

Wśród projektów, których kompozycję współtworzy znak „Solidarność”, reprezentujących profesjonalny obieg artystyczny, jednym z najpopularniejszych jest plakat *Kardiogram* (1980) autorstwa Czesława Bieleckiego. Przedstawiono na nim linię elektrokardiogramu – nie jest prosta, są na niej wzrosty i spadki, nad którymi umieszczono daty wystąpień społecznych: ’44, ’56, ’68, ’70, ’76, ’80. Jej koniec wieńczy znak „Solidarność”. Kolejne dwa wybrane przykłady to realizacje malarskie – Zbyluta Grzywacza i Łukasza Korolkiewicza. W obu przypadkach symbol przekształcono. Na pierwszym obrazie, zatytułowanym *Powrót do źródeł* (1982), znajdują się dwa czasopisma – miesięcznik „Perspektywy”, a za nim pomięty „Tygodnik Solidarność”, ale z czytelną winietą, na której wyeksponowano „wygnieciony” znak „Solidarność”. Na drugim obrazie, zatytułowanym *Wolność* (1986), odtworzono niszczący budynek przy ul. Wolności, na którego ścianie znajduje się pozostałość po niezbyt udanej próbie zatuszowania działalności opozycjonistów – plama farby w kształcie znaku „Solidarność”.

Do projektu Janiszewskiego nawiązują również realizacje przygotowane z okazji wyborów w 1989 r. Wspólnym mianownikiem dla tych prac był poniekąd znak „Solidarność”¹⁴. Znalazła się wśród nich seria plakatów z fotografiami kandydatów do Sejmu i Senatu w towarzystwie Lecha Wałęsy¹⁵, na których znak „Solidarność” często pojawia się dwukrotnie – jako tło zdjęcia (we fragmentach) oraz jako element kompozycji (w całości). W przypadku innej realizacji związanej z wyborami 1989 r. – słynnego plakatu *W samo południe 4 czerwca 1989* opracowanego przez Tomasza Sarneckiego, z wizerunkiem Gary’ego Coopera odtwarzającego rolę szeryfa Willa Kane’a w filmie *W samo południe* – symbol również pojawia się dwukrotnie: nie tylko w tle (we fragmentach; postać zasłania literę A), lecz także na przypince „wpiętej” w kamizelkę (w całości).

¹³ Daszczyński, *Znak, który...*, s. 5.

¹⁴ Zob. *Plastyka niezależna...*, s. 47.

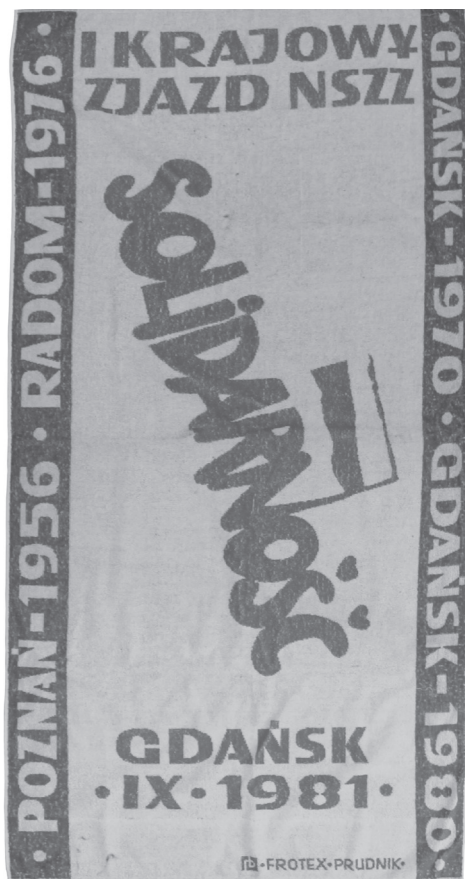
¹⁵ Zob. Adam Cherek, *Plakaty wyborcze kandydatów Komitetu Obywatelskiego z Lechem Wałęsą*, „Krakowskie Studia Małopolskie” 2013, nr 18, s. 384–410, <https://marszalek.com.pl/studiamalopolskie/pdf18/26.pdf> [dostęp: 15.11.2020].

Katarzyna
Szychta-
-Mielewczyk



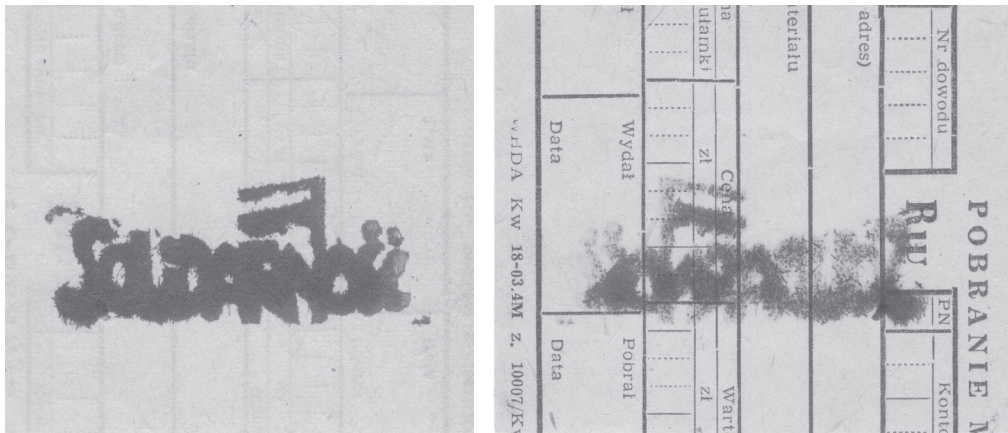
Il. 2. Czapka ze znakiem „Solidarność”, autor nieznany, zbiory Archiwum KK NSZZ „Solidarność”

Obok prac dobrze znanych, jak te przywołane powyżej, istnieje mnóstwo innych artefaktów wykorzystujących znak „Solidarność”, które funkcjonowały nie jako indywidualne dzieła, lecz poprzez powielanie w dziesiątkach, setkach czy tysiącach egzemplarzy. Wiele z nich wciąż czeka na odkrycie – to m.in. ulotki, przeróbki i imitacje banknotów, nieoficjalne znaczki i karty pocztowe, niewielkich rozmiarów plakaty i afisze, a także przypinki¹⁶, opaski, specjalnie projektowana odzież (il. 2) czy transparenty. Tę listę uzupełniają tak nieoczywiste przedmioty, jak np. ręcznik (il. 3). Łącznie – w ramach przygotowań do opracowania prezentowanego przeglądu – analizie poddano ponad osiemset tego typu obiektów zawierających znak „Solidarność”, pochodzących ze zbiorów archiwalnych. Niestety, zapoznanie się nawet z tak liczną reprezentacją interesujących nas tutaj wytworów nie gwarantuje dogłębnej analizy zagadnienia, gdyż tego rodzaju obiektów musiało być znacznie więcej, o czym świadczy ciągłe odkrywanie w zbiorach publicznych



Il. 3. Ręcznik ze znakiem „Solidarność”, 1981(?), autor nieznany, zbiory Archiwum KK NSZZ „Solidarność”

¹⁶ Warto wspomnieć w tym kontekście o gwiazdach, które sfotografował z przypinkami ze znakiem „Solidarność” Jerzy Kośnik. Pierwszą był Jack Nicholson, który otrzymał przypinkę w 1981 r. w czasie Festiwalu Filmowego w Cannes. Kolejne zdjęcia Kośnik wykonał przed wyborami parlamentarnymi w 1989 r. – wówczas o udział w sesji poproszono pięć gwiazd, spośród których zgodziły się cztery: Grace Jones, Nastassja Kinsky, Jane Fonda i Carole Bouquet, zob. *Światowe gwiazdy polskiej „Solidarność”*, „Culture.pl”, <https://culture.pl/pl/artykul/swiatowe-gwiazdy-polskiej-solidarnosci> [dostęp: 7.04.2018].



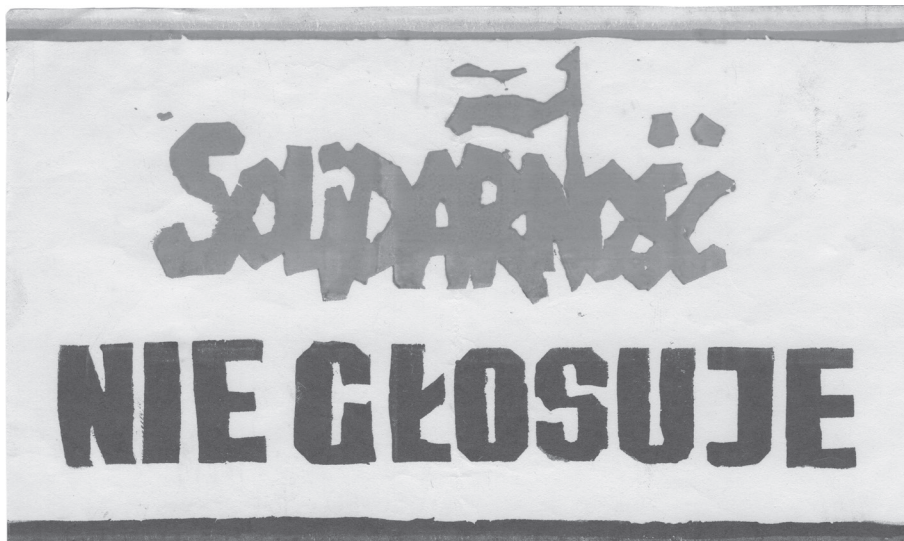
Il. 4. Ulotka ze znakiem „Solidarność” – awers i rewers, autor nieznany, zbiory Archiwum KK NSZZ „Solidarność”

i prywatnych kolejnych, nieznanymi dotąd artefaktów. Stosunkowo duża liczba i różnorodność przebadanych obiektów pozwala już jednak na pewne uogólnienia.

Na niektórych wytworach zamieszczano jedynie znak „Solidarność”, np. na jednej z ulotek (il. 4). Warto przyrzeć się sposobowi opracowania liter tworzących symbol – naśladują one oryginalne liternictwo, jednak nie wszystkim nadano charakterystyczną „miękkosć”, zauważalną zwłaszcza w sposobie opracowania litery N. Nie zachowano również pierwotnej kolorystyki. Interesujący jest też materiał, na którym wykonano odbitkę – to druczek z tabelą, nad którą widnieje fragment nagłówka „POBRANIE [...]”. Ten egzemplarz obrazuje warunki działalności podziemnych wydawnictw i drukarni – o ich ograniczonych możliwościach w tzw. „gospodarce niedoboru” świadczą nie tylko niedoskonałości w zakresie opracowania symbolu, lecz także zastępowanie papieru innymi, niestandardowymi nośnikami¹⁷.

Na kolejnych czterech ulotkach znak „Solidarność” stanowi element hasła – „SOLIDARNOŚĆ NIE GŁOSUJE” (il. 5), „SOLIDARNOŚĆ ZWYCIĘŻY” (il. 6, 7) oraz „SOLIDARNOŚĆ WALCZY I ZWYCIĘŻA” (il. 8). Na każdej z tych ulotek symbol nie odwzorowuje oryginalnej formy – w pierwszym przypadku twórca starał się odtworzyć pierwotny kształt, jednak z zastosowaniem tylko prostych linii, co skutkuje występowaniem zaokrąglonych kątów. Na dwóch ulotkach z hasłem „SOLIDARNOŚĆ ZWYCIĘŻY” litery

¹⁷ Zob. np. Kamil Dworaczek, *Drugi obieg od kuchni*, „Pamięć.pl. Biuletyn IPN” 2013, nr 1, s. 47–52. Warto wspomnieć o publikacjach relacjonujących działalność i lokalnych grup wydawców/drukarzy, zob. Głazewski, *Podziemna Poczta...*, s. 76–108; Wojciech Polak, *Od dziecięcej drukarenki do offsetu. Krótka historia niezależnej poligrafii w Toruniu*, „Biuletyn IPN” 2006, nr 7, s. 70–81. Ciekawym uzupełnieniem jest broszura *Poradnik drukarza* – wydany w podziemiu dwunastostronicowy poradnik dla drukarzy, zob. autor nieznany / zbiory Instytutu Pamięci Narodowej, sygn. IPN Po 080/40/1/19/30/1–30/12.



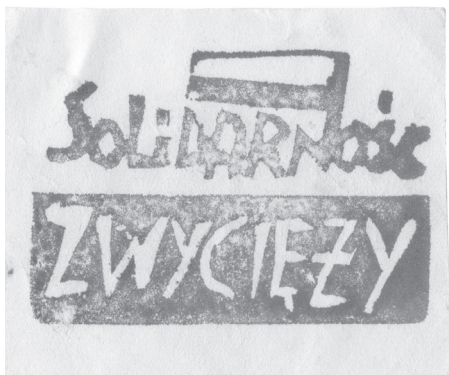
Il. 5. Ulotka z hasłem „SOLIDARNOŚĆ NIE GŁOSUJE”, słowo „Solidarność” wykonane na wzór projektu Jerzego Janiszewskiego, autor nieznany, zbiory Archiwum KK NSZZ „Solidarność”

są w różnym stopniu wyszczuplone, pozbawione typowej przysadziści. Ponadto wydłużono flagi – w oryginalnym projekcie sięga ona litery A, a na obu drukach – litery D. Na ostatniej ulotce przedstawiono wyłącznie kontury znaku „Solidarność” (wypełniono jedynie wnętrze litery S), nie tylko odrysowując kształt symbolu, lecz również rozdzielając poszczególne litery. W tym wypadku jednak kluczowe wydaje się rozmieszczenie całego hasła w dwóch liniach – w pierwszej: „SOLIDARNOŚĆ”, a w drugiej – „WALCZY I ZWYCIĘŻA”. Ten układ pozwolił na połączenie liter – S i W – w znak „Solidarność Walcząca”¹⁸, nawiązujący do powstałego w 1942 r. symbolu Polski Walczącej.

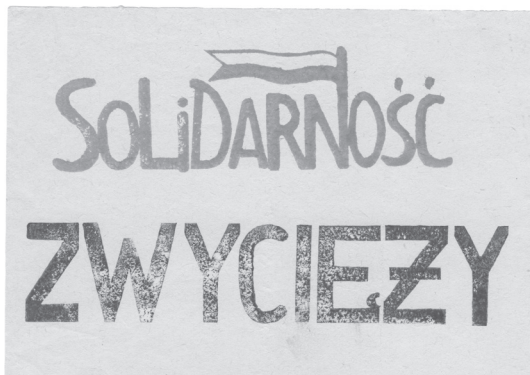
W analizowanym materiale występują również egzemplarze wykonane odręcznie. Należy do nich m.in. plakat¹⁹ z hasłem „PROTESTUJEMY PRZECIWKO ZMIANOM W STATUCIE WPROWADZONYM PRZEZ SĄD”. Poniżej hasła zamieszczono starannie odwzorowany kontur znaku „Solidarność” (powiązany ze skrótem NSZZ). Jego wnętrze podzielono w połowie wysokości na dwa pola, które wypełniono barwami narodowymi.

¹⁸ W analizowanym materiale występuje jeszcze jeden ciekawy przykład przekształcenia litery S w znaku „Solidarność” – na dwóch znaczkach pocztowych z 1988 r. litera została zdublowana, tworząc symbol paragrafu (§). Poniżej znalazł się dopisek, który definiuje zasadność wprowadzenia takiej zmiany: „Komisja d/s Interwencji i Praworządności”, zob. autor nieznany / zbiory Archiwum KK NSZZ „Solidarność”.

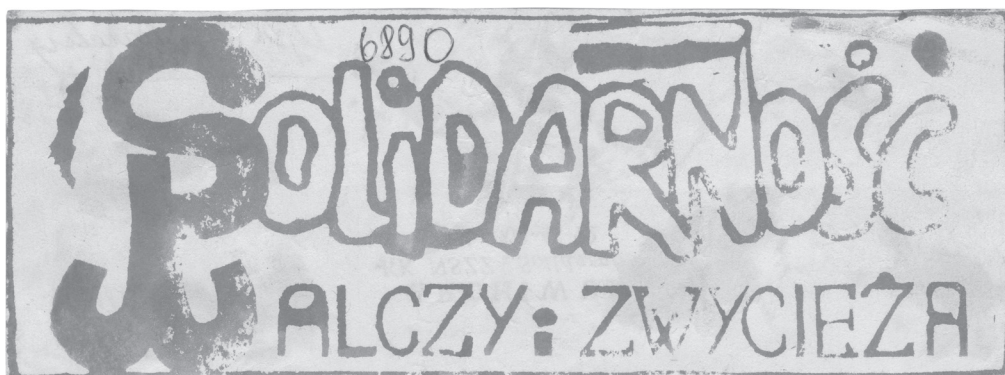
¹⁹ Autor nieznany / zbiory Europejskiego Centrum Solidarności, sygn. AOPL_000252 [sygnatura robocza].



Il. 6. Ulotka z hasłem „SOLIDARNOŚĆ ZWYCIĘŻY”, słowo „Solidarność” wykonane na wzór projektu Jerzego Janiszewskiego, autor nieznany, zbiory Archiwum KK NSZZ „Solidarność”



Il. 7. Ulotka z hasłem „SOLIDARNOŚĆ ZWYCIĘŻY”, słowo „Solidarność” wykonane na wzór projektu Jerzego Janiszewskiego, autor nieznany, zbiory Archiwum KK NSZZ „Solidarność”



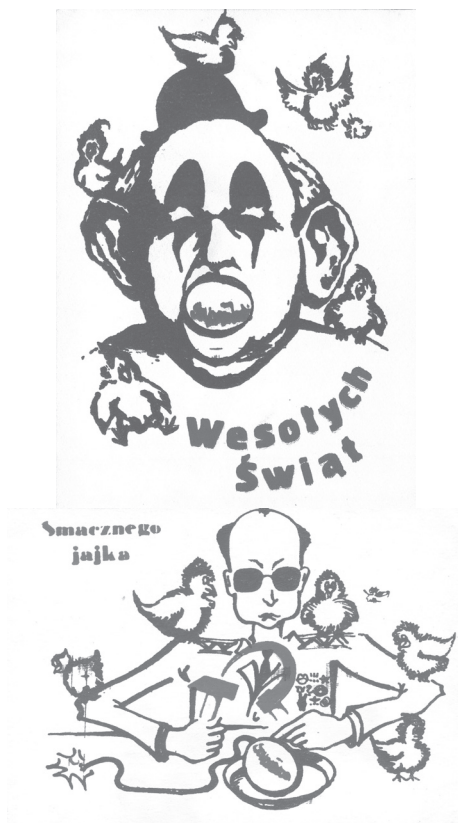
Il. 8. Ulotka z hasłem „SOLIDARNOŚĆ WALCZY I ZWYCIĘŻA”, rozmieszczenie hasła w dwóch liniach umożliwiło połączenie pierwszych liter – S i W w znak „Solidarność Walcząca”, autor nieznany, zbiory Archiwum KK NSZZ „Solidarność”

Na kilku drukach znak „Solidarność” przedstawiono w wersji negatywowej – litery są białe, a tło barwne (np. czerwone, choć występują również inne warianty). W takich przypadkach problematyczne może być właściwe opracowanie flagi, co uwidacznia się na dwóch wytworach²⁰ – na obu kolory zostały odwrócone: literę N wieńczą barwy czerwono-białe, a nie biało-czerwone.

Popularnym zabiegiem było dopasowywanie znaku „Solidarność” do kompozycji. Jednym z najprostszych tego typu wariantów jest przedstawienie ze znaczka pocztowego²¹ powstałego w 1984 r., który wydano z okazji kolejnej rocznicy

²⁰ Dla obu materiałów: autor nieznany/zbiory Archiwum KK NSZZ „Solidarność”.

²¹ Autor nieznany / zbiory Europejskiego Centrum Solidarności, sygn. AOZ_0139 [sygnatura robocza].



Il. 9. Karty pocztowe wydane z okazji Wielkanocy z karykaturalnymi wizerunkami przedstawicieli władzy – Jerzego Urbana i Wojciecha Jaruzelskiego, znak „Solidarność” umieszczono na pisankach, autor nieznan, zbiory Europejskiego Centrum Solidarności, sygn. POCZ_000009 i POCZ_000153 [sygnatury robocze]

wprowadzenia stanu wojennego. W tym wypadku sam symbol nie uległ poważniejszym modyfikacjom czy transformacjom, a jedynie został powiązany z innym elementem graficznym, tj. celownikiem. Na kilku projektach znak „Solidarność” występuje jako element winiet czasopism – na znaczku pocztowym²² z 1986 r.²³, upamiętniającym piątą rocznicę działalności wydawnictw podziemnych przedstawiono jedynie fragment symbolu (litery R i N oraz częściowo O, z charakterystyczną flagą), uwzględniając efekt zwinięcia gazety w rulon. Często znak zostaje dopasowany do zdefiniowanych form, np. wpisany w okrągłe lub owalne kształty, stanowiąc element zdobienia, m.in. pisanek (il. 9) lub bombek (il. 10). Niejednokrotnie jest również dzielony – na karcie pocztowej²⁴ wydanej w 1983 r. część symbolu znajduje się na ścianie (litery S, O, L i I oraz N, O, Ś i Ć), a część na mundurze stojącego pod nią przedstawiciela służb (litery D, A i R). U jego stóp porzucono puszkę oraz pędzel, co nie pozostawia wątpliwości, że napis powstał przed chwilą. Podzielony znak „Solidarność” umieszczono również na znaczku pocztowym²⁵ stanowiącym część serii z 1989 r. – przedstawia on wizerunek dziewczynki trzymającej trzy balony – na każdym z nich zamieszczono fragment symbolu: na pierwszym: SO i częściowo L, na drugim: SOLIDAR i wychodzące poza kontur N, na trzecim: OŚĆ. Szczątkowe, ale jednocześnie niezwykle symboliczne przedstawienie znaku „Solidarność” zawarto na karcie pocztowej (il. 11) pochodzącej z 1985 r. – na grafice wyeksponowano wystającą ze szczeliny w spękanej ziemi powiewającą flagę, która bez wątpienia wzorowana jest na tej wieńczącej literę N w znaku „Solidarność”. Nie jest to jedyny

²² Autor nieznan / zbiory Archiwum KK NSZZ „Solidarność”.

²³ Datowanie wytworu za informacją ze zbioru *Towarzystwo Poczty Podziemnej. Katalog znaczków rok 1986...*, s. 53, nr 183.

²⁴ Autor nieznan / zbiory Europejskiego Centrum Solidarności, sygn. POCZ_000646 [sygnatura robocza].

²⁵ Autor nieznan / zbiory Instytutu Pamięci Narodowej, IPN BU 3549/143/ karta nienumerowana.



Il. 10. Karta pocztowa wydana z okazji Bożego Narodzenia z wizerunkiem ptaka (wrony) – stosowanego przez opozycjonistów symbolu Wojskowej Rady Ocalenia Narodowego (WRON), znak „Solidarność” umieszczono na bombce, 1986, autor nieznan, zbiory Europejskiego Centrum Solidarności, sygn. POCZ_000449 [sygnatura robocza]



Il. 11. Karta pocztowa z przedstawieniem wystającej ze spękanej ziemi biało-czerwonej flagi naśladującej tę w znaku „Solidarność”, 1985, autor nieznan, zbiory Archiwum KK NSZZ „Solidarność”

przykład tak sugestywnego przedstawienia flagi, która – poprzez zachowanie charakterystycznej formy – nawiązuje do projektu Janiszewskiego²⁶.

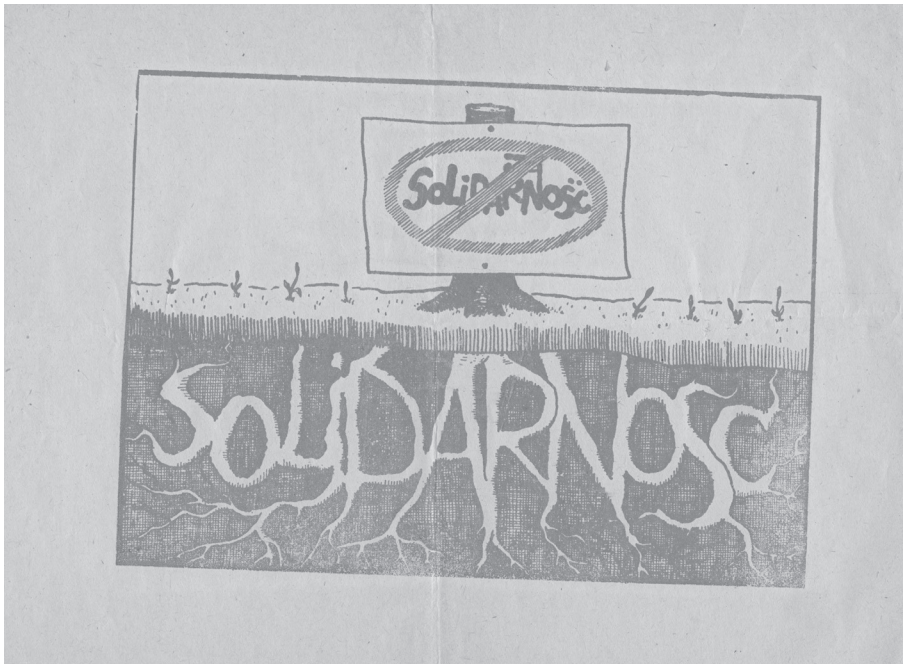
Wśród analizowanych materiałów są również realizacje, na których przedstawiono proces przetwarzania znaku „Solidarność”. Przyjrzyjmy się dwóm z nich. Pierwsza realizacja to plakat (il. 12) podzielony na dwie części spojone za pomocą karpy – ukazanej u góry jako pień z przytwierdzoną doń plakieta przedstawiającą przekreślony znak „Solidarność”, a u dołu – jako sieć korzeni układających się w słowo SOLIDARNOSC (pisownia oryginalna). Druga realizacja to ulotka (il. 13) z dość często podejmowanym motywem czołgu rozjeżdżającego znak „Solidarność”. Z symbolu wciąż pozostało siedem liter: częściowo D, pełne A, R, N (z powiewającą flagą), O, Ś i Ć. Pod pojazdem znajduje się plama, z której ściekają krople odtwarzające znak „Solidarność”. Powstałe litery – S, O, L, I, D oraz fragment A – są powiększone w stosunku do znajdującego się powyżej pierwowzoru. Wszelkie grafiki z motywem transponowania znaku „Solidarność” stanowią symboliczny komentarz do sytuacji panującej w ówczesnej Polsce: wskazują na potęgę ruchu społecznego, który – mimo niesprzyjających okoliczności – odradzał się, rozwijał swoją działalność „w podziemiu” i aspirował do ponownego zaistnienia „na powierzchni”.

W wypadku kolejnych prezentowanych wariantów mamy już do czynienia z poważniejszymi przekształceniami oryginalnego projektu. Do najpopularniejszych należą zmiany w sposobie opracowania powiewającej flagi, którą zastępowano innymi elementami. Na jednej z ulotek²⁷ z serii odnoszącej się do X Zjazdu PZPR zamieszczono napis „SOLIDARNI” (najprawdopodobniej będący sygnaturą wydawcy) naśladujący znak „Solidarność”, w którym jednak litera N nie jest zwieńczona flagą, a krzyżem. Inny przykład stanowi karta pocztowa (il. 14) z życzeniami noworocznymi. W odróżnieniu od poprzedniej realizacji w zamieszczonym na niej znaku „Solidarność” nie usunięto powiewającej flagi, a jedynie przedłużono ramię litery N²⁸, któremu – poprzez dodanie napiętego żagla – nadano formę masztu przywodzącego na myśl wieloznaczny symbol, jakim jest statek. W tym wypadku znak „Solidarność” oraz skupiony wokół tej idei ruch społeczny staje się jednostką

²⁶ Z podobnego rozwiązania skorzystali twórcy karty pocztowej rozpowszechnionej z okazji świąt Bożego Narodzenia – na znajdującej się na niej grafice powiewająca flaga wystaje z prezentu, zob. autor nieznan / zbiory Europejskiego Centrum Solidarności, sygn. POCZ_000583 [sygnatura robocza].

²⁷ Autor nieznan / zbiory Europejskiego Centrum Solidarności, sygn. AOU_000040 [sygnatura robocza].

²⁸ To zabieg, z którego korzystano, aby dostosować symbol do kompozycji, bez dodatkowych przekształceń. Ciekawym przykładem jest plakacik (?) przedstawiający rękę z palcami ułożonymi w geście zwycięstwa. Poniżej znajduje się znak „Solidarność”, który wieńczą dwie flagi, obie stanowią przedłużenie ramion litery N. Pierwsza – nad prawym ramieniem, delikatnie przechylona, ale naśladująca pierwowzór, druga – nad lewym ramieniem, z drzewcem przebiegającym przez całą kompozycję i tkaniną sięgającą palców. Flagi krzyżują się ponad literami, zob. autor nieznan / zbiory Instytutu Pamięci Narodowej, sygn. IPN Gd 397/14/126.



Il. 12. Plakat z podwójnym przedstawieniem znaku „Solidarność”, autor nieznany, zbiory Europejskiego Centrum Solidarności, sygn. AOPL_000299 [sygnatura robocza]



Il. 13. Ulotka z często powielanym motywem czołgu rozjeżdżającego znak „Solidarność”, autor nieznany, zbiory Europejskiego Centrum Solidarności, sygn. AOU_000060 [sygnatura robocza]



Il. 14. Karta pocztowa z życzeniami noworocznymi, przykład odmiennego sposobu opracowania flagi w znaku „Solidarność”, autor nieznany, zbiory Europejskiego Centrum Solidarności, sygn. POCZ_000356 [sygnatura robocza]

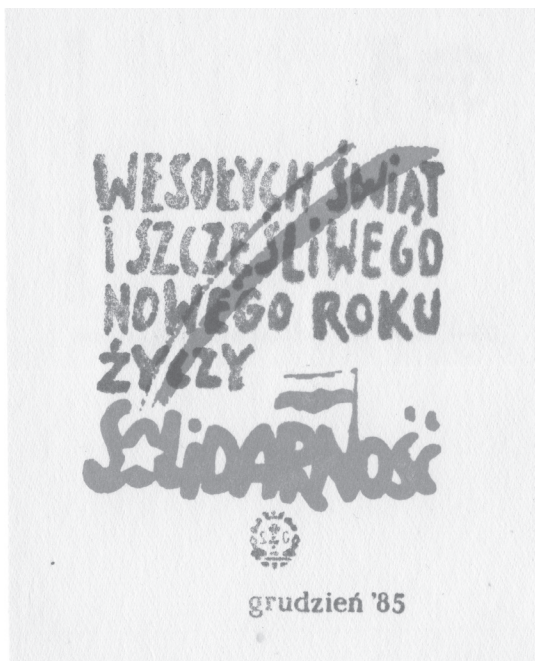
pływającą – wymarzoną wolną ojczyzną, synonimem podróży, której kresem jest bezpieczna przystań, nadzieją na to, że jest możliwe dotarcie do niej.

W kolejnych projektach zmiany dotyczą innych liter – na dwóch kartach pocztowych, wydanych z okazji Wielkanocy, niektóre litery zastąpiono popularnymi symbolami wielkanocnymi – zającem (il. 15²⁹), pisankami czy palmą³⁰. Podobnie w przypadku dwóch kart pocztowych, wydanych z okazji świąt Bożego Narodzenia – na obu w znak „Solidarność” wpisano motyw gwiazdy betlejemskiej. W jednym gwiazda stanowi brzusek litery O (il. 16), w drugim zastępuje kropkę nad literą I³¹. Ciekawe przekształcenie symbolu zawarto na innej bożonarodzeniowej karcie pocztowej (il. 17) – został on wkomponowany w zimową scenę: wszystko pokrywa śnieg, który zalegając na literach i fladze, nieco je przysłania. W podobny sposób opracowano również winięty grudniowego wydania gazety informacyjnej „Solidarność Dolnego Śląska” z 1984 r. (numer 3), jednak w tym wypadku śnieg jedynie przylega do liter, nie wpływając znacząco na ich kształt.

²⁹ Sposób wykonania grafik przedstawionych na ilustracjach 14 i 15 pozwala sądzić, że obie są tego samego autorstwa.

³⁰ Autor nieznany / zbiory Europejskiego Centrum Solidarności, sygn. POCZ_000264 [sygnatura robocza].

³¹ Autor nieznany / zbiory Europejskiego Centrum Solidarności, sygn. POCZ_000438 [sygnatura robocza].



Il. 16. Karta pocztowa wydana z okazji Bożego Narodzenia, przykład przekształcenia jednej z liter tworzących znak „Solidarność” w inny motyw graficzny – połączenie litery O z motywem świątecznym, gwiazdą betlejemską, 1985, autor nieznany, zbiory Archiwum KK NSZZ „Solidarność”

niewielu inaczej się układają. Paradoksalnie, to właśnie te zaawansowane przekształcenia pierwowzoru, w których pojawiają się sylwetki postaci, stanowią nawiązanie do źródła inspiracji twórcy, czyli ludzi gromadzących się pod bramą Stoczni Gdańskiej.

Warto w tym kontekście uwzględnić również te zmiany, które poprzez ingerencję w formę znaku „Solidarność” wskazywały na konkretną grupę przedstawicieli opozycji – rolników. Na druku³³ wydanym z okazji wyborów w 1989 r. litery są naprzemiennie czerwone (S, L, D, R, O, Ć) i zielone (O, I, A, N, Ś), a literę N jednocześnie zdobiją i flaga (powyżej, biało-czerwona), i kosa (poniżej, zielona). Ciekawe ludowe nawiązanie do znaku „Solidarność” (dość umowne ze względu na znaczną ingerencję w sposób opracowania poszczególnych liter – tylko S zapisano jako wielką literę, pozostałe litery są małe) zamieszczono na odręcznie wykonanym plakacie³⁴ informującym o trwającym strajku

rolników. W tym wypadku kosa nie zastępuje flagi, ale jest jednym z elementów (obok czterech kłosów), którymi przyozdobiono symbol. Co ciekawe, mimo tych kilku dodatkowych detali twórca udało się zachować flagę nad literą N, przy czym, aby dopasować ją do kompozycji, konieczne było jej umieszczenie nad lewym ramieniem (a nie nad prawym), a także delikatne zakrzywienie.

Przekształcenia znaku „Solidarność” występują też w wariantach międzynarodowych. Na jednej z ulotek (il. 20) symbol zaprezentowano w dwóch wersjach: w języku polskim – „SOLIDARNOŚĆ” i rosyjskim – „СОЛИДАРНОСТЬ”. Zmiany występują tu również w zakresie opracowania litery N/H – w wersji zapisanej cyrylicą wprowadzono nawiązanie do flagi ZSRR, jednak nie jest ono kompletne – znajdują się na nim tylko sierp i młot, brakuje pięcioramiennej gwiazdy. Nie jest to jedyna tego typu transformacja – na świątecznej karcie pocztowej³⁵

³³ Autor nieznany / zbiory Instytutu Pamięi Narodowej, sygn. IPN Po 1211/35/11.

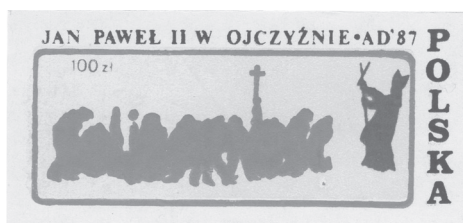
³⁴ Autor nieznany / zbiory Archiwum KK NSZZ „Solidarność”.

³⁵ Informacja podana na egzemplarzu wskazuje na autora: COPYRIGHT JAN B. TERESZCZENKO / PUBLISHED BY THE FRIENDS OF “SOLIDARITY”, zob. zbiory Archiwum KK NSZZ „Solidarność”.



Il. 17. Karta pocztowa wydana z okazji Bożego Narodzenia ze znakiem „Solidarność”, wkomponowanym w zimową scenę, autor nieznany, zbiory Europejskiego Centrum Solidarności, sygn. POCZ_000350 [sygnatura robocza]

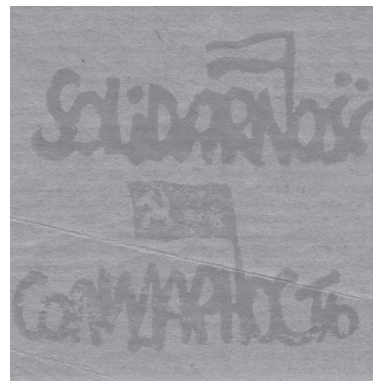
opracowano w ten sam sposób trzynaście wariantów znaku „Solidarność” reprezentujących wybrane kraje należące do bloku komunistycznego. U podstawy umieszczono wersję oryginalną – w języku polskim, z białoczerwoną flagą, nad którą piętrzą się stopniowo pomniejszające się kolejne warianty – zapisane jako tłumaczenia słowa SOLIDARNOŚĆ, ale z barwami narodowymi zazwyczaj w redakcji eliminującej symbolikę komunistyczną, a wypadku ówczesnych republik sowieckich z barwami stosowanymi przez niepodległe państwa przed ich aneksją przez Związek Sowiecki. Zaprezentowano więc barwy: ukraińskie (barwy błękitno-żółte), czeskosłowackie, jugosłowiańskie (to jedyny przypadek, gdy zachowano komunistyczne godło w postaci pięcioramiennej czerwonej gwiazdy), sowieckie (flaga tylko w kolorze czerwonym, bez emblematu), rumuńskie (bez komunistycznego godła), litewskie (barwy żółto-zielono-czerwone), łotewskie (karminowy prostokąt z białym pasem), węgierskie, NRD-owskie (bez komunistycznego godła), estońskie (barwy niebiesko-czarno-białe, w niepoprawnym układzie), bułgarskie (bez komunistycznego godła) i albańskie (bez pięcioramiennej gwiazdy nad dwugłowym orłem).



Il. 18. Znaczek pocztowy wydany z okazji pielgrzymki papieskiej – w znaku „Solidarność” poszczególne litery przedstawiono w postaci ludzkich sylwetek, nawiązując do cyklu prac Sobockiego *Znaczki polskie*, 1987, autor nieznany, zbiory Archiwum KK NSZZ „Solidarność”



Il. 19. Karta pocztowa wydana z okazji Bożego Narodzenia, poszczególne litery tworzące znak „Solidarność” przedstawiono jako św. Mikołajów, autor nieznany, zbiory Archiwum KK NSZZ „Solidarność”



Il. 20. Ulotka z dwoma wersjami znaku: polską – „SOLIDARNOSĆ”, i rosyjską – „СОЛИДАРНОСТЬ”, autor nieznany, zbiory Archiwum KK NSZZ „Solidarność”

Solidaryca jako forma przekształcenia znaku „Solidarność”

W analizowanym materiale stosunkowo rzadko występują druki, na których zamieszczano wykonane solidarycą napisy inne niż „Solidarność”. Przykładem jest karta pocztowa³⁶ z 1983 r. z karykaturalnym wizerunkiem gen. Wojciecha Jaruzelskiego ściskającego w rękę karabin i ze sporządzonym solidarycą hasłem „CZŁOWIEK Z ŻELAZEM”, ironicznie nawiązującym do tytułu filmu Andrzeja Wajdy *Człowiek z żelaza* – obrazu poświęconemu ruchowi „Solidarność”. Przewrotne jest tu również zastosowanie solidarycy, gdyż literę L wieńczy bagnet, w wyraźnej kontrze do biało-czerwonej flagi pojawiającej się w komunikatach afirmujących „Solidarność” i antykomunistyczny opór.

Wydaje się, że ta forma pisma była najczęściej wykorzystywana do tworzenia haseł na transparentach. Sprzyjało temu kilka cech solidarycy, na które wskazują Tomasz Bierkowski i Agata Szydłowska. Podkreślają oni m.in. nieskomplikowaną formę, pozwalającą na dość swobodne adaptowanie liter na potrzeby tworzonych treści – wystarczy jedynie podłoże, farba i pędzel, ponieważ hasło można wykonać odręcznie³⁷. Ten fenomen udokumentowała Maria Anto na obrazie *Modlitwa polska* (1984), którego kompozycja składa się z wizerunków transparentów przygotowanych na pogrzeb księdza Jerzego Popiełuszki³⁸. Poszczególne hasła różnią się sposobem opracowania – jedynie część z nich wykonano solidarycą, przy czym nie we wszystkich wariantach zachowano pierwotną kolorystykę czy wprowadzono charakterystyczną flagę.

³⁶ Autor nieznany / zbiory Archiwum KK NSZZ „Solidarność”.

³⁷ Bierkowski, *Solidaryca – fenomen...*, s. 23, 25; Szydłowska, *Od solidarycy...*, s. 17, 82–83.

³⁸ Więcej o transparentach przygotowywanych z okazji pogrzebu ks. Jerzego Popiełuszki zob. Szydłowska, *Od solidarycy...*, s. 20.

Jak przyjmują Bierkowski i Szydłowska, nie powstał żaden profesjonalny projekt, który czyniłby solidarycę krojem pisma opracowanym na bazie znaku „Solidarność”³⁹. Jednak istnieje co najmniej jedna amatorska realizacja – znaczek pocztowy (il. 21) pochodzący z 1985 r.⁴⁰, którego twórcy zaprezentowali alfabet (bez polskich znaków diakrytycznych) wzorowany na projekcie Janiszewskiego. Uderzająca jest swoista nadreprezentacja odniesień do znaku „Solidarność” – flaga, która w oryginale zdobi tylko literę N, w tym projekcie została powiązana ze wszystkimi literami, nawet z tymi, z którymi nie może być połączona z ramieniem litery. To sprawia, że występuje w nietypowych miejscach, np. we wnętrzu litery O.

Współczesne wykorzystanie znaku „Solidarność”

Znak „Solidarność” wciąż jest powielany na różnego rodzaju nośnikach⁴¹. Repertuar wytworów jest podobny do tego z lat osiemdziesiątych XX w. – obecnie znajdziemy ozdobione nim przypinki, odzież, kubki, ołówki i długopisy, zapalniczki, ręczniki – choć już w innym wariantach⁴². Z obiegu wyszły natomiast opakowania używek sygnowane znakiem „Solidarność”. Co ciekawe, te, które pochodzą z 1980 r., stały się kolekcjonerskim rarytasem – w marcu 2019 r. za zafoliowaną paczkę papierosów „Solidarność”, wystawioną na popularnym internetowym serwisie aukcyjnym, trzeba było zapłacić symboliczną kwotę 1980 zł⁴³.

Współczesne konteksty nawiązywania do znaku „Solidarność” nierzadko stają się źródłem konfliktów – przykłady takich sporów są opisywane w literaturze⁴⁴, przy czym nie jest to zbiór ograniczony, gdyż wciąż przybywa nowych realizacji inspirowanych projektem Janiszewskiego. Warto przypomnieć kontrowersje wokół wykorzystania znaku „Solidarność” na przypince wpiętej w klapę marynarki jednego z bohaterów teledysku zmontowanego do piosenki Czesława Mozila *Nienawidzę cię, Polsko*⁴⁵. Sprawę rozpatrywał sąd – pozew przeciwko artyście o bezprawne wykorzystanie symbolu złożyły władze

³⁹ Bierkowski, *Solidaryca – fenomen...*, s. 13; Szydłowska, *Od solidarycy...*, s. 43.

⁴⁰ Datowanie wytworu za informacją ze zbioru *Towarzystwo Poczty Podziemnej. Katalog znaczków rok 1985...*, s. 38, nr 145.

⁴¹ <http://www.solidarnoscklep.org.pl/> [dostęp: 30.03.2019].

⁴² <http://www.solidarnoscklep.org.pl/76-recznik-solidarnosci.html> [dostęp: 30.03.2019].

⁴³ <https://allegro.pl/oferta/pamiatki-prl-papierosy-solidarnosc-kolekcjonerskie-7186877199> [dostęp: 17.03.2019]. Aukcja nie została rozstrzygnięta – nie było ofert kupna.

⁴⁴ W publikacjach Tomasza Bierkowskiego i Agaty Szydłowskiej występują odniesienia do współczesnych realizacji, które wykorzystują nie tylko znak „Solidarność”, lecz przede wszystkim solidarycę, zob. Bierkowski, *Solidaryca – fenomen...*, s. 36–39, 73–83; Szydłowska, *Od solidarycy...*, s. 63–89.

⁴⁵ *Czesław Śpiewa, Nienawidzę cię, Polsko*, YouTube, https://www.youtube.com/watch?v=N-f-RM_YESI [dostęp: 24.03.2019].



Il. 21. Znaczek pocztowy z wyobrażeniem alfabetu (bez polskich znaków diakrytycznych), wzorowany na znaku „Solidarność” – przy każdej z liter umieszczono flagę, 1985, autor nieznan, zbiory Europejskiego Centrum Solidarności, sygn. ECS/AS/12/1/4/79

NSZZ „Solidarność”. Według decyzji sądu dwóch instancji – artysta nie naruszył prawa. Użycie symbolu w takim kontekście było jedynie nośnikiem ogólnospołecznych wartości, a nie odnosiło się do związku zawodowego⁴⁶.

Jednym z ostatnich odniesień do znaku „Solidarność” jest cykl plakatów zaprojektowanych przez trójmiejskiego grafika Jarka Kubickiego na fali protestów toczących się w Polsce po ogłoszeniu w dniu 22 października 2020 r. wyroku Trybunału Konstytucyjnego w sprawie przesłanek o dopuszczalności aborcji. Prace były inspirowane wspomnianym tu projektem Sarneckiego *W samo południe 4 czerwca 1989*, przy czym Gary’ego Coopera zastąpiły inne postacie – kobiety, aktorki z hollywoodzkich produkcji; wśród nich m.in. Sigourney Weaver (Ellen Ripley – *Obcy*), Angelina Jolie (Lara Croft – *Tomb Rider*) czy Uma Thurman (Panna Młoda – *Kill Bill*). W tle tych przedstawień widnieje wykonany solidarycą napis „WYPIERDALAĆ!”, zastępujący znak „Solidarność”⁴⁷.

Co ciekawe, również Janiszewski stworzył odświeżoną wersję znaku „Solidarność”, która znacznie różni się od pierwotnego. W wariacie z 2012 r. zanika charakterystyczna spójność – litery „rozchodzą się”: pojedynczo (A, O), w parze (SO, RN, ŚĆ) lub w trójkach (LID). Część z nich przedstawiono w połączeniu z charakterystyczną flagą (poza literą N również S, L, A)⁴⁸. Wydaje się, że obie te – powstałe w odstępie ponad trzech dekad – formy wizualnego symbolu można postrzegać jako obrazy nastrojów społecznych w dwóch, tak różnych okresach. Trafny wydaje się w tym kontekście komentarz Bogdana Borusewicz: „Wtedy [w latach osiemdziesiątych XX w. – przyp. autorki] byliśmy jak jedna zaciśnięta pięść. Jednak po roku ’90 każdy z nas mógł wybrać własną, indywidualną drogę”⁴⁹.

⁴⁶ Anna Dąbrowska, Czesław Mozil wygrał w sądzie ze Związkiem Zawodowym „Solidarność”, „Polityka”, <https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kraj/1685880,1,czeslaw-mozil-wygral-w-sadzie-ze-zwiazkiem-zawodowym-solidarnosc.read?print=true> [dostęp: 24.03.2019].

⁴⁷ Jak twierdzi autor omawianych tu prac, on sam zainspirował się inną grafiką: „Wczoraj na Facebooku znalazłem zrobiony przez kogoś napis »wypierdalać«, który swoją stylistyką nawiązywał do doskonale wszystkim znanego logo Solidarności. Nie wiem, kto jest jego autorem [...]”, cyt. za: Krzysztof Tragarz, *Plakaty z hasłem „Wypierda***!” możecie wydrukować w domu. Grafik z Trójmiasta wspiera protesty kobiet*, NOIZZ.pl, https://noizz.pl/spoleczenstwo/grafik-z-trojmiasta-wspiera-protesty-kobiet/nxd3qg?utm_source=noizz.pl_viasg_noizz&utm_medium=referral&utm_campaign=leo_automatic&srcc=ucs&utm_v=2#slajd-3 [dostęp: 25.11.2020].

⁴⁸ Paweł Zbiński, *Nowe logo*, „Tygodnik Powszechny”, <https://www.tygodnikpowszechny.pl/nowe-logo-17050> [dostęp: 4.07.2018].

⁴⁹ *Ibidem*.

Podsumowanie

*Przekształcenia
znaku...*

W latach osiemdziesiątych znak „Solidarność” był chętnie wykorzystywany przez twórców związanych z opozycją w różnych kontekstach – samodzielnie, w połączeniu z hasłem lub grafiką jako mniej lub bardziej istotny element kompozycji, stanowiąc niekiedy jedynie sygnaturę, która umożliwiała „zidentyfikowanie” wydawcy. W efekcie niejednokrotnie symbol był poddawany różnym przekształceniom – podlegał modyfikacjom lub transformacjom. Modyfikacje są nieintencjonalne (il. 4, 5, 6, 7; prawdopodobnie również il. 1 – brak kropki nad literą I należy wiązać z przypadkową pomyłką niż celowym zabiegiem), a transformacje intencjonalne (i zdecydowanie rzadsze, choć – ze względu na ich efektywność – liczniej eksponowane w tym przeglądzie: il. 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20). Można wyróżnić jeszcze osobną grupę materiałów, których twórcy nawiązywali do znaku „Solidarność” poprzez wykorzystanie solidarycy.

W latach osiemdziesiątych wszystkie tego typu druki służyły opozycyjnej komunikacji – to na nich utrwalano nastroje panujące w społeczeństwie (np. świadczące o determinacji podziemia hasło „SOLIDARNOŚĆ WALCZY I ZWYCIĘŻA”). Niekiedy nadrukowywano na nich jedynie pojedyncze symbole, np. omawiany znak „Solidarność”, co jednak wystarczyło, aby mogły stać się one nośnikiem niezwykle ważnej informacji – o wciąż trwającej walce o odzyskanie wolności. W ten sposób tworzył się język komunikacji, na który składały się motywy doskonale czytelne dla szerokiego kręgu odbiorców. Cechą charakterystyczną tego języka jest przystępność – zwykle twórcy sięgali po popularne symbole i proste formuły wizualne, unikając skomplikowanych przekazów. Należy jednak podkreślić, że nie jest to język uniwersalny – bez wątpienia niektóre komunikaty mogły być nieczytelne dla ówczesnych odbiorców bez odpowiedniego „zapośredniczenia”, np. wiedzy na temat bieżących wydarzeń. Tego typu wytwory stanowiły dowód na to, że opozycja cały czas istnieje – „bibuła” zdecydowanie nie miała takiej siły rażenia jak strajki, które paraliżowały miasta, regiony czy państwo, jednak z pewnością niejednokrotnie dawała nadzieję tym, którzy wyczekiwali upadku komunizmu. Wydaje się to potwierdzać skala „bibułowej” produkcji – Jan Olszerek podaje, że w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych w PRL ukazywało się prawie 5,5 tys. czasopism i wydano 6,5 tys. książek, co potwierdzałoby status polskich opozycjonistów jako czołowych wydawców w państwach zależnych od ZSRR⁵⁰. W literaturze można znaleźć również statystyki dotyczące materiałów omawianych w niniejszym artykule. Stanisław Remuszko szacuje, że w latach 1982–1989 z inicjatywy różnych grup wydano około 3 tys. emisji nieoficjalnych znaczków pocztowych (w tym również bloków i pasków). Zakładając, że średni nakład

⁵⁰ Jan Olszerek, *Rewolucja powielaczy. Niezależny ruch wydawniczy w Polsce 1976–1989*, Warszawa 2015, s. 332.

oscylował w przedziale od 3 do 5 tys. egzemplarzy, można przypuszczać, że w obiegu mogło być nawet 50 milionów tego rodzaju druków⁵¹. Z kolei Barbara i Jacek Swałek podają, że w latach 1982–1989 wytworzono 12,5 tys. (w tym 8,5 tys. w latach 1982–1985, a 4 tys. w latach 1986–1989) walorów filatelistycznych (a więc nie tylko znaczków pocztowych, lecz także innych materiałów, np. stempli, pocztówek, kopert itd.)⁵².

Dzisiaj możemy przyjąć, że zbiór znaczeń przypisywanych znakowi „Solidarność” pojawiającemu się w różnego typu materiałach pochodzących z lat osiemdziesiątych XX w. był zasadniczo jednorodny – był to mianowicie symbol identyfikujący wspólnotę, która sprzymierzyła się ponad ideologicznymi podziałami, aby walczyć z władzą totalitarną. Stanowił wizualny synonim pewnego rodzaju monolitu – jedności i spójności, wzajemnego wspierania się, zmierzania w tym samym kierunku, wspomnianej „zaciśniętej pięści”⁵³. Dawał nadzieję na pomyślną przyszłość. Wydaje się, że w przypadku współczesnych realizacji nawiązujących do znaku „Solidarność” te znaczenia nie są już tak oczywiste – wciąż jest to symbol, który w założeniu ma łączyć ludzi, jednak w praktyce każda z posługujących się tym legendarnym znakiem grup dąży do osiągnięcia własnych celów, które niekoniecznie muszą być odczytywane jako wspólne dla wszystkich Polaków bądź przynajmniej ich zdecydowanej większości.

Bibliografia

- Bierkowski Tomasz, *Solidaryca – fenomen komunikacyjny*, Katowice 2017.
- Brukwicki Jerzy, *Grafika „Solidarności” 1980–1989 [w:] Pamięć i uczestnictwo. Wystawa na jubileusz Sierpnia '80 i Solidarności. Artystyczny komentarz polskiej rzeczywistości lat 1980–2005 [katalog wystawy]*, red. Danuta Godycka, Grażyna Szczeniak, Gdańsk 2005, s. 47–57.
- Brzozowski Andrzej, *Znak polskiej wolności*, „Pamięć.pl. Biuletyn IPN” 2015, nr 9, s. 16–18.
- Cherek Adam, *Plakaty wyborcze kandydatów Komitetu Obywatelskiego z Lechem Wałęsą*, „Krakowskie Studia Małopolskie” 2013, nr 18, s. 384–410, <https://marszalek.com.pl/studiamalopolskie/pdf18/26.pdf> [dostęp: 15.11.2020].
- Dworaczek Kamil, *Drugi obieg od kuchni*, „Pamięć.pl. Biuletyn IPN” 2013, nr 1, s. 47–52.
- Głazewski Stanisław, *Podziemna Poczta „Solidarności”*, „Studia Puławskie” 2010, t. 11, s. 76–108.

⁵¹ Remuszko, *Podziemna filatelistyka...*, s. 14.

⁵² Swałek, Swałek, *Gawędy o...*, s. 6. Dalej autorzy podają inne liczby – twórczość, obejmującą lata 1982–1985, dzielą na dwie kategorie: „obozy” (wydawnictwa poczt „obozowych” działających m.in. w ośrodkach internowania) – 6 tys. walorów filatelistycznych, i „podziemie” (wydawnictwa poczt podziemnych działających w całym kraju) – 9 tys. walorów filatelistycznych (z uwzględnieniem wszystkich rodzajów papieru i kolorów farb), co daje łączną liczbę 15 tys. walorów filatelistycznych, zob. *ibidem*, s. 14.

⁵³ Zbierski, *Nowe logo...*

- Grudzińska-Gross Irena, *The Art of Solidarity*, New York 1985.
- Kobyliński Anatol, *Sześć lat podziemnej poczty w Polsce (1982–1988)*, Rapperswil 1989.
- Olaszek Jan, *Rewolucja powielaczy. Niezależny ruch wydawniczy w Polsce 1976–1989*, Warszawa 2015.
- Plastyka niezależna 1976–1989* [katalog wystawy], Poznań 2010.
- Polak Wojciech, *Od dziecięcej drukarenki do offsetu. Krótka historia niezależnej poligrafii w Toruniu*, „Biuletyn IPN” 2006, nr 7, s. 70–81.
- Sokołowski Waław, *Katalog znaczków wydawanych przez polskie organizacje niezależne w 1987 roku*, Warszawa 1990.
- Swałtek Barbara, Swałtek Jacek, *Gawędy o znaczkach, pieczętkach i kopertach. Filatelietyka podziemna lat 1982–1985 jako forma działania na rzecz niepodległości i suwerenności Polski*, „Zeszyty Historyczne Sieci Solidarności” 2016, t. 7.
- Szydłowska Agata, *Od solidarycy do TypoPolu. Typografia a tożsamości zbiorowe w Polsce po roku 1989*, Wrocław 2018.
- Towarzystwo Poczty Podziemnej. Katalog znaczków: lata 1982–84*, oprac. Zbigniew Kowalewski, Warszawa 1998.
- Towarzystwo Poczty Podziemnej. Katalog znaczków rok 1985*, oprac. Andrzej Jaworski, Warszawa 2000.
- Towarzystwo Poczty Podziemnej. Katalog znaczków rok 1986*, oprac. Andrzej Jaworski, Warszawa 2001.
- Wojciechowski Aleksander, *Czas smutku, czas nadziei. Sztuka niezależna lat osiemdziesiątych*, Warszawa 1992.

The Transfigurations of the ‘Solidarity’ Logo by Jerzy Janiszewski in the Oppositionists’ Creations in the 1980s

The ‘Solidarity’ logo designed by Jerzy Janiszewski in 1980 is one of the best-known Polish symbols of all time. In the 1980s, it was widely reproduced on various materials, especially including ‘popular’ works, namely samizdat, such as leaflets, banknotes, post stamps and cards, posters, also pins, or even... towels etc. They were essential information carriers evidencing that the underground organizations were still dynamically operating.

This article is mainly an analysis of such ‘popular’ works which contain the ‘Solidarity’ logo. This symbol is set in various contexts: independently, in combinations with slogans or graphics, also as, e.g., editor’s signature etc. Nevertheless, they are not always the exact imitations of the ‘Solidarity’ sign; various factors led to a wide range of modifications (which were unintentional, such as imprecise copies of the letters) and transformations (which were intentional, such as representing the letters as people).

This review is enriched with references to several contemporary works using the ‘Solidarity’ logo. They prove how the meanings of the ‘Solidarity’ sign have changed over the years: in the 1980s, it was the symbol of society united beyond different ideologies to fight against the communist regime; today, it is a symbol of groups united under common demands, which, however, might not be approved and shared by every Pole.

POLEMIKI

Christofer Herrmann

Johannes Gutenberg-Universität Mainz

ORCID: 0000-0002-4018-2318

Erwiderung auf die Polemik von Sławomir Józwiak zu meiner Monografie zum Hochmeisterpalast auf der Marienburg

<https://doi.org/10.26881/porta.2021.20.12>

Im Zeitraum zwischen 2015 und 2019 wurde unter meiner Leitung an der Technischen Universität Berlin eine Forschungsprojekt zur Bau- und Nutzungsgeschichte des Hochmeisterpalastes auf der Marienburg / Malbork durchgeführt, dessen Ergebnisse in einer umfangreichen Publikation veröffentlicht wurden¹. Inzwischen sind in mehreren europäischen Ländern insgesamt etwa 20 Rezensionen erschienen, alle mit durchweg positivem Urteil². Die große Ausnahme bildet eine sehr kritische Besprechung in der Art eines Verrisses aus der Feder von Sławomir Józwiak in einer renomierten Thorner Historikerzeitschrift³. Obwohl ein polemischer Schlagabtausch nicht meinen Vorstellungen von einer sachlichen wissenschaftlichen Diskussion entspricht, möchte ich dennoch aus zwei Gründen zu der vernichtenden Kritik des Autors Stellung nehmen. Erstens sind viele unsachliche und wahrheitswidrige Aussagen über mein Buch zu berichtigen und zweitens stellt Józwiak grundsätzlich Methoden und Wissenschaftlichkeit der Kunstgeschichte infrage. Eine ausführliche Erwiderung von meiner Seite wurde an die Redaktion der „Zapiski Historyczne“ gesendet, die aber einschneidende Streichungen und Änderungen im Text verlangte, die von mir nicht akzeptiert werden konnten. Ich bin deshalb der Redaktion von „Porta Aurea“ dankbar, dass sie mir die Möglichkeit gegeben hat, eine angemessene Erwiderung zu publizieren.

Der Rezensent hat mehrfach meine Forschungsergebnisse falsch dargestellt und zum Teil ins Gegenteil verdreht. So behauptet er in Bezug auf Meister

¹ Christofer Herrmann, *Der Hochmeisterpalast auf der Marienburg. Konzeption, Bau und Nutzung der modernsten europäischen Fürstenresidenz um 1400*, Petersberg 2019.

² Stellvertretend: Jarosław Jarzewicz, *Der Hochmeisterpalast auf der Marienburg. Konzeption, Bau und Nutzung* [...], „Biuletyn Historii Sztuki“ 2019, nr 1, s. 148–154; Paravicini Werner, *Ein Unikum im Trend der Zeit*, „Frankfurter Allgemeine Zeitung“ 2019, nr 97 (26.04.2019), s. 10.

³ Józwiak Sławomir, *Uwagi w kontekście najnowszych badań nad malborską siedzibą wielkich mistrzów w średniowieczu na marginesie pracy Christofera Herrmanna*, „Zapiski Historyczne“ 2019, nr 2, s. 253–274.

Johann, ich würde diesen für einen Maler halten⁴. In meinem Text steht aber etwas anderes⁵. Bislang wurde Meister Johann aufgrund eines Rechnungseintrags von 1395 als ein Tafelmaler identifiziert. Ich habe dies jedoch als eine Fehlinterpretation zurückgewiesen, denn in einem zweiten Rechnungseintrag ist Johann im selben Jahr als Einkäufer von gotländischem Kalkstein genannt, eine typische Aufgabe für einen Baumeister. Hinsichtlich der von mir angenommenen Herkunft des Meisters aus dem böhmischen Umfeld schreibt der Rezensent, ich würde dies aufgrund der Übereinstimmung von Steinmetzzeichen des Prager Doms mit denen des Sommerremters annehmen, was jedoch nicht der Fall ist. Der Vergleich der Steinmetzzeichen der beiden Bauten wurde vielmehr deshalb unternommen, um zu prüfen, ob es eine Beziehung zwischen der Gruppe der in Marienburg tätigen Steinmetze und der Prager Bauhütte gegeben haben könnte. Es existieren zwar Übereinstimmungen bei einigen Zeichen, dennoch komme ich zum Ergebnis, dass diese Gemeinsamkeiten nicht ausreichen, um eine solche These mit Sicherheit zu begründen⁶. Mit der Herkunft von Meister Johann hat der Verweis auf die Prager Steinmetzzeichen nichts zu tun, diese Verknüpfung ist eine Erfindung des Rezensenten. Bei der Diskussion um die Hochmeisterkapelle behauptet der Rezensent, ich hätte geschrieben, die Kapelle wäre ein Pilgerzentrum gewesen⁷. Dies ist jedoch nicht der Fall. Ich habe vielmehr einige Indizien genannt, die belegen, dass in der Hochmeisterkapelle Reliquien aufbewahrt wurden⁸. Besucher des Hochmeisters konnten diese offenbar durch ein Gitter von der Vorhalle aus sehen, einschließlich eines gerahmten und mit einer Kette am Altar befestigten Ablassbriefes. Von Pilgern, geschweige Pilgerzentrum, ist in meinem Text nirgends die Rede, sondern nur von Gästen des Hochmeisters. Es kam häufig vor, dass in den zu herrschaftlichen Residenzen des 14. Jh. gehörenden Kapellen Reliquien aufbewahrt wurden.

Ein vom Rezensent gegenüber mir und anderen Kunsthistorikern immer wieder aufgegriffenes Narrativ ist die Behauptung, Kunsthistoriker wären an historischen Schriftquellen nicht interessiert, würde nicht in Archive gehen, könnten keine Quellen lesen und wenn sie es tun, würden sie diese nicht richtig verstehen, weshalb ihre Interpretation falsch und unsinnig seien. Beim Leser soll auf diese Weise der Eindruck erzeugt werden, der kunsthistorische Autor wäre weder daran interessiert noch intellektuell dazu in der Lage, mit Schriftquellen umzugehen, weshalb Kunsthistoriker meist nur unbegründete und fantasievolle Spekulationen aufstellen würden, die wissenschaftlich vollkommen haltlos

⁴ Józwiak, *Uwagi w kontekście najnowszych badań...*, s. 269: „W każdym razie Ch. Herrmann zrobił z tej postaci genialnego architekta i malarza, który pochodził z Czech”.

⁵ Herrmann, *Der Hochmeisterpalast auf der Marienburg...*, s. 304: „Eine genaue Auswertung des Rechnungstextes [...] ergibt jedoch, dass Meister Johann kein Maler sondern mit großer Wahrscheinlichkeit der Architekt des Hochmeisterpalastes gewesen ist.”

⁶ Herrmann, *Der Hochmeisterpalast auf der Marienburg...*, s. 415.

⁷ Józwiak, *Uwagi w kontekście najnowszych badań...*, s. 259: „ośrodek pielgrzymkowy”.

⁸ Herrmann, *Der Hochmeisterpalast auf der Marienburg...*, s. 109–112.

wären. Daher, so die Schlussfolgerung des Rezensenten, sollten Kunsthistoriker die Finger von Schriftquellen lassen und dieses Feld den ‚echten‘ Historikern überlassen. In Bezug auf meine Person ist dieser Stereotyp des lese- und interpretationsunfähigen Kunsthistorikers jedoch völlig fehl am Platz. Seit meinen Studienzeiten beschäftige ich mich intensiv mit Schriftquellen, was sich durch zahlreiche Publikationen und Editionen belegen lässt. Dies hat der Rezensent offenbar nicht zur Kenntnis genommen, stattdessen verbreitet er seine Vorurteile über meine angebliche Illiteralität in penetranter Ausführlichkeit.

An keiner einzigen Stelle in der Polemik kann der Rezensent nachweisen, dass ich eine wesentliche mittelalterliche Quelle zur Bau- und Nutzungsgeschichte des Palastes übersehen habe. In sehr wenigen Fällen verweist Józwiak auf bislang unpublizierte Quellen, und kritisiert, dass ich diese nicht gekannt hätte. Die Behauptung, dass ein Forscher nicht alle Quellen kennen würde und seine Schlussfolgerungen daher falsch sein müssten, zieht sich übrigens wie ein roter Faden durch alle polemischen Schriften Józwiaks. Sie ist jedoch unzutreffend. Selbstverständlich arbeiten Historiker und Kunsthistoriker immer nur mit dem Quellenbestand, der zum Zeitpunkt ihrer Arbeit bekannt ist. Neue Quellenfunde kann es zu einem späteren Zeitpunkt immer wieder geben, dies muss jedoch nicht bedeuten, dass alles was vorher geschrieben wurde, automatisch wertlos ist.

Józwiak verweist auf ein 1392 „ad refectorium estivale“ ausgestelltes Dokument, auf das der Rezensent ausführlich eingeht und suggeriert dem Leser, dass diese Quelle meine Forschungsergebnisse zur Datierung des Palastes widerlegen würden⁹. Aus dem Notariatsinstrument geht hervor, dass der Sommerremter schon 1392 in Benutzung war – doch steht dies überhaupt nicht im Widerspruch zu der von mir vorgeschlagenen Datierung. Aufgrund der Bauforschung bin ich zu dem Ergebnis gekommen, dass der Westbau mit dem Sommer- und Winterremter schon um 1385 baulich fertiggestellt war. Die Quelle von 1392 bestätigt demnach (entgegen der Intention von Józwiak) meine Datierung. Nebenbei ist zu bemerken, dass diese neue Quelle eine vom Rezensenten bis dahin verbreitete These widerlegt. Józwiak hat in seinen Publikationen immer wieder behauptet, dass der Sommerremter zur Ordenszeit gar kein Remter gewesen sei, da man ihn in den uns bekannten Schriftquellen nie so genannt hätte¹⁰. Mit der neu entdeckten Quelle von 1392 mit der ausdrücklichen Erwähnung eines Sommerremters hat Józwiak somit seine bisherige These selbst entkräftet, was er den Lesern allerdings verschweigt.

Ein ständig wiederholter Vorwurf gegenüber meiner Arbeitsweise lautet, ich würde Quellen nur aus der Literatur und nicht nach den Archivalien zitieren. Ich stütze mich tatsächlich überwiegend auf die gängigen Quelleneditionen – was ist

⁹ Józwiak, *Uwagi w kontekście najnowszych badań...*, s. 260 f.

¹⁰ Sławomir Józwiak, Janusz Trupinda, *Krzyżackie zamki komturskie w Prusach*, Toruń 2012, s. 169: „W dotychczasowej historiografii była ona określana mianem ‘letniego refektarza’, jednak w czasach krzyżackich nigdy tak nie była nazywana”.

daran methodisch verwerflich? Schließlich sind solche Editionen dazu geschaffen worden, sie zu benutzen. Man könnte aufgrund dieser Kritik vermuten, der Rezensent würde als vorbildlicher Historiker immer nur mit Originalquellen arbeiten. Doch wenn man etwa in das Werk von Józwiak über das Leben auf der Marienburg schaut, zeigt sich, dass er ebenfalls aus den Editionen zitiert (z.B. dem Tresslerbuch), die auch ich verwendet habe. Warum darf der Rezensent aus der Literatur zitieren, wenn ich es aber tue, soll es unwissenschaftlich sein?

Ein weiterer wesentlicher Vorwurf des Rezensenten bezieht sich auf die angebliche Falschinterpretation historischer Texte durch mich. Der Rezensent erweckt den Eindruck, es gebe immer nur eine richtige und zweifelsfreie Deutung – die von ihm vertrete. Meine Erfahrung mit mittelalterlichen Texten zeigt jedoch, dass es für die damals verwendeten Begriffe häufig unterschiedliche Auslegungen geben kann, es wurden verschiedene Worte verwendet und ein Begriff konnte mehrere Bedeutungen umfassen. Als Wissenschaftler sollte man daher immer wieder auf die mögliche Unschärfe mittelalterlicher Begriffe hinweisen und die möglichen Bedeutungsalternativen benennen. Am Beispiel der Begriffe „Gemach“ oder „Remter“ habe ich diese Deutungsproblematik in meinem Buch ausführlich dargelegt und bin dabei auch auf die viel zu verengte Interpretationspraxis von Józwiak eingegangen¹¹.

In Bezug auf die unterschiedlichen Interpretationen der schriftlichen Überlieferung gibt der Rezensent einige konkrete Beispiele, die aufzeigen sollen, dass ich unfähig sei, mittelalterliche Texte richtig zu verstehen. Nachfolgend werden einige der unterschiedlichen Interpretationsversuche einander gegenübergestellt und die Leser können selbst nachzuvollziehen, wer die besseren Argumente hat.

Das erste Beispiel bezieht sich auf einen Rechnungseintrag zu Meister Johann von 1397 und lautet: „Item 121 ½ m. meister Johann vor Farbe und czu molelone [...]“¹² Nach meiner Interpretation wurde die Farbe zur Ausmalung der Innenräume des 1396 fertiggestellten Hochmeisterpalastes gekauft und der Malerlohn war für die Handwerker gedacht, die die Wände mit dieser Farbe anmalten. Der Rezensent wirft jedoch eine andere Deutung des Wortes „malen“ in die Diskussion, denn es könnte sich seiner Meinung nach um das „mahlen“ von Getreide handeln¹³. Gegenüber dieser fantasievollen These, klingt meine Interpretation dagegen eher unspektakulär: Wenn „Farbe“ und „Malerlohn“ in einem Satz vorkommen, dann dürfte sich das vermutlich aufeinander beziehen, d.h. mit der Farbe wurden Wände angemalt.

¹¹ Herrmann, *Der Hochmeisterpalast auf der Marienburg...*, s. 34–37.

¹² Arthur Sielmann, *Die Reste des Marienburger Konventsbooks aus den Jahren 1395–1398*, „Zeitschrift des Westpreußischen Geschichtsvereins“ 1920, Jg. 60, s. 67–73, hier s. 72.

¹³ Józwiak, *Uwagi w kontekście najnowszych badań...*, s. 269: „Nie ma pewności, czy w tej pierwszej wzmiance rzeczywiście chodzi o opłatę pobraną przez Jana za malowanie, a nie za bliżej niesprecyzowane ‘mlewnie’“.

Ein nächster Streitpunkt betrifft die Hochmeisterkapelle. Nach meiner Auffassung wurde die Kapelle unter Luther von Braunschweig (1331–1335) errichtet, wofür es zahlreiche historische und bautechnische Argumente gibt, die im vierten Kapitel ausführlich besprochen werden und auf die der Rezensent nicht eingeht. Er beschränkt seine Kritik nur auf die Auslegung einer einzigen Textstelle aus der Reimchronik des Nikolaus von Jeroschin, in der von der Errichtung einer „capelle“ auf der Marienburg durch den genannten Hochmeister die Rede ist. Bislang waren alle Forscher der Auffassung, damit wäre die Konventskirche gemeint. Nach meiner Auslegung bezog sich der Chronist aber auf die Hochmeisterkapelle. Eines der Argumente ist, dass Jeroschin erwähnt, dass der Hochmeister die Fundamente zur Kapelle legen ließ und dass dieser Bau bei Abfassung der Chronik (d.h. vor 1341) schon vollendet war¹⁴. Beides trifft auf die Hochmeisterkapelle zu, nicht aber auf die Konventskirche. Letztere war schon im späten 13. Jh. errichtet und die bauliche Erweiterung der Kirche kam erst 1344 zum Abschluss. Außerdem unterscheidet Jeroschin in seiner Chronik ausdrücklich zwischen Kapelle und Kirche. Nur beim Neubau Luthers von Braunschweig wird ausdrücklich von einer „Kapelle“ gesprochen. Ich halte es für plausibel, dass Jeroschin seine Wortwahl bewusst gewählt hat, um unterschiedliche Sakralbauten zu bezeichnen. Diese Interpretation geht konform mit den Forschungsergebnissen, die der Rezensent bislang vertreten hat. Nach den Forschungen von Józwiak wurde die Hochmeisterkapelle in den zeitgenössischen Schriftquellen immer als „Kapelle“ bezeichnet, während man für alle anderen Sakralbauten auf der Marienburg seit etwa der Mitte des 14. Jh. den Begriff „Kirche“ verwendete¹⁵. Wenn ich nun die gleiche Auffassung vertrete, argumentiert Józwiak plötzlich genau entgegen seiner bisherigen These.

Eine ähnliche Wendung bei der Auffassung des Rezensenten findet sich in Hinsicht auf die Datierung. Die von mir vorgeschlagene Zeit 1331–1335 wird von ihm in Zweifel gezogen mit dem Argument, die Kapelle sei in den Schriftquellen erstmals 1364 genannt worden und könne daher auch erst später entstanden sein. Abgesehen davon, dass meiner Meinung nach, die Kapelle schon um 1340 von Nikolaus von Jeroschin erwähnt wurde, gibt ihre Nennung durch Philippe de Mézière für 1364 keinerlei Hinweise auf die Entstehungszeit. Ersterwähnungen für Gebäude in Schriftquellen sind grundsätzlich keine genaue Grundlage für eine Datierung, es sei denn, dass dort (wie bei Jeroschin) explizit auf die Erbauung Bezug genommen wird. Ein Bau kann ansonsten schon

¹⁴ *Scriptores Rerum Prussicarum, Geschichtsquellen der preussischen Vorzeit bis zum Untergange der Ordensherrschaft*, Hg. v. Theodor Hirsch, Max Töppen, Ernst Strehlke, Bd. 1–5, Leipzig 1861–1874 (przedruk: Frankfurt/M. 1968), Bd. 1, s. 623, Zeilen 27.667–27.672.

¹⁵ Józwiak, Trupinda, *Krzyżackie zamki komturskie...*, s. 296: „Nieco inaczej było w przypadku stołecznej warowni malborskiej, w obrębie której w drugiej połowie XIV wieku funkcjonowało aż siedem świątyń [...]. Wszystkie one były już wówczas określane mianem kościołów (‘kirche’), z wyjątkiem prywatnej kaplicy wielkich mistrzów [...], która w przekazach z epoki pojawiała się niezmiennie jako ‘capelle’”.

jahrzehntelang bestanden haben, bevor er das erste Mal in den Quellen erwähnt wird. Der Einwand von Józwiak gegen meinen Datierungsansatz ist aber umso merkwürdiger, da er selbst bislang eine Datierung um 1330 vorgeschlagen hat¹⁶. Erstaunlich, dass der Rezensent Argumente, die er ursprünglich selbst vertreten hat, plötzlich als falsch ansieht, nur weil ich eine ähnliche Auffassung habe.

Vom Rezensenten wird ständig gefordert, man solle für die Bezeichnung von Gebäuden und Räumen nur die Begriffe benutzen, die auch in den zeitgenössischen Quellen vorkommen. Wer moderne Bezeichnungen oder Fachtermini verwende, sei unwissenschaftlich. Aus diesem Grund lehnt er etwa die Bezeichnungen „Hochmeisterpalast“ oder „Mittelschloss“ ab, da diese im Mittelalter nicht gebräuchlich waren. Man solle stattdessen „Gemach“ und „erste innere Vorburg“ sagen, weil dies die im 14. oder 15. Jahrhundert gebräuchlichen Benennungen gewesen seien¹⁷. In vielen Fällen sind die in den mittelalterlichen Texten verwendeten Begriffe aber nicht einheitlich. Ein und derselbe Raum wurde z.B. als Remter, Saal, Aula oder Stube bezeichnet, was zeigt, dass die damalige Terminologie häufig sehr unscharf gewesen ist. Für eine wissenschaftliche Arbeit sind jedoch eindeutige Begriffe notwendig, damit die Leser genau nachvollziehen können, um was es geht. Ich bevorzuge daher moderne Termini, dem Rezensenten steht es frei, mittelalterliche Begriffe zu benutzen. Der Vorwurf, meine Arbeit wäre schon deshalb unwissenschaftlich, weil darin eine moderne Sprache mit klar definierten Wortbedeutungen verwendet wird, ist absurd. Wenn ich Räume oder Gebäudeteile beschreibe oder benenne, dann können die Leser die Argumentation viel besser nachverfolgen als bei der Benutzung schwammiger mittelalterlicher Termini. Das macht im Übrigen aus guten Gründen die große Mehrheit der Fachkollegen so.

In diesem Zusammenhang wirft mir der Rezensent wiederholt vor, ich würde ständig Namen und Begriffe frei erfinden für die es keine mittelalterlichen Belege gibt, was er als weiteren Beleg meiner unwissenschaftlichen Arbeitsweise ansieht. Hier stoßen zwei unterschiedliche Realitätsvorstellungen aufeinander. Für Józwiak ist nur das historische Realität, was sich durch zeitgenössischen Schriftquellen belegen lässt. Für mich hat aber neben der Schriftüberlieferung auch die originale materielle Bausubstanz historische Faktizität, die man lesen und deuten kann. Im Hochmeisterpalast gibt es zahlreiche aus dem Mittelalter stammende Räume und Örtlichkeiten, die nie in den Quellen erwähnt wurden. Für Józwiak gehören diese materiell vorhandenen Räume offensichtlich nicht zur geschichtlich deutbaren Realität, sie sind für ihn als Historiker inexistent.

¹⁶ Józwiak, Trupinda, *Organizacja życia na zamku krzyżackim...*, s. 496: „Bardziej prawdopodobny jest natomiast pogląd, że w pierwszej fazie architektonicznej istniała ona już około 1330 roku”.

¹⁷ Es sei die Bemerkung erlaubt, dass der vom Rezensenten anstelle von „Mittelschloss“ verwendete Begriff „erste innere Vorburg“ in keiner einzigen mittelalterlichen Quelle nachweisbar ist. Es handelt sich um einen von Sławomir Józwiak kreierten Begriff. Aber, was er anderen ständig verbieten will, darf er selbst natürlich tun.

Der Rezensent beharrt dogmatisch auf dem Standpunkt: Wenn es keine schriftlichen Quellen gibt, kann man zur Funktion oder Datierung dieser Räume keine Aussage machen. Man darf nach seiner Auffassung die Räume nicht einmal benennen oder ihre mögliche Nutzung erörtern. Sollen wir als Wissenschaftler tatsächlich die Dimension der materiellen, nichtschriftlichen Realität ignorieren, so tun, als ob es sie nicht gäbe?

Hierzu ein Beispiel. Im Hochmeisterpalast gibt es zahlreiche Treppen und Gänge, die niemals in den Schriftquellen erwähnt wurden. Darf ich deshalb nicht „Treppe“ für eine existierende Treppe oder „Gang“ für einen realen Gang sagen, nur weil wir keine Schriftquelle kennen, in denen diese Örtlichkeiten einmal erwähnt worden sind? Ist es undenkbar, dass die Lage, Ausformung und Wegführung der Treppen und Gänge Hinweise auf deren Funktion liefern? Natürlich nicht. Wenn man sich einerseits den großen und hell erleuchteten Hohen Flur als repräsentativen Zugang zum Sommer- und Winterremter betrachtet und andererseits die parallel dazu verlaufenden, in den Zwischenmauern versteckten engen und dunklen Gänge, dann ist doch offensichtlich, dass diese Konstruktionen aufgrund ihrer Größe und Anordnung ganz unterschiedlichen Zwecken dienen. Im architektonisch großartigen Flur bewegten sich der Hochmeister, die Gebietiger und Gäste, um in die einzelnen Repräsentationsräume zu gelangen. Die versteckten engen Gänge führten zu den Schenkläden der Remter und waren offensichtlich für die Bediensteten des Hochmeisters gedacht, die den Besuchern Getränke und Speisen brachten. Das alles steht nicht in den Schriftquellen, dennoch sind die architektonischen und strukturellen Elemente so eindeutig, dass man daraus wahrscheinliche Annahmen erschließen kann.

Selbstverständlich gehört die Erstellung von Hypothesen zum Handwerkzeug eines Geisteswissenschaftlers. Dies ist methodisch seriös unter der Voraussetzung, dass man die Argumente nennt, die einer Hypothese zugrunde liegen und auf den hypothetischen Charakter einer Aussage hinweist. Auf dieser Grundlage kann man anschließend über eine Annahme sachlich diskutieren. Der Rezensent verdammt aber eine solche Vorgehensweise, er lässt nur hundertprozentig eindeutige Schriftbelege gelten, alles andere sei als Basis wissenschaftlichen Arbeitens nicht zulässig. Józwiak legt dem Historiker Scheuklappen an, die dessen Blick und Erkenntnisinteresse begrenzen und nur auf die Buchstaben der Worte reduzieren. Bausubstanz und architektonische Struktur sind jedoch Informationsquellen, die das Schriftwissen ergänzen und in manchen Fällen sogar die einzige Grundlage historischer Erkenntnis sind. Man muss sie aber lesen können und zunächst einmal lesen wollen, eine Einsicht, der sich der Rezensent vollkommen verweigert.

Obwohl Józwiak eigentlich für eine strenge Trennung der Disziplinen eintritt, begibt er sich in der Polemik dann doch als Historiker auf das Feld der Kritik meiner kunsthistorischen Analysen. Diese hält der Rezensent für ebenso dilettantisch, unwissenschaftlich und spekulativ wie meine historischen

Schlussfolgerungen. Doch hat Józwiak die fachliche Kompetenz, dies zu beurteilen? Anhand einiger konkreter Beispiele soll dies nachgeprüft werden.

Ein Beispiel für das fehlende Verständnis der Rezensenten in Hinsicht auf die bauhistorische Methodik ist sein Kommentar zu meinen Datierungsvorschlägen für die einzelnen Bauphasen des Palastes, die zu einem wesentlichen Teil auf den Ergebnissen dendrochronologischer Untersuchungen in den Dachwerken beruhen. Er wirft mir vor, ich würde selektiv nur diejenigen Daten heranziehen, die in mein Konzept passen und andere dendrochronologisch ermittelte Datierungen ignorieren, weshalb die von mir vorgeschlagenen Datierungen völlig willkürlich und spekulativ seien¹⁸. Die Bemerkungen zeigen, dass der Rezensent dendrochronologische Befunden nicht sachgerecht interpretieren kann. Tatsächlich sind die Befunde der Dachkonstruktionen über dem Palast kompliziert und nicht einfach zu entschlüsseln. Dennoch lassen sich eine Reihe von sehr wahrscheinlichen Schlussfolgerungen daraus ziehen. Dies habe ich in den Kapiteln zwei bis vier ausführlich getan. Aus Platzgründen beschränke ich mich nachfolgend auf einige grundsätzliche methodische Bemerkungen, um die Denkfehler des Rezensenten aufzuzeigen.

Im Dachwerk des Hochmeisterpalastes finden sich Balken aus mehreren Bauphasen des 14. Jh. sowie von nachmittelalterlichen Umbauten und Reparaturen. Insgesamt gibt es genügend Einzeldaten, die eine zuverlässige Altersbestimmung der Dachentstehung ermöglichen. Die im Anhang der Publikation beigefügte Liste der Untersuchungsergebnisse der insgesamt 121 von Aleksander Konieczny entnommenen Holzproben zeigt eine große Breite von Jahresdaten zwischen 1291 und 1948. Für die Interpretation der Daten zur Dachentstehung kann man jedoch nur die Proben heranziehen, die jahrgenau datierbar sind. Außerdem sind die Lage der einzelnen Balken sowie ihre Verbindung mit den Gebäudemauern zu berücksichtigen. Der Publikation wurden zahlreiche Pläne und Fotos beigefügt, aus denen man die Befundsituation nachvollziehen kann, was Józwiak offenbar nicht getan hat. Ebenso wenig war er in der Lage, jahrgenau datierbare Proben (mit Waldkante) von ungenauen Probeergebnissen (ohne Waldkante) zu unterscheiden. Dies gilt etwa für die von Józwiak genannten ältesten Daten 1291 und 1301 (ohne Waldkante), aber auch für fast alle anderen Daten vor 1382. Ob eine Probe eine Waldkante besaß oder nicht, ist in der Tabelle jeweils angegeben. Wer über Grundkenntnisse zur Interpretation dendrochronologischer Ergebnisse verfügt, kann dies schnell erkennen. Zur Beantwortung der Frage nach der Baugeschichte der mittelalterlichen Dachwerke kann man nur die exakt datierbaren Balken mit Waldkante (etwa 20 Proben) heranziehen. Auf dieser Grundlage basiert mein Datierungsansatz, was Józwiak nicht erkannt hat. Demnach war der Westbau um 1385 fertig gestellt, der Nordostbau um 1383 und der Südostbau um 1396.

¹⁸ Józwiak, *Uwagi w kontekście najnowszych badań...*, s. 260.

Der Rezensent reklamiert weiterhin einen Fehler in meiner architekturhistorischen Analyse. Nach seinen Worten würde ich das im späten 13. Jh. errichtete Wirtschaftsgebäude im Mittelschloss, in dessen Mauern der erste Palast eingerichtet wurde, fälschlicherweise mit einem noch bestehenden Ökonomiebau aus der Vorburg in Engelsburg / Pokrzywno vergleichen, der tatsächlich wesentlich jünger sei als von mir angenommen. Der Rezensent verweist auf eine Publikation von Bogusz Wasik¹⁹, aus der hervorgehen soll, dass das Gebäude auf der Engelsburg nicht vor der Mitte des 14. Jh. entstanden ist und schlussfolgert, dass das von mir gewählte Analogiebeispiel deshalb unzutreffend sei. Liest man die vom Rezensenten als Referenz angegebene Stelle bei Wasik, so stellt sich jedoch heraus, dass dieser das umstrittene Gebäude der Engelsburg in die Zeit 1290 bis um 1300 datiert, d.h. seine Annahme stimmt exakt mit meiner Meinung überein. Hat der Rezensent die von ihm angegebene Literaturstelle bei Wasik nicht gelesen oder nicht verstanden?

Auch andere in der Polemik vorgebrachte Kritikpunkte belegen die Probleme des Rezensenten, kunsthistorische Argumentationsmuster nachzuvollziehen. So schreibt er, ich hätte große Mühen darauf verwendet, in ganz Europa Vorbilder für den Hochmeisterpalast zu suchen, paradoxerweise aber nichts gefunden. Tatsächlich wurde von mir eine der grundlegenden methodischen Vorgehensweisen der Kunstgeschichte angewandt: die vergleichende Betrachtung. Dabei besteht eine wesentliche Aufgabe darin, ein Objekt in die bauliche Entwicklungsgeschichte einer Epoche oder Baugattung einzuordnen. Dazu ist eine Kontextualisierung notwendig: Steht der Bau in einer bestimmten Traditionslinie? Gibt es strukturelle oder stilistische Analogien zu anderen Bauten? Lassen sich innovativen Elemente feststellen oder folgt der Bau eher bewährten und tradierten Mustern? Solche Fragen kann man nur zuverlässig beantworten, wenn es gelingt, den zeitgenössischen Kontext durch vergleichende Analysen herzustellen und das zu erforschende Gebäude in dieses Beziehungsgeflecht einzuordnen. Am Beispiel des Hochmeisterpalastes bedeutet dies, dass man herrschaftliche Residenzbauten des 14./15. Jh. suchen muss, deren Funktion und architektonischer Anspruch denen des Hochmeistersitzes entsprachen. Nur innerhalb einer solchen Kontextualisierung lassen sich Schlussfolgerungen zum Stellenwert des Hochmeisterpalastes im Rahmen der damaligen europäischen Residenzarchitektur ziehen. Aus diesem Grund habe ich umfangreiche Studien in vielen europäischen Ländern durchgeführt, um den Kontext für den Hochmeisterpalast möglichst breit und differenziert herstellen zu können. Auf Grundlage dieser Recherchen bin ich zu zahlreichen Schlussfolgerungen gelangt, die im neunten Kapitel ausführlich erläutert sind.

¹⁹ Bogusz Wasik, *Budownictwo zamkowe na ziemi chełmińskiej (od XIII do XIV wieku)*, Toruń 2016, s. 261–264. Bereits 1998 datierte Tomasz Torbus den Speicherbau (zumindest seinen Südteil) auf die Zeit um 1300 (Tomasz Torbus, *Die Konventsburgen im Deutschordensland Preußen*, München 1998, s. 403–405).

Eine wesentliche Erkenntnis dabei ist, dass der Hochmeisterpalast ein höchst innovativer und moderner Bau war, in vielerlei Hinsicht einzigartig und daher auch ohne direktes Vorbild. Dieses Ergebnis ist nicht paradox, wie der Rezensent meint, sondern es spricht für die herausragende Qualität des Hochmeisterpalastes. Diese Erkenntnis habe ich nicht einfach in meiner Fantasie ausgedacht, wie mir ständig unterstellt wird, sondern durch langjährige Forschung erarbeitet und jeweils im Einzelnen ausführlich begründet. Ob meine Schlussfolgerungen zutreffend sind, überlasse ich gerne der fachlichen Diskussion mit sachlichen Argumenten. Der Rezensent bringt allerdings kein einziges konkretes Argument in die Diskussion ein, er fällt nur pauschale Verdammungsurteile.

Ein gutes Beispiel für formale Analyse der Architektur des Hochmeisterpalastes ist das siebte Kapitel zur hierarchischen Struktur des Gebäudes. Dabei wird anhand vieler konkreter Merkmale (Geschosshöhen, Ausbildung der Pfeiler, Fenster, Portale, Konsolen etc.) aufgezeigt, dass die Architekturelemente des Palastes systematisch eine Bereicherung und Verfeinerung in eine bestimmte Richtung zeigen. Dies erfolgt konsequent von unten nach oben sowie von Ost nach West. Nach diesem Schema zeigt sich der Sommerremter als der in jeder Beziehung architektonisch anspruchsvollste Raum. Er steht in der Hierarchie der formalen Raumgestaltung an oberster Stelle. In allen Räumen darunter bzw. östlich davon werden die baulichen Gestaltungselemente schrittweise reduziert. Je weiter ein Raum vom Sommerremter entfernt ist, desto einfacher ist er ausgeformt. Es gibt also eine deutlich erkennbare und schon bei der Planung systematisch angelegte Rangordnung der formalen Raumausstattung. Ich habe diesen deutlich erkennbaren formalen Aufbau des Gebäudes als eine bewusste Hierarchisierung in der Architektur gedeutet. Statt konkrete Gegenargumente zu dieser formalen Analyse zu liefern, behauptet der Rezensent einfach ohne nähere Ausführungen, meine Bauanalyse würde auf „sehr zweifelhaften theoretischen Annahmen“ beruhen²⁰.

Wenn man nun die formale Struktur mit der in den schriftlichen Quellen überlieferten Nutzung der Räume verknüpft, dann passt dies inhaltlich gut zusammen: Die wichtigsten Räume des Palastes (repräsentative Säle und Wohnung des Hochmeisters) liegen in der obersten Ebene und sind architektonisch-formal am aufwändigsten ausgestattet. Auf der anderen Seite befanden sich die in der funktionalen Rangordnung niedriger angesiedelten Räume, etwa die Kanzlei, auch tatsächlich im unteren Bereich des Gebäudes und waren deutlich einfacher ausgestattet. Die funktionale Rangordnung stimmt demnach mit der formal-architektonischen Hierarchie genau überein. Dies dürfte kein Zufall gewesen sein, sondern spricht dafür, dass die im Bau ablesbare formale Hierarchie der funktionalen Rangordnung entsprechen sollte. Sie war dementsprechend mit Absicht geplant – ein schönes Beispiel für die hohe Entwurfsqualität

²⁰ Józwiak, *Uwagi w kontekście najnowszych badań...*, s. 272: „[...] płynące z bardzo wątpliwych przesłanek teoretyczne założenie o 'hierarchicznej strukturze pałacu wielkiego mistrza' [...]”.

der Architektur. Der Baumeister entwarf für den Hochmeister einen Residenzbau, der nicht nur hierarchisch strukturiert war, sondern dies auch ästhetisch vermittelte, was den Hochmeisterpalast zu einem der architektonisch herausragenden Residenzbauten seiner Zeit machte. Methodisch gesehen zeigt sich an diesem Beispiel, dass die Verknüpfung von Schriftquellen und baulicher Strukturanalyse zu einem hohen zusätzlichen Erkenntniswert führen kann. Würde man die Informationen zur Raumnutzung aus der schriftlichen Überlieferung einerseits und die formale Strukturanalyse des Gebäudes andererseits nur isoliert betrachten, bliebe uns diese wichtige Dimension der Planungsqualität verborgen. Der Rezensent kritisiert aber gerade diese Verknüpfung der Erkenntnisse aus verschiedenen Quellengattungen. Er suggeriert, die Zusammenführung der Ergebnisse aus der Strukturanalyse einerseits und aus den Schriftquellen andererseits wäre nicht erlaubt und unwissenschaftlich.

Als letztes Beispiel für die Methode Józwiaks bei der Kritik kunsthistorischer Untersuchungsmethoden ist die Diskussion um das angenommene Oeuvre des Baumeisters Johann. Er beklagt, dass die dem Architekten von mir vorgenommenen Zuschreibungen nur auf architektonischen und stilistischen Analogien basieren, ebenso wie die vermutete künstlerische Herkunft Johanns aus dem böhmischen Bereich. Formale Analysen hält der Rezensent jedoch für nicht stichhaltig. Er fordert stattdessen Schriftquellen als Beleg und fragt, warum es zu diesem „angeblich genialen Architekten“ nur zwei Schriftquellen gibt, wo es doch aus dieser Zeit in Preußen nicht an Überlieferung mangelte²¹. Die hinter dieser Frage stehende Logik lautet offenbar, dass man Kunstwerke nicht interpretieren oder zuschreiben kann, solange es keine zeitgenössischen Schriften gibt, die dazu konkrete Aussagen machen. Es wäre demzufolge nicht möglich durch Anschauung und Vergleich zu beurteilen, dass der Hochmeisterpalast ein herausragendes Bauwerk ist. Wir benötigen nach Meinung des Rezensenten hierzu vielmehr eine Schriftquelle aus dem 14. Jh., die eindeutig bestätigt, dass der Architekt genial gewesen sei. Leider gibt es für keine der im 13. oder 14. Jh. errichteten großartigen Ordensburgen auch nur eine einzige Quelle, die uns den Namen eines Architekten verrät. Welche Schlüsse sollen wir nun aus der Tatsache des Quellenmangels ziehen? Die Forscher müssen ihre Beobachtungsgabe nutzen und durch formale Analyse sowie vergleichende Beobachtungen zu Erkenntnissen gelangen, etwa in Hinsicht auf die Datierung, Provenienz oder Werkzusammenhänge. Dies wird schon seit Generationen in der Kunstwissenschaft praktiziert. Nach Auffassung des Rezensenten ist diese Arbeitsweise jedoch unwissenschaftlich. Aus welchen Gründen soll alles nichtig sein, was Generationen von Kunsthistorikern erarbeitet haben? Józwiak begibt sich gar nicht in die Niederungen des Argumentierens. Sein Credo lautet:

²¹ Józwiak, *Uwagi w kontekście najnowszych badań...*, s. 269–270: „Dlaczego o tym rzekomo genialnym architekcie [...] zachowały się tylko przywołane dwie wzmianki, mimo że z tego czasu z obszaru państwa zakonnego przekazów pisanych nie brakuje?”

Sachquellen und formale Analysen sind keine wissenschaftlich brauchbaren Argumentationsgrundlagen – Ende der Diskussion.

Es entsteht der Eindruck, dass der Rezensent einen großen Teil des Buches nicht gelesen, sondern sich lediglich die kurzen Zusammenfassungen der einzelnen Kapitel angeschaut hat. In diesen Zusammenfassungen werden nur die wesentlichen Forschungsergebnisse in komprimierter Weise dargestellt, nicht jedoch die Wege beschrieben, die mich zu diesen Ergebnissen geführt haben. Ganz offensichtlich hat der Rezensent aber auch Verständnisprobleme in Bezug auf bauhistorische Darstellungen. Ihm fehlt häufig die Sachkenntnisse, um Argumentationslinien richtig nachvollziehen zu können. Möglicherweise hat er manche Ausführungen nicht richtig verstanden. Und gelegentlich habe ich den Eindruck, dass einige Verdrehung meiner Argumentation aber auch bewusst zu dem Zweck erfolgten, meine Thesen dem Leser gegenüber als wirt und irreführend zu präsentieren.

Aus methodischer Sicht kann man den Eindruck gewinnen, dass Józwiak die juristische *Maxime quod non est in actis, non est in mundo* in die historischen Wissenschaften übertragen hat. Für ihn ist etwas, das sich nicht durch Schriftquellen belegen lässt, als historische Tatsache nicht existent. Sachquellen erkennt er grundsätzlich nicht als ernstzunehmende Informationsträger geschichtlicher Vorgänge an. Eine Konsequenz dieser Haltung wäre es, dass Kunstgeschichte oder Archäologie, bei denen die Analyse von Sachquellen im Zentrum steht, keinen Wert als historische Wissenschaften haben können. Ich habe im Zusammenhang mit der antiquierten Wissenschaftsauffassung von Józwiak auf einen 1850/51 ausgetragenen Disput zwischen Johannes Voigt und Ferdinand von Quast hingewiesen, in der es um die richtige Datierung der Marienburg ging²². Quast hatte aufgrund von bauarchäologischen Beobachtungen grundsätzliche Korrekturen an dem von Voigt gezeichneten Bild der Baugeschichte vorgenommen. Voigt wehrte sich in einer Polemik vehement gegen die neuen Erkenntnisse des Architekturhistorikers und behauptete, man könne aus der stark veränderten Bausubstanz des Gebäudes keine zuverlässigen Schlussfolgerungen mehr ziehen. Maßgebend seien nur die Schriftquellen, die Voigt als Historiker richtig zu interpretieren wüsste. Tatsächlich zeigte sich jedoch, dass Quast in allen wesentlichen Punkten des Disputs vollkommen Recht hatte. Józwiak argumentiert in seiner Polemik gegen mich inhaltlich exakt wie Voigt vor 170 Jahren.

Bei der Kritik von Schlussfolgerungen in meinem Buch, die auf kunsthistorischen Überlegungen beruhen, kann man den Eindruck gewinnen, dass der Rezensent Methoden und Argumentationsweisen der Kunstgeschichte nicht versteht oder nachvollziehen kann. Ein häufig wiederholtes Credo lautet: Eine bestimmte Erkenntnis beruhe nur auf der Betrachtung architektonischer Details und könne daher nicht begründet sein. Józwiak unterscheidet nicht einmal

²² Herrmann, *Der Hochmeisterpalast auf der Marienburg...*, s. 24.

zwischen stilistischer, formaler und struktureller Analyse eines Gebäudes, vielmehr subsumiert er alles unter dem Oberbegriff „architektonische Details“, was für ihn gleichbedeutend mit einem „irrelevanten“ Argument ist. Daher hält er es auch nicht für nötig, sich im Einzelnen mit einer architekturhistorischen Schlussfolgerung auseinanderzusetzen. Für die Deutung der Schriftquellen sind für Józwiak allein Historiker zuständig. Keiner der beiden Disziplinen solle sich auf das Feld des anderen Faches begeben. Dem Rezensenten schwebt eine Art wissenschaftliches „Apartheitssystem“ vor – jede Disziplin bleibt streng auf das Feld ihrer Kernkompetenz beschränkt. Ich vertrete die genau gegenteilige Auffassung: Ein Forscher sollte den Blick schweifen lassen und über den Tellerand seiner eigenen Disziplin hinausschauen. Für einen Kunsthistoriker bedeutet das etwa, dass er sich mit den Methoden und Erkenntnissen der Archäologie oder Geschichtswissenschaften befassen sollte und umgekehrt. Viele Geisteswissenschaftlicher haben sich Kompetenzen aus verschiedenen Fachgebieten angeeignet und stehen in einem gegenseitigen interdisziplinären Austausch mit Kollegen benachbarter Fächer. Die Vorstellung der streng voneinander getrennten Fächer ist weder sinnvoll noch entspricht sie der Forschungsrealität.

Zusammenfassend lässt sich feststellen: Der Rezensent hatte ein vorgefasstes negatives Stereotyp von meiner Person als Wissenschaftler und der Kunstgeschichte als Methode, das für ihn a priori feststand, als er sich daran machte, eine vernichtende Polemik über meine Arbeit zu verfassen²³. Die Leser, die sich ein wahrhaftiges Bild vom wissenschaftlichen Wert des Buches machen möchten, sollten es lesen und selbst beurteilen. Ich bin mir sicher, dass dieses Urteil nicht im Geringsten mit dem übereinstimmen wird, was der Rezensent ihnen zu suggerieren versucht.

²³ Das Pauschalurteil, wonach Kunsthistoriker Schriftquellen grundsätzlich missachten würden, findet sich in mehreren Rezensionen Józwiaks (verfasst zusammen mit Trupinda) über Publikationen von Marian Arszyński, Kazimierz Pospieszny und Tomasz Torbus, vgl.: Józwiak Sławomir, Trupinda Janusz, Marian Arszyński, *Organizacja i technika średniowiecznego budownictwa ceglanego w Prusach w kontekście europejskim* [rec.] „Komunikaty Mazursko Warmińskie” 2016, nr 292(2), s. 367–378; Józwiak Sławomir, Trupinda Janusz, *O malborskim zamku wysokim w średniowieczu na marginesie najnowszej książki Kazimierza Pospieszego*, „Zapiski Historyczne” 2015, t. 80(2), s. 157–178; Józwiak Sławomir, Trupinda Janusz, *O zamkach konwentualnych państwa krzyżackiego w Prusach na marginesie najnowszej książki Tomasz Torbusa*, „Zapiski Historyczne” 2014, t. 79(4), s. 173–196). Torbus focht mit den Historikern eine umfangreiche Polemik aus (Torbus Tomasz, *Interdyscyplinarność w badaniach nad zamkami krzyżackimi – uwagi na marginesie książki Sławomira Józwiaka i Janusza Trupindy Krzyżackie zamki komturskie w Prusach. Topografia i układ przestrzenny na podstawie średniowiecznych źródeł pisanych*, „Zapiski Historyczne” 2014, t. 79(4), s. 197–215; Józwiak Sławomir, Trupinda Janusz, *Czy średniowieczne źródła pisane mają znaczenie w badaniach nad zamkami krzyżackimi w Prusach? W odpowiedzi Tomaszowi Torbusowi*, „Zapiski Historyczne” 2015, t. 80(1), s. 91–111; Torbus Tomasz, *Co historyk czerpie z pracy historyka sztuki? Uwagi na tle dyskusji o konwentualnych zamkach krzyżackich*, „Zapiski Historyczne” 2016, t. 81(2), s. 129–163; Józwiak Sławomir, Trupinda Janusz, *Czy rzeczywiście wbrew „tradycji”? O współczesnych badaniach nad zamkami krzyżackimi na tle ustaleń historiografii z XIX i I. połowy XX wieku*, „Archaeologia Historica Polona” 2018, t. 26, s. 25–39).

