

## Gdańskie czytanie Liwiusza i Owidiusza. Obrazy Mistrza Georga w Dworze Artusa

Problematyka antykizacji w nowożytnym malarstwie gdańskim zasługuje na pogłębione badania. Uwaga ta dotyczy także cyklu Mistrza Georga, którego dotychczasowe omówienia nie można uznać za satysfakcjonujące<sup>1</sup>.

Zachowane do dzisiaj cztery obrazy Mistrza Georga (Jerzego) zostały namalowane w latach 1531–1534 dla ławy Św. Rajnolda w Dworze Artusa. Pierwotnie wyglądała ona następująco: nad boazerią znajdował się fryz z płaskorzeźbionym *Triumfem rzymskim*, wzdłuż którego biegła niemiecka inskrypcja. Gzymsy zdobiły figury siedmiu planet, nad którymi górowała rzeźba Św. Rajnolda (Adrian Karffycz, 1533). Znajdowały się tam także figury *Fortitudo* i *Caritas* oraz być może *Iustitii*. Nad fryzem i gzymsem umieszczono cykl zamkniętych półkolistych obrazów zwanych Rundelami. Zawieszony na ścianie zachodniej, centralny obraz nie zachował się. Flankowały go dwa dzieła: *Śmierć Lukrecji* i *Ofiara Marka Kurcjusza*. Dwa pozostałe obrazy: *Diana i Akteon* i *Stracenie Mecjusza Fufecjusza* znajdowały się na ścianie północnej. Na pilastrze ściany zachodniej umieszczono Rundel z napisem hołdowniczym dla cesarza Karola V Habsburga i jego *pendant* z tablicą inskrypcyjną dla Zygmunta Starego<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Myślimy tu o Teresy Grzybkowskiej *Złotym wieku malarstwa gdańskiego na tle kultury artystycznej miasta 1520–1620*, Gdańsk 1990, s. 72–73. Autorka wskazuje na analogie cyklu z dziełami drugorzędneho malarza Hansa z Kolonii. Za: A. Gosieniecką (*Malarstwo gdańskie XVI i XVII wieku*, kat. wyst., Gdańsk 1957, s. 33–34), podaje tytuł jednego z obrazów jako *Stracenie przestępcy*, podczas gdy właściwy został już rozpoznany w 1939 r. jako *Stracenie Mecjusza Fufecjusza* (B. Meyer, *Der Artushof*, Danzig 1939, s. 16). O obrazach Mistrza Georga wspominała także Katarzyna Cieślak (*Wystrój Dworu Artusa w Gdańsku w XVI w. i jego program ideowy*, „Porta Aurea”, I, 1992, s. 40–42). Opierając się na nienagannym warsztacie historyka, autorka rekonstruuje pierwotny wygląd Ławy św. Rajnolda i traktuje o jego przemianach. W zakresie odczytania treści proponuje interpretację nader uproszczoną (rozwija tylko szczegółowo treści myśliwskie w przypadku przedstawienia Akteona), powołując się na zadziwiająco ubogą i przypadkową literaturę. Ta negatywna ocena nie dotyczy erudycyjnej interpretacji wystroju pozostałych ław i generalnych wniosków tej wybitnej uczzonej.

<sup>2</sup> K. Cieślak, *op. cit.*, s. 40.



1. Mistrz Georg, *Śmierć Lukrecji*, Dwór Artusa w Gdańsku, fot. A. Firynowicz

## Lukrecja

W pierwszym z obrazów (il. 1) przywołana została historia Lukrecji, legendarnej rzymskiej matrony, która została podstępnie zgwałcona przez Sekstusa Tarkwiniusza, kompana jej męża, gdy ten przebywał na wojnie. Choć czuła się niewinna, nie mogąc znieść hańby, popełniła samobójstwo. Jej śmierć miała zapoczątkować przewrót polityczny, który doprowadził do upadku tyranii<sup>3</sup>. By w pełni zrozumieć treści zawarte w gdańskiej *Śmierci Lukrecji*, niezbędny jest przegląd ikonografii tematu w będącym artystycznym kontekstem dzieła malarstwie niemieckim i niderlandzkim I tercji XVI w.

Rozpocznie go rycina Israhela van Meckenema *Śmierć Lukrecji* (1500-1503), swoiste *resumé* późnośredniowiecznej tradycji ikonograficznej tematu, ustalonej przede wszystkim w iluminatorstwie. Scena rozgrywa się w ówczesnym wnętrzu, postaci są także współczesne autorowi – rzecz by można, że to scena z rycerskiego eposu. Wnikliwe oko dostrzeże na plecach Tarkwiniusza krzyż św. Andrzeja, wyróżniający niemieckich najemników w tym czasie<sup>4</sup>. Natomiast

<sup>3</sup> Tytus Liwiusz, *Dzieje Rzymu od założenia miasta*, Wrocław-Warszawa-Kraków 1968, I, s. 57-59.

<sup>4</sup> D. Wolfhal, *Image of Rape. The „Heroic” Tradition and Its Alternatives*, Cambridge 1999, s. 76; zob. także B. Bernes, *Heroines and Worthy Women*, [w:] *Eva/Ave. Women in Renaissance and Baroque Print*, kat. wyst., New York 1990, s. 40.

pozy i gesty bohaterów pozytywnych zdradzają religijne konotacje. Lukrecja czasów późnego gotyku na Północy broni honoru męża i ojca, a nade wszystko oddaje życie w obronie cnót małżeńskich.

Ożywczym impulsem w kształtowaniu ikonografii tematu stał się antyk widziany oczyma włoskich mistrzów. Pojawiła się nagość Lukrecji, zrazu heroizowana, potem erotyzowana. Kodyfikujących w tym aspekcie ikonografię Lukrecji Włochów wyprzedził jednak Dürer. On to w wersji sztalugowej (Stara Pinakoteka, Monachium) i rysunkowej (Albertina, Wiedeń), obie datowane na 1508 r., ukazał Lukrecję niemal zupełnie naga, inspirowaną Leonardem i weneccjanami, szlachetną w witruwiańskich proporcjach, a germańską w wyrazie i kanonie kobiecej urody. Moralizatorski przekaz był swoistym glejtem dla Dürera, umożliwiającym mu stosowanie aktu, skądinąd odartego z erotyzmu i wdzięku, może trochę na średniowiecznej zasadzie, głoszącej, że heroiny w kobiecym ciele skrywają męskiego ducha<sup>5</sup>. Najsłynniejszą z renesansowych Lukrecji, w pełni zasługującą na miano *all'antica*, pozostanie jednak ta znana z ryciny Marcantonio Raimondiego, wzorowana na rysunku Rafaela (1511-1512)<sup>6</sup>. Natchnieniem dla jej postaci był dziś zaginiony posąg antyczny, odkryty w 1508 r. i identyfikowany jako Lukrecja<sup>7</sup>, klasyczna w formach jest także architektura w tle. Podobne źródło inspiracji wykazuje nieco wcześniejsza (1510) *Lukrecja* Jacopa Francii – obie ryciny odzwierciedlają hellenistyczny kanon estetyczny, kontrapost i patos. Raimondi układa jednak ramiona i głowę swej Lukrecji na podobieństwo tych Zbawiciela na krzyżu – nie pierwsze to odczytanie antycznej heroiny jako prefiguracji Chrystusa. Powstały współcześnie z wymienionym drzeworyt Hansa Baldunga Griena *Śmierć Lukrecji* zestawiany bywa z indentywnym w formie drzeworytem tegoż autora przedstawiającym *Męża Boleści* (oba 1511). Baldungowi obcy jest apollinijski kanon i retoryczny patos – oba przedstawienia w półpostaci, w kadrze izolowanej heroizacji typu *Andachtsbild* ukazują fizyczny ból, wspólnotę wyboru śmierci jako odkupienia. Ich cielesność i wyraz psychiczny jest obszarem doznawania cierpienia – inaczej niż u Lucasa Cranacha Starszego, autora licznych przedstawień pogańskiej męczennicy<sup>8</sup>. Lukrecje Cranacha i jego warsztatu to kadrowane w całej postaci lub popiersiu wiotkie, wyzywające niemieckie uosobienia *Luxurii*, o wrzecionowatej

<sup>5</sup> L. Hulst, *Dürer's Lucretia: Speaking the Silence of Women*, „Sign”, XVI, 1991, s. 205-237; J. Bernstein, *The Female Model and the Renaissance Nude: Dürer, Giorgione and Raphael*, „Artibus et Historiae”, 26, 1992, s. 49-63.

<sup>6</sup> *Raphael dans les collections francaises*, kat. wyst., Paris 1984, s. 328.

<sup>7</sup> W. Stechow, *Lucretia Statua*, [w:] *Essays in Honour of Georg Swarzenski*, Berlin-Chicago 1951, s. 114-124.

<sup>8</sup> M.J. Friedländer, J. Rosenberg, *The Paintings of Lucas Cranach*, New York 1978, s. 78, 80, 94, 102, 116-117, 140, 151; D. Koepplin, T. Falk, *Lucas Cranach Gemälde, Zeichnungen, Druckgraphik*, Stuttgart 1976, s. 660-672; C. Bonicatti, *Lucas Cranach alle soglie dell'Umanesimo italiano*, „The Journal of Medieval and Renaissance Studies”, 4, 1974, s. 267-285; I. Donaldson, *The Rape of Lucretia. A Myth and its Transformations*, Oxford 1982, s. 17-18.

stylizacji ciała i kukiełkowej gracji, o pustych gestach i nieautentycznym bólu (niebezpiecznie bliskim erotycznej ekstazie). Czytelna jest w nich paralela nakłucia nożem i zmyzy fallusa<sup>9</sup>, izolacja zaś staje się znakiem ostatecznego triumfu ofiary – Lukrecja, uderzając w siebie, ostatecznie uśmierci wroga. Te produkowane seryjnie obrazy (doliczono się 37 wersji) królowały niegdyś w dla nas niepojętym erotycznym *musée imaginaire* zleceńodawców, a teraz zaprzatają głowy specjalistów od psychoseksualnych badań nad nowożytnym aktem, zwłaszcza tych kulturowo zakorzenionych za Oceanem, odczytujących akty Cranacha w kategoriach voyeryzmu czy sadomasochizmu<sup>10</sup>. Adresatem tych obrazów był mieszczanin, któremu: „pikanterie smakują najbardziej, gdy są przyprowadzone moralnością. Cranach, sam mieszczuch, a zatem jak nikt inny obeznany z psychologią szerokiej publiczności, uwzględnił naturalnie tę słabość i z pełną świadomością wypuścił na rynek znaczną ilość moralnie ufryzowanych dwuznaczności”.

Kodyfikatorami ikonografii Lukrecji w półpostaci byli malarze niderlandzcy (m.in. Joos van Cleve, Jan Gossaert, Quentin Massys i Mistrz Świętej Krwi), to oni w pierwszym dwudziestoleciu XVI w. ustalili kanon tego przedstawienia jako *exemplum virtutis*, traktowanego jako humanistyczna, świecka paralela Judyty i Marii Magdaleny. Wówczas obrazy o tym temacie były przedmiotem kolekcjonerstwa (np. w posiadaniu Małgorzaty Austriackiej w 1524 r. znajdowały się trzy takie dzieła), tyleż z racji samego tematu, co jego pikantnych podtekstów – *Lukrecja* Joosa van Cleve nie panuje nad wyrazem twarzy, zniekształconej grymasem bólu, bliskim ekstazie orgazmu. Podobnie ambiwalentna wydaje się geneza charakterystycznego kadru – Lukrecje ukazanej w półpostaci, z wyeksponowanym biustem to przejście od narracji, *storii*, do pomnikowej, ahistorycznej izolacji; logika męskiego voyeryzmu każe widzieć tu intymność kobietą w szczególności.

Diametralnie inną konwencję przedstawienia odnajdujemy u Jörga Breua Starszego w jego *Legendzie Lukrecji* (1528, Stara Pinakoteka, Monachium), wchodzącej w skład cyklu historii rzymskich namalowanych dla księcia Wilhelma IV Bawarskiego i jego żony, Jakobei z Baden<sup>11</sup>. To ludna kompozycja,

<sup>9</sup> Por. J. Donaldson, *op. cit.*, s. 8-19; M. Garrard, *Artemisia Gentileschi. The Image of the Female Hero in Italian Baroque Art.*, Princeton 1989, s. 224; L. Hults, *op. cit.*, s. 216-218; R. Spear, „The Divine Guido”. *Religion, Sex, Money and Art in Word of Guido Reni*, N. Heven-London 1997, s. 88-89, 344-345.

<sup>10</sup> Najbardziej wyważone stanowisko zajmuje C.M. Schuler, *Virtuous Model/Voluptuous Martyr. The Suicide of Lucretia in Northern Renaissance Art and Its Relationship to Late Medieval Devotional Imagery*, [w:] *Saints, Sinners and Sisters. Women and Art. Of Medieval and Early Modern Europe*, ed. J.L. Carroll, Ashgate 2003, s. 7-24. Autor wywodzi półfiguralne, izolowane wizerunki Lukrecji Cranacha i Joosa van Cleve z późnośredniowiecznych wyobrażeń Męża Boleści. Analizuje fenomen przedstawień powielających tradycyjną formułę obrazu dewocyjnego i wyrażających jednocześnie otwarcie erotyczne treści.

<sup>11</sup> C. Goldberg, *Die Alexanderschlacht und die Historienbilder des Bayerischen Herzogs Wilhelm IV. und seiner Gemahlin Jacobea für die Münchner Residenz*, München 1983; A. Morrall,

o symultanicznej narracji, w bogatej, architektonicznej oprawie o formach renesansowych. Na pierwszym planie ukazano po lewej stronie Lukrecję, suto odzianą patrycjuszkę, ze spokojem wbijającą nóż w serce w obecności mężczyzn w rzymskich nakryciach, a po prawej – tę leżącą już martwą. Obraz w warstwie politycznych znaczeń wyraża ambicje księcia Wilhelma, legitymizuje jego aspiracje jako jawnego oponenta cesarza Karola IV<sup>12</sup>. W głębi kompozycji widzimy dalsze epizody. Nad ramą umieszczono figury Adama i Ewy. Uwagę zwraca niezwykła wierność przekazowi Liwiusza. Podobny schemat kompozycyjny zastosował Jörg Breu Młodszy, podejmując analogiczny temat jako ilustrację księgi *Joannis Tiroli Antiquitates* подарowanej przez burmistrza Augsburga Henrykowi VIII (lata 40. XVI w., Biblioteka Eton College). Novum stanowi wyobrażenie sceny gwałtu w górnej części kompozycji zamkniętej łukiem. Tarkwiniusz został tu ukazany jako najemnik, odziany w typową dlań szatę z długimi, podłużnymi nacięciami<sup>13</sup>, w żółtym kolorze zdrady. Gwałt sugerują jego opadające spodnie, ukazujące bieliznę. Artyści Północy w tym czasie przedstawiają gwałciiciela jako współczesnego im żołnierza, a jego czyn jako diaboliczny. Warto dodać, że wydarzeniu patronują uosobienia cnót męskich – ukazani w niszach Herkules i Neptun, elementy gloryfikacji *all'antica*.

Scenerię *Śmierci Lukrecji* Mistrza Georga stanowi alkowa; rzymska heroina siedzi po lewej stronie, przy stole, ze stoickim spokojem wbija sztylet w odkrytą pierś. Za jej plecami widzimy łożo baldachimowe pozostawione cokolwiek w nieładzie (w zawołany sposób przywołuje to słowa Lukrecji z Liwiusza skierowane do męża: „ślady obcego mężczyzny są w twoim łożu”). Świadcami samobójczej śmierci są przywołani za Liwiuszem: Kollatynus (mąż) z Juniussem Brutusem oraz Spuriusz Lukrecjusz (ojciec) i Publiusz Waleriusz, a także ukazani na dalszym planie postronni widzowie. Uwagę zwraca szczegółowe odwzorowanie opisu Liwiusza i aktualizacja tematu. Wszystkie postacie odziane są w stroje współczesne artyście, meble mają renesansowe formy. Ukazany tu typ wnętrza z drewnianymi ławami i łożem baldachimowym ma odpowiedniki we współczesnych malarzowi ilustracjach *Biblij* Lutra, zwłaszcza w drzeworycie z Samsonem i Dalilą z wydania z 1534 r.<sup>14</sup> W tym i innych obrazach Malarz Georg wybiera świadomie konwencję aktualizacji, podąża więc śladem większości ówczesnych malarzy niemieckich i niderlandzkich. W wąskim zakresie podjętego tematu reprezentuje wariant bliski wspomnianemu Jörgowi Breu oraz Hansowi Schäufeleinowi. Ten ostatni jest autorem drzeworytu

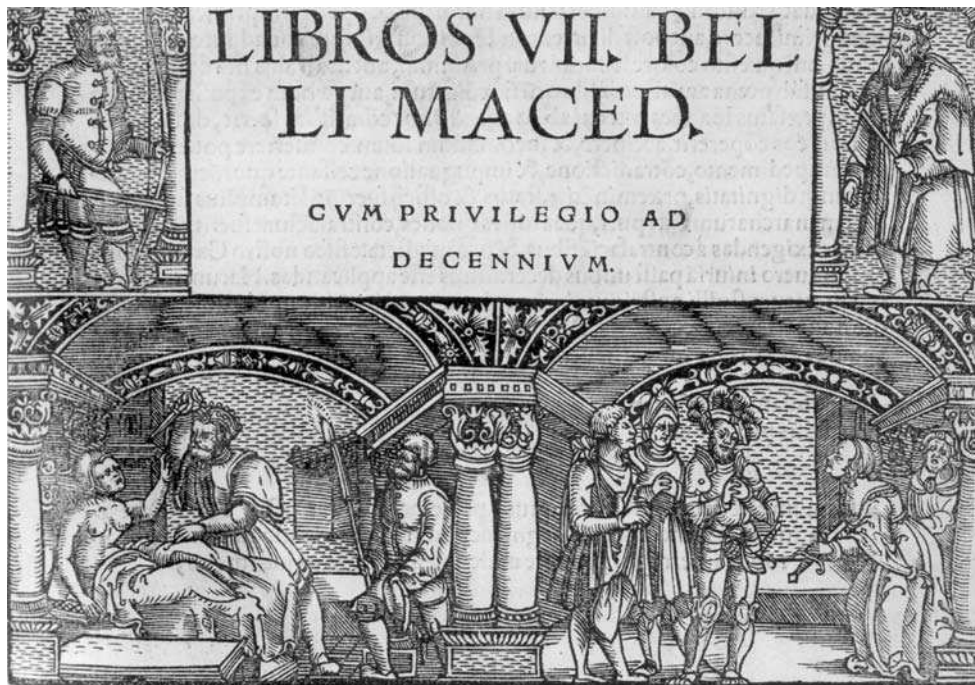
*The „Deutsch” and the „Welsch”: Jörg Breu the Elder’s Sketch for the Story of Lucretia and the Uses of Classicism in Sixteenth Century Germany*, [w:] *Drawing 1400–1600. Invention and Innovation*, Birmingham 1994, s. 109–131; P.F. Cuneo, *Jörg Breu the Elder’s Death of Lucretia: History, Sexuality and the Satate*, [w:] *Saints, Sinners and Sisters...*, s. 26–43.

<sup>12</sup> P.F. Cuneo, *op. cit.* 35–39.

<sup>13</sup> D. Wolfthal, *op. cit.*, s. 77–78.

<sup>14</sup> *Illuminerte Holzschnitte der Luther Bibel von 1534*, wyd. Berlin 1983, s. 15.

2. Hans Schäufelein,  
*Lukrecja*, drzeworyt,  
fot. M. Kaleciński



3. Sceny z historią Lukrecji na stronie tytułowej wydania *Dziejów Rzymu* Liwiusza z r. 1518,  
Biblioteka PAN w Gdańsku, fot. Biblioteka PAN w Gdańsku

przedstawiającego Lukrecję, z serii *Niemiecki Cyceron* (il. 2). Ukazał on samotną Lukrecję przebijającą swe serce w sypialni, siedzącą na brzegu łoża, wspartą o wieko skrzyni wiannej. Oprócz tego przedstawienia Malarz Georg znał być może półfiguralne przedstawienia Lukrecji malarzy niderlandzkich czy pracowni Cranacha. Jego Lukrecja jawi się jako młoda patrycjuszka, nadobna i elegancka, na jej obliczu maluje się spokój, podczas gdy jej zachodnie i południowe, mniej pruderyjne „siostry” noszą na twarzach niejednoznaczny wyraz bólu. Można zaryzykować stwierdzenie, że zaadaptował on tu gotowy, znany mu typ figuralny Marii Magdaleny. Lukrecji towarzyszą mężczy gapie, gęsto zbiti w grupę, żywo gestykulujący, niczym tłum u stóp Ukrzyżowanego na późnogotyckich nastawach ołtarzowych. Pomysł zestawienia umierającej Lukrecji i zwartej grupy obserwatorów malarz mógł znać ze strony tytułowej wydania *Dziejów Rzymu* Liwiusza z r. 1518 (Bazylea, egzemplarz ze zbiorów Biblioteki Senatu Miasta Gdańska w Bibliotece PAN w Gdańsku, il. 3)<sup>15</sup>. W dolnej części ukazano na niej w dwudzielnej kompozycji gwałt na Lukrecji oraz jej samobójstwo, którego świadkami są trzej mężczyźni. Lukrecji asystuje starsza, bolejąca kobieta. Podobnie zakomponowana została ta scena na ilustracji graficznej Hansa Holbeina Młodszeego na stronie tytułowej dzieła Erazma z Rotterdamu, wydanego w Bazylei w 1518 r.<sup>16</sup>

Mistrz Georg prezentuje aspiracje i ograniczenia twórcy okresu „przejsiowego”, próbuje zerwać z anachroniczną konwencją, ale nie stać go równocześnie na prezentację nowej, koherentnej formuły przedstawienia. Jego mężczy bohaterowie nie radzą sobie z okazywaniem uczuć, malarz nadaje im konwencjonalną retorykę gestu przejętą z późnogotyckiego malarstwa religijnego, a próbując ją wzbogacić, popada w zmanierowanie. Zawodzi go intuicja i zmysł obserwacji (niektóre postacie mają powykręcane do tyłu nogi, cienie rzucane są w odwrotną stronę). Jego figury są krępe, różnicowane tylko w ramach kilku typów charakterologicznych. Malowane są płasko, w papuzim wachlarzu lokalnych barw, w płytkiej, pudełkowatej przestrzeni. Sposób narracji jest naiwny, obecne są w nim elementy obiegowej symboliki (wenecki kielich z wodą oznaczający czystość, nożyczki, które przetną nic żywota, boloński piesek u stóp Lukrecji wyrażający małżeńską wierność<sup>17</sup>). W dużej mierze tę charakterystykę można odnieść do pozostałych obrazów.

<sup>15</sup> Warto dodać, iż z dawnych zbiorów gdańskich pochodzi przechowywane w tejże bibliotece weneckie wydanie Liwiusza z 1520 r. z drzeworytami Andrea Zoana.

<sup>16</sup> *Des Erasmi Roterodemi in genere consolatorio de morte declamation...*, Basel 1518, oficyna Johanna Frobeni. Na uwagę zasługuje fakt, iż w górnej części bordiury dekorującej wspomnianą stronę tytułową ukazano *Veraikon* – potwierdza to rozpowszechnione wówczas typologiczne konotacje Lukrecji z Chrystusem.

<sup>17</sup> W podobnym znaczeniu psy (charty) pojawiają się w przedstawieniach Lukrecji na miedziorycie Israhela van Meckenema (1500/1503) i Mistrza S (1505/1520). W tym kontekście jako swoistą parodię należy uznać potraktowaną jak scena erotyczna rycinę *Lukrecja i Tarkwiniusz* Agostina Veneziano według Rafaela (1524), gdzie na pierwszym planie ukazano

Jakie treści pragnęli przywołać członkowie Bractwa Świętego Rajnolda, zamawiając do dekoracji swych ław obraz z historią Lukrecji? Z pewnością bliskie im były rzymskie ideały wierności małżeńskiej i poświęcenia w imię godności. Jednocześnie powszechne było wówczas chrystologiczne odczytanie postaci Lukrecji, sugerowane w *Gesta romanorum*, zbiorze łacińskich opowieści o charakterze *exempli*, spisanych w Anglii lub Niemczech na przełomie XIII i XIV w. W 1472 r. wydano je drukiem po łacinie w Kolonii, w 1489 r. po niemiecku w Augsburgu, a w 1543 r. po polsku w Krakowie. Te opowieści o różnorodnym rodowodzie w dużej mierze nawiązywały do starożytnych legend rzymskich i przeznaczone były pierwotnie na użytek kaznodziejów<sup>18</sup>. Każda z nich ma tytuł, często odwołujący się do cnót chrześcijańskich, czy wręcz samego Chrystusa, po czym następuje właściwa, krótka opowieść. Po niej na ogół umieszczane jest *moralizatio*, w którym historia zostaje zinterpretowana według klucza chrześcijańskiego. W odniesieniu do Lukrecji czytamy m.in.: „Lucretia nobilis domina est e deo per baptismum lota et deo conjuncta. Sextus est diabolus, qui nititur minis et muneribus animam violare”<sup>19</sup>. Dalej następuje określenie Lukrecji jako wzoru miłości małżeńskiej, miłości ojczyzny i chrześcijańskiego miłosierdzia. Nie mniej istotna wydaje się interpretacja obecności rzymskiej heroiny w Dworze Artusa jako uosobienia idei republikańskich (podobnie interpretowane są jej przedstawienia w odniesieniu do piętnastowiecznej Florencji)<sup>20</sup>, wezwania do obrony niezależności miasta w konfrontacji z tyranią, pochwały gdańskiej *libertas*.

Popularność tematu Lukrecji w latach 30. i 40. XVI w. znajduje szczególny kontekst w religijno-politycznej sytuacji protestantów. Lukrecja, będąca personifikacją *Sanctimonia* (Świątobliwości) i *Fortitudo* (Męstwa), nabiera aktualizujących znaczeń: staje się paralelą zwycięstwa nad despota. W tym czasie popularnością cieszyły się dwie tragedie dotyczące historii Lukrecji. Autorem pierwszej był Heinrich Bullinger, szwajcarski teolog, następca

kopulujące psy, współgrające z innymi, mało wyszukanyymi, symbolami seksualnymi obecnymi w tej kompozycji.

<sup>18</sup> Na temat użycia antycznych *exempli* w średniowieczu zob.: J. Le Goffe, *L'exemplum et la rhetorique de la predication aux XIIIe et XIVe siècles*, [w:] *Retorica e poetica tra i secoli XII e XIV. Atti del secondo Convegno internazionale di Studi dell'Associazione per il Medioevo e Ummanesimo Latini in onore e memoria di Enzo Franceschini*, Firenze 1988, s. 3-29.

<sup>19</sup> *Gesta Romanorum* von Hermann Oesterley, Hildesheim-New York 1980, s. 490. Niestety, wydanie zbioru, spolszczone przez Pawła Hertza (Warszawa 2001), którego podstawą było wydanie lipskie z 1979 r., nie zawiera moralizujących komentarzy.

<sup>20</sup> G. Walton, *The Lucretia Panel in the Isabela Stuart Gardner Museum in Boston*, [w:] *Essays in Honour of Walter Friedländer*, New York 1965, s. 185-186; C.L. Baskins, *Cassone Paintings. Humanismus in Early Modern Italy*, Cambridge 1989, s. 128, 166; J. Miziołek, *Soggetti classici sui cassoni fiorentini alla vigilia del Rinascimento*, Warszawa 1996, s. 25-44; G. Hughes, *Renaissance Cassoni*, London 1997, s. 100-107; M. Matthes, *The Rape of Lucretia and the Founding of Republic*, University Park 2001.



Zwinglego. Historia rzymskiej matrony posłużyła mu za pretekst do porównania obalenia monarchii w Rzymie do zwalczenia dominacji arystokracji i konsolidacji władzy w rękach cechów w Zurychu<sup>21</sup>. Dramat ten, wystawiany w wielu miastach południowych Niemiec, w aspekcie politycznym stanowi odpowiedź na próby rekatolizacji ze strony Habsburgów, a jednocześnie jest wezwaniem do pokoju społecznego w kontekście wojny chłopskiej<sup>22</sup>.

Drugi z dramatów, autorstwa luteranina Hansa Sachsa, skupia się zarówno na obrazie rzymskiej heroiny jako *exemplum*, jak i na kwestiach państwa i władzy. Dla autora śmierć Lukrecji oznacza przede wszystkim kres tyranii i ustanowienie republiki. Oddajmy głos samemu autorowi: „Gdzie władza jest w rękach tyrana, tam prowokowana jest niezgoda i rewolty i w końcu wszystko popada w ruinę. Natomiast tam gdzie są godne rządy, miłosierne i łagodne, układne i wierne wyborcom, życzliwe i ostrożne, mądre i prawdomówne, kraj i naród zachowują posłuszeństwo i pokój. Państwa wzrastają coraz bardziej godnie i prosperują, ponieważ Bóg chroni je i daje im siłę, potęgę i wigor: to mówi Hans Sachs z Norymbergi”<sup>23</sup>.

*Śmierć Lukrecji* Mistrza Georga to pierwsze wyobrażenie tej antycznej heroiny w sztuce Gdańska, ale nie jedyne w XVI w. W Dworze Artusa czterokrotnie zdobi ono kafle pieca z 1545 r., m.in. w otoczeniu personifikacji (czwarta kondygnacja) i obok biblijnej Jael (piąta kondygnacja)<sup>24</sup>. Lukrecja i zapewne Jael zostały przedstawione także na gdańskiej płycie piecowej z połowy XVI w. (Muzeum Zamkowe w Malborku) – praktyka stawiania tzw. *römische öfen* była rozpowszechniona w szesnastowiecznej Saksonii, skąd być może dotarła do naszego miasta<sup>25</sup>. Przedstawienia Lukrecji zdobią wreszcie oprawy książkowe z dawnych zbiorów gdańskich, wykonane z żółtej świńskiej skóry, w której ślepym wyciskiem zdobiono lico i odwrocie. We wszystkich znanych nam przykładach tego rodzaju opraw z dawnych zbiorów gdańskich<sup>26</sup> (obecnie w Bibliotece PAN w Gdańsku) rzymskiej bohaterce towarzyszą alegorie Iustitii – nota bene spotykamy także oprawy, gdzie Iustitii odpowiada przedstawienie Judyty. O ile tę ostatnią często typologicznie zestawiano z Lukrecją, o tyle odniesienie do personifikacji Sprawiedliwości jest kolejnym, specyficznym gdańskim

<sup>21</sup> Wydane w 1533 r. dzieło odwołuje się do łacińskiego tekstu Liwiusza i Dionizego z Halikarnasu.

<sup>22</sup> K.E. Sorensen Zapalac, *In His Image and Likeness. Political Iconography and Religious Change in Regensburg*, London 1990, s. 122.

<sup>23</sup> Cyt. z *Tragedii Lukrecji* Sachsa w tłum. M.K. według P.F. Cuneo, *Art and Politics in Early Modern Germany*, Leiden 1998, s. 222.

<sup>24</sup> E. Kilarzka, *W przededniu odbudowy pieca w Dworze Artusa*, „Porta Aurea”, I, 1992, s. 180–185.

<sup>25</sup> T. Jednaszewska, Z. Massowa, *Kowalstwo artystyczne i odlewnictwo*, kat. wyst., Gdańsk 1985, il. 17, s. 78.

<sup>26</sup> Panu Janowi Krzemińskiemu dziękuję za zwrócenie uwagi na gdańskie oprawy z wizerunkami Lukrecji.

kluczem interpretacji rzymskiej heroiny – wszak za jej sprawą, wedle legendy, przykładnie ukarano gwałciciela i ustanowiono republikę. Introligatorzy ozdobili wymienionymi przedstawieniami oprawy sześciu różnorodnych wydawnictw z lat 1553–1586<sup>27</sup>. Środkowym wizerunkom w półpostaci (Lukrecja, Iustitia) lub ukazanym narracyjnie (Judyta) a ujętym w ramkę towarzyszą w bordiurze miniaturowe personifikacje. Lukrecja przedstawiona została w dwóch wariantach (w obramieniu zamkniętym trójlistnie – wersja większa i obramieniu zamkniętym półkolistnie – wersja mniejsza) i jako wytworna mieszczańka (z biżuterią i w kosztownym nakryciu głowy) przebijająca serce sztyletem. Poniżej towarzyszy jej częściowo nieczytelny napis: CASTA TULIT MAGNAM FORME LUCRETIA LAUDEM FACEATAM. Iustitii, ukazanej z mieczem i wagą, odpowiada inskrypcja: IUSTITIE QUISQUIS PICTURAM LUMINE CERNIS DIG<sup>28</sup>.

### Marek Kurcjusz

Drugą z pozytywnych postaci przywołanych jako *exemplum* przez Mistrza Georga jest Marek Kurcjusz (il. 4). W 362 r. p.n.e. na rzymskim forum miała zapaść się ziemia – powstała ogromna przepaść na kształt rowu po trzęsieniu ziemi – złowroga czeluść, którą bezskutecznie próbowano zasypać, a która niosła zapowiedź gniewu bogów. Wówczas dla Rzymian stały się jasne słowa wyroczni: bogom nie wystarczy ofiara z krwi zwierząt czy precjozów. Marek Kurcjusz, który zasłynął męstwem w wojnach, w retorycznym pytaniu wskazał, że żądają oni bohaterskiej ofiary Rzymian, daru najcenniejszego, ich życia. Wówczas, jak zapisał Liwiusz: „Nastąpiła cisza, a Marek Kurcjusz spojrział na świątynie bogów nieśmiertelnych, które wznoszą się na forum. Spojrział na Kapitol, podniósł ręce do nieba, to znów wyciągnął je do czeluści rozdartej ziemi do bogów podziemnych i poświęcił siebie na ofiarę: wsiał na konia możliwie pięknie przybranego i w zbroi rzucił się do przepaści”<sup>29</sup>.

<sup>27</sup> Są to dzieła: Christoffsa Eudolffsa z 1553 r. (z przodu Lukrecja, z tyłu Iustitia – dalej zapis w skrócie); *De origine et autoritate Georgio Maiore verbi dei...* 1556 (p.-Is., t.-L.); *Vocabula rei numariae ponderum*, Wittemberga 1558 (p.-Is., t.-L.); *De Ioachimi Curei Freistadiensis Libellus phisicus*, Wittemberga 1567 (p.-Is., t.-L.); *Haggaeus propheta Ingnem accessit lucculentissus commentaries*, Geneva 1581 (p.-Is., t.-L.); *De osiandrismo Dogmata et Argumenta, studiose ac fideliter collecta, per D. Johanneum Wigandum*, 1586 (p.I., t.-L.).

<sup>28</sup> Wizerunek Iustitii jest identyczny z wyobrażonym na oprawie książki ze zbiorów Sächsische Landesbibliothek w Dreźnie, którego autorem jest Balthasar Metzger, aktywny od lat 60. XVI w., por. H. Deckert, *Die Sächsische Landesbibliothek in Dresden und ihre Buchbinder. Ein Ein historischer Rückblick, [w:] Einbandstudien. Ilse Schunke zum 80. Geburtstag am 30. Dezember 1972*, Berlin 1972, s. 54. Warto dodać, iż w podobnej konwencji przedstawiano Judytę, Lukrecję i Iustitię na kamionkowych kufach westerwaldzkich, por. M. Stocker, *Judith. Sexual Warrior. Women and Power in Western Culture*, New Haven-London 1998, s. 79.

<sup>29</sup> Liwiusz, *op. cit.*, VII, 6.



4. Mistrz Georg, *Ofiara Marka Kurcjusza*, Dwór Artusa w Gdańsku, fot. A. Firynowicz

Legionista Marek Kurcjusz, obok Horacjusza Koklesa i Mucjusza Scewoli, należy do najslawniejszych rzymskich bohaterów, którzy dokonali ofiary dla narodu. Stanowił dla Rzymian moralne *exemplum*, opiewane przez Cyncerona i Senekę, a nade wszystko wskazane jako wzór obywatelski przez Waleriusza Maksymusa w jego zbiorze anegdot *Factorum et dictorum memorabilium libri novem*<sup>30</sup>. Traktowany retrospektywnie, Marek Kurcjusz może zostać odczytany jako figura Marsa wstępującego w podziemia, w synkretycznej opowieści o nim pobrzmiewają idee praktyk ofiarnych Etrusków i Celtów.

Bardziej istotne będzie jednak spojrzenie *post quem*, odnajdujące w jego akcie zapowiedź chrześcijańskiej idei śmierci odkupicielskiej, ofiary z życia w imię wieczności. Chrześcijaństwo zaanektowało tę postać nie bez początkowych zastrzeżeń. Święty Augustyn np. podkreślał wyższość męczenników chrześcijańskich nad rzymskimi herosami, wynikającą z faktu, że ich ofiara nie była zadana przez nich samych, a umierali nie dla chwały ziemskiego miasta, lecz w imię Boże. W odróżnieniu od nich Marek Kurcjusz zadał sam sobie śmierć, by ratować Rzym i zasłużyć na uznanie wśród ludzi. Podobnie myślał

<sup>30</sup> Valerius Maximus, *Factorum et dictorum memorabilium libri*, (wyd., tłum. i red. R. Combes, Paris 1997), V, 6, 2.

św. Hieronim, wywyższając ofiarę Chrystusa, zbawiciela świata, ponad czyny rzymskich bohaterów, którzy zapobiegli jedynie wojnom i klęskom. W tym momencie dochodzimy do *clou* zagadnienia wczesnej, chrześcijańskiej recepcji mitu, istotnego w kontekście nowożytnego odrodzenia zainteresowań Markiem Kurcjuszem. Dla Rzymian powodem gloryfikacji rzymskiego legionisty była najwyższa wedle nich cnota patriotyzmu – miłość do ojczyzny zdaniem Cyncyona i Seneki była ważniejsza od miłości rodziny i przyjaciół. Chrzęścianie, skupieni na bytach transcendentnych oraz wierni ideałom moralnym Chrystusa i świętych, pozostali obojętni na cnoty obywatelskie i racje polityczno-patriotyczne, co trafnie puentuje myśl Tertuliana: „Nec ulla magis res aliena quam publica”<sup>31</sup>.

Pamięć o wpółlegendarnej postaci Marka Kurcjusza powraca u schyłku XV w.: jego wizerunki pojawiają się zarówno na włoskich *cassoni* i majolikowych naczyniach, jak i na fasadach oraz w reprezentacyjnych salach ratuszy i siedzib prywatnych w Italii, Niemczech i Niderlandach. Towarzyszą im najczęściej przedstawienia Horacjusza Koklesa, Mucjusza Scewoli, Klelli, Katona, Cyncynata i Lukrecji. Najstarsze z przytoczonych przedstawień Marka Kurcjusza pochodzi z r. 1493 – jest nim drzeworyt w *Kronice świata* Schedla<sup>32</sup>. Został on tu wyobrażony jako współczesny rycerz w zbroi, zapadający się z rumakiem w przepaść – gdyby nie umieszczona powyżej inskrypcja, trudno byłoby zidentyfikować go jako starożytnego bohatera. Przełomem okazała się śmierć Marka Kurcjusza zilustrowana przez Łukasza Cranacha Starszego w drzeworycie datowanym na lata 1506-1507. Dzieło to jest świadectwem zainteresowań humanistycznych dworu Fryderyka Mądrego, mecenasa artysty. Kompozycja zainspirowana została brązową plakieta anonimowego mistrza włoskiego z ok. 1500 r. z analogiczną sceną – takie drobne wyroby brązowe posiadał w swoich zbiorach kanclerz wspomnianego władcy, Degenhart Pfeffinger<sup>33</sup>. Centralną część kompozycji zajmuje świątynia o formach bramantowskich, wokół niej skupieni są półnaczy świadkowie ofiary – ta zaś wyobrażona jest na pierwszym planie na osi kompozycji. Po prawej stronie dodana została niepozorna, acz frapująca postać uwieńczonego wawrzynem cesarza.

Ciekawymi przykładami przyswajania form antykizowanych i italianizowanych są także przedstawienia Marka Kurcjusza w twórczości Hansa Holbeina Młodsze. Pierwsze chronologicznie dzieło to fresk na fasadzie domu Horstensteina w Lucernie, drugi – malowidło na elewacji Haus zum Tanz w Bazylei,

<sup>31</sup> M. Berbara, *Civic Self-Offering: Some Renaissance Representation of Marcus Curtius*, [w:] *Recreating Ancient History: Episodes from the Greek and Roman Past in the Arts and Literature of the Early Modern Period*, Leiden 2001, s. 149-151.

<sup>32</sup> E.W. Braun, *Marcus Curtius*, [w:] *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, t. III, Stuttgart 1954, s. 882-888.

<sup>33</sup> G. Bartrum, *German Renaissance Print 1490-1550*, London 1995, s. 170-172.

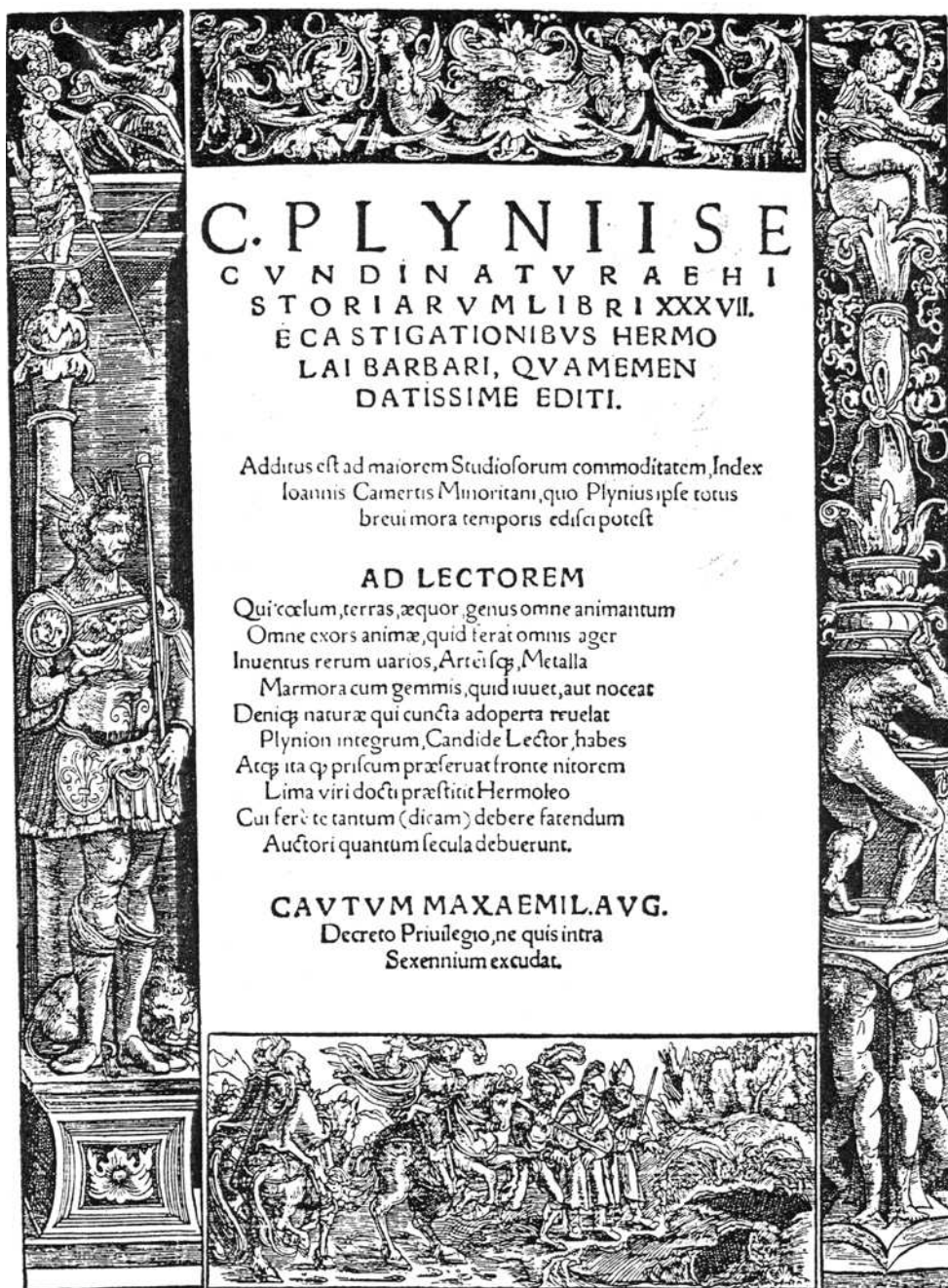
oba niezachowane, znane tylko z przekazów ikonograficznych<sup>34</sup>. Pełnię form o rodowodzie włoskim i antycznym odnajdujemy w miedziorycie *Marek Kurcjusz poświęcający się ojczyźnie* Georga Pencza (ok. 1530) – w tym wypadku norymberski artysta, którego klasycyzm ukształtował się pod wpływem mantuańskich fresków Giulia Romano, w pełni zasłużył na miano twórcy renesansowego. Marek Kurcjusz, w kompletnej antykizowanej zbroi, na wspiętym rumaku śmiało staje oko w oko z ziejącą ogniem i dymem otchłanią. Poruszeni świadkowie mają naturalną ekspresję. Niezwykłą redakcją tematowi nadał Heinrich Aldegrever (1532), czyniąc z niego studium aktów w ruchu – Marek Kurcjusz o głowie zwieńczonej laurem siedzi nago na oklep na masywnym koniu; nieco znużone, przyglądają się temu cztery nagie kobiety w różnorodnych pozach. Na koniec warto wspomnieć jeszcze o dwóch przedstawieniach powstałych już po namalowaniu cyklu gdańskiego w 1540 r. Pierwsze z nich to drzeworyt Hansa Brosamera – tu Marek Kurcjusz na rumaku we współczesnym renesansowym stroju z włócznią ginie w płomieniach. Komentuje to, żywo gestykulując, triada pełnych gracji zbrojnych mężów. Ludwigo Refinger namalował *Ofiarę Marka Kurcjusza* dla wspomnianego cyklu obrazów historycznych w letnim pałacyku księcia Wilhelma IV Bawarskiego w zupełnie innej konwencji: nadał jej charakter tłumnej sceny z gapiami odzianymi *all'antica*, rozgrywającej się na forum urzekającym nieco naiwnym bogactwem fantastycznej wizji starożytnej architektury, pełnej obelisków i piętrzących się gmachów z loggiami i kopułami<sup>35</sup>. Uwagę zwraca drobny szczegół: Marka Kurcjusza witają na forum patrycjuszki trzymający gałązki palm, tak jak witać będą wjeżdżającego Chrystusa do Jerozolimy dzieci hebrajskie<sup>36</sup>.

Czas powrócić do gdańskiej *Ofiary Marka Kurcjusza*. Jego autor wybiera najczęstszy wariant ikonograficzny: ukazuje bohatera i nielicznych świadków na pierwszym planie w dwudzielnej kompozycji – stosowanej zresztą w większości tu omawianych jego obrazów, a wymuszonej poniekąd kształtem podobrazia. Jego Marek Kurcjusz to dzielny rycerz bez trwogi (w zasadzie na jego twarzy

<sup>34</sup> Źródłami inspiracji malarza były: fresk Thomasa Schmidta w klasztorze św. Jerzego w Stein am Rein z 1516 r., „rzeźbiarska” i iluzjonistyczna formuła malarstwa Mantegny, grafiki Marca Raimondiego i antyczne posągi konne, zob. O. Bratschmann, P. Grienier, *Hans Holbein*, London 2001, s. 120–122.

<sup>35</sup> C. Goldberg, *op. cit.*, s. 94–97. Ukazana na obrazie architektura Forum Romanum, pojmowanego jako centrum starożytnego świata, jest zarówno popisem „archeologicznej” erudycji malarza (namalował łuk triumfalny, obelisk, monopteros, figurę słynnego Laokoona i Zeusa), jak i inwencji alegorycznej. Świadczy o niej przywołanie motywu złamanej kolumny i zrujnowanego łuku triumfalnego jako paraleli między Kurcjuszem a męczennikami chrześcijańskimi czasów rzymskich (w ich renesansowej ikonografii wspomniane architektoniczne akcenty oznaczają zwycięstwo chrześcijaństwa nad poganizmem i ideę *Renovatio Romae*) oraz ciekawe akcenty antytureckie, zasygnalizowane figurą osmańskiego jeńca i świątyni zwieńczonej półksiężycem.

<sup>36</sup> E.M. Moormann, W. Kitterhoeve, *Van Aleksandros tot Zenobia. Thema's mit de klassieke geschiedenis in literatuur, muziek, beeldende kunst en theater*, Nijmegen 1989, s. 100–101.



C. PLYNI SE  
 C V N D I N A T V R A E H I  
 S T O R I A R V M L I B R I X X X V I I .  
 E C A S T I G A T I O N I B V S H E R M O  
 L A I B A R B A R I , Q V A M E M E N  
 D A T I S S I M E E D I T I .

Additus est ad maiorem Studioforum commoditatem Index  
 Ioannis Camertis Minoritani, quo Plinius ipse totus  
 breuiora temporis edisci potest

AD LECTOREM

Qui cœlum, terras, æquor, genus omne animantum  
 Omne exors animæ, quid terat omnis ager  
 Inuentus rerum uarios, Artē isq; Metalla  
 Marmora cum gemmis, quid iuuet, aut noceat  
 Deniq; naturæ qui cuncta adoperta reuelat  
 Plynion integrum, Candide Lector, habes  
 Atq; ita q; priscum præseruat fronte nitorem  
 Lima viri docti præstitit Hermoleo  
 Cui ferè te tantum (dicam) debere fatendum  
 Auctori quantum secula debuerunt.

CAVTVM MAXAEMILAVG.

Decreto Priuilegio, ne quis intra  
 Sexennium excudat.

5. Hans Vischer, Strona tytułowa dzieła Pliniusza wydanego w 1518 r. w Hagenau przez  
 Thomasa Anselma,  
 fot. M. Kaleciński

nie maluje się żadna refleksja), w paradnej renesansowej, nieco fantastycznej zbroi i takowym kapeluszu, na wspiętym rumaku w ozdobnej uprzęży<sup>37</sup>. Otchłań, w której za chwilę się pograży, jest na obrazie nieproporcjonalnie mała, wydobywa się z niej ogień i siarka. Kurcusz kieruje w jej stronę włócznią z proporcem o barwie czerwonej – kolorze triumfu i żałoby chrześcijańskich rycerzy i męczenników. Towarzyszą mu cztery postacie: mężczyzna stojący na pierwszym planie, ukazany – zapewne nie zamierzenie – w tanecznym ruchu, z berłem skierowanym w dół (to jeden z patrycjuszów, którzy, zgodnie z opisem Liwiusza, w momencie straceńczego skoku bohatera wrzucili w otchłań drogocenne przedmioty), podążający za nim bosonogi towarzysz i przedstawione *en face* w głębi niewiasty, które malarz próbował ukazać jako bolejące. Oś kompozycji wyznacza wolnostojąca w głębi na kamiennej posadzce kolumna o renesansowej formie, z trzonem w górnej części dekorowanym nagimi tancerkami. Najciekawsza jest jednak złota figura umieszczona w jej zwieńczeniu, a przedstawiająca Herkulesa z włócznią ze sztandarem i tarczą oraz lwem nemejskim u stóp. Ten motyw, unikatowy w ikonografii tematu, ma niderlandzką proweniencję i pojawia się np. w dziełach religijnych Jana Gossaerta (np. *Św. Łukasz malujący Madonnę*, Galeria Narodowa w Pradze)<sup>38</sup> czy Joosa van Cleve (*Pokłon Trzech Króli* w Muzeach Berlińskich i w San Donato w Genui). Herkules uosabia w nich antyczny *Virtus* i *Fortitudo*, późniejszą cnotę chrześcijańską, mając za paralełę Dawida, Samsona, a na koniec Chrystusa, jako jego prefiguracja. Malarz Georg przywołuje ducha antyku na zasadzie *pars pro toto* także parawanowymi formami architektonicznymi: zruinowanym łukiem z ciosów kamiennych, ściankami i parapetami o uproszczonych, profilowanych formach. Nie należy lekceważyć tych z pozoru błahych elementów scenograficznych. Oto po raz pierwszy w sztuce Gdańska spełniona została nowożytna zasada *decorum* (stosowności) w witruijskim wymiarze architektonicznej oprawy sceny tragicznej. Według Witruiusza dekoracje sceny tragediowej: „przedstawiają kolumny, frontony, posągi mające związek z życiem władcy”<sup>39</sup>. Zwyczaj umieszczania na publicznych placach figur „tyranobójców” (np. Dawida, Judyty) traktowanych jako patriotyczne symbole miasta utrwalił się we Florencji, a jego refleksem jest choćby kolumna z posągiem Dawida w tle sceny śmierci

<sup>37</sup> Nie może nas dziwić eksponowanie tutaj elementów zbroi i uprzęży, wszak patrycjusze gdańscy, w tym członkowie ław, którym patronowali na wespół legendarni święci rycerze – Jerzy i Rajnold, urządzali na Długim Targu turnieje rycerskie. Ich pozostałością są zbroje zawieszane nad ławami Bractwa św. Rajnolda, zob. więcej: A.R. Chodyński, *Zbroje kolcze z gdańskiego Dworu Artusa*, Malbork 1994.

<sup>38</sup> A.M. Panofsky, *Herkules am Scheidewege und andere antike Bildstoffe in der neueren Kunst*, „Studien der Bibliothek Warburg”, XVIII, Leipzig–Berlin 1930; J. Vačkova, *Nizozemske malirství 15. a 16. století. Československe sbirky*, Praha 1989, s. 100.

<sup>39</sup> Witruiusz, *O architekturze ksiąg dziesięć*, przeł. K. Kumaniecki, Warszawa 1999, ks. V, r. VI. Por. R. Krautheimer, *The tragic and Comic Scenes of the Renaissance*, „Gazette des Beaux-Arts”, VI seria, XXXIII, June 1948, s. 327–346; G. Walton, *op. cit.*, s. 180–182.

Lukrecji na obrazie *Śmierć Lukrecji* ucznia Botticellego (Boston, Isabella Stewart Gardner Museum)<sup>40</sup>.

Legenda Marka Kurcjusza została użyta w gdańskim cyklu jako nośnik rzymskiego ideału cnoty obywatelskiej, bezwarunkowego poświęcenia sprawom ojczyzny, oddania życia, gdy na szali waży się wolność i niezawisłość państwa. Równie istotne jest jej odczytanie w kontekście figury Chrystusa. Taka interpretacja rozpowszechniła się dzięki *Gesta romanorum* – rozdział 43. poświęcony Markowi Kurcjuszowi ma znamienity tytuł: *Quod Christus clausit infernum sua passione et voluntaria morte*, w końcowej inwokacji typologicznej przywołano Chrystusowe zstąpienie do piekieł, pokonanie szatana i grzechu pierworodnego. Tym bardziej zadziwia przytoczona w tym tekście historia samego bohatera, który miał zgodzić się na poświęcenie samego siebie pod warunkiem, że Rzymianie na przeciąg roku pozwolą mu korzystać z ich bogactwa i żon, co też czynił (opowieść ta nie znajduje potwierdzenia u Liwiusza)<sup>41</sup>.

Prawdopodobnym źródłem inspiracji malarza Georga były drzeworytnicze ilustracje stron tytułowych ksiąg z wyobrażeniami Marka Kurcjusza. Najbliższa ikonografii gdańskiego dzieła wydaje się scena ofiary Marka Kurcjusza na stronie tytułowej wydanej w 1518 r. w Hagenau przez Thomasa Anselma dzieła Pliniusza *Historia naturalis* (il. 5). Autorem drzeworytu jest Hans Vischer<sup>42</sup>. W dolnej części przedstawia on Marka Kurcjusza na rumaku, w rozwianych szatach i ozdobnym kapeluszu. Świadcami są jeźdźcy po lewej stronie i trzech mężczyźni we współczesnych strojach z insygniami władzy, które zamierzają wrzucić w otchłań przepaści. Scenie towarzyszy, ukazany w większej skali, mężczyzna z lwem, wyobrażony jako władca w zbroi<sup>43</sup>.

## Diana i Akteon

Kolejna para obrazów prezentuje bohaterów negatywnych. Pierwszy z nich to Akteon, ukazany w konfrontacji z Dianą (il. 6)<sup>44</sup>. Zastosowana w obrazie Malarza Georga formuła ikonograficzno-stylistyczna bliska jest Łukaszowi Cranachowi Starszemu, który m.in. w obrazach w Darmstadt (Landesmuseum) i w Wadsworth Atheneum w Hartford (il. 7) ukazuje Dianę z towarzyszkami

<sup>40</sup> G. Walton, *op. cit.*, s. 178.

<sup>41</sup> *Gesta Romanorum...*, r. 43.

<sup>42</sup> *Kunstgewerbe der Renaissance. I Band. Rahmen deutscher Buchtitel im 16. Jahrhundert*, Stuttgart 1909, s. XII, il.

<sup>43</sup> Jego zbroja żywo przypomina tę z posągu św. Rajnolda Karffycza (nota bene, czyny Herkulesa wyobrażone na tarczach świętego zdają się być inspirowane ilustracją ze strony tytułowej zaprojektowanej dla oficyny Adama Petriego w Bazylei przez Hansa Holbeina Młodszeo w 1523 r.).

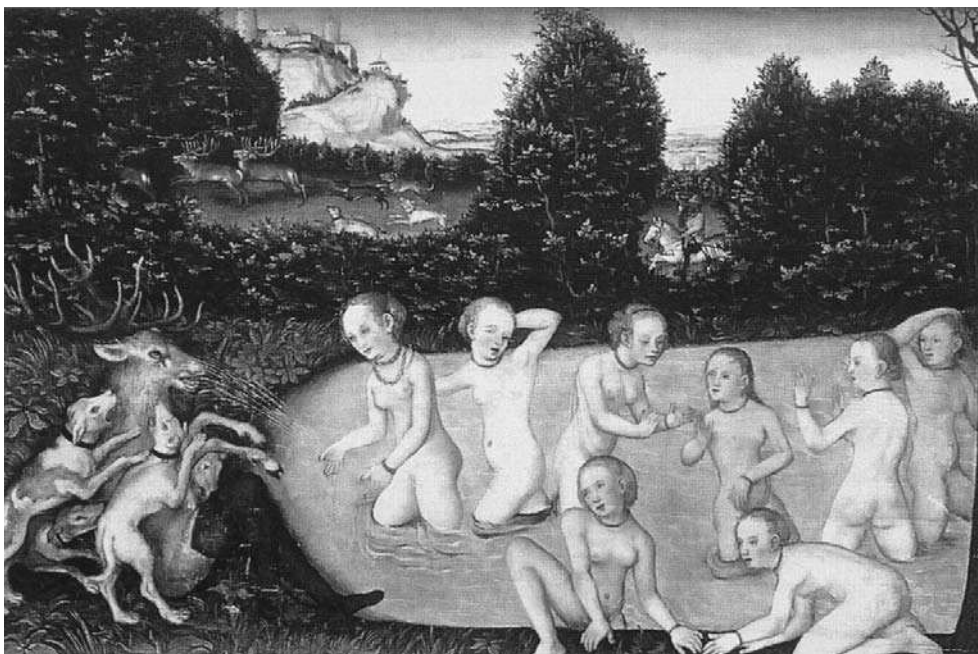
<sup>44</sup> Owidiusz, *Metamorfozy*, przeł. A. Kamińska, Wrocław-Warszawa-Kraków 1996, ks. III, s. 165-255.





6. Mistrz Georg, *Diana i Akteon*, Dwór Artusa w Gdańsku,  
fot. A. Firynowicz

7. Łukasz Cranach, *Diana i Akteon*, Wodsworth Atheneum, Harford,  
fot. M. Kaleciński



zaskoczonymi w czasie kąpieli w leśnym źródle. Jego modelki są elegantkami epoki, ze starannie upiętymi włosami, obwieszane naszyjnikami i bransoletami – oto północna konwencja wyrażania treści erotycznych, choć zabarwionych mitologicznie, wyrażonych wprost, spotęgowanych luksusem. Ukazanie nimf w chwili zaskoczenia daje malarzowi pretekst do przedstawienia ich w swobodnych, wręcz wyzywających, pozach. Diana oburącz dokonuje swego chrztu śmierci; Akteona zamienionego w jelenia pożerają własne psy<sup>45</sup>.

U Geорга Pencza scena ta, zilustrowana przy użyciu form postrafaelowskich, została zakomponowana według klasycznych reguł renesansowych. *Entourage* jest z ducha rzymski, z ocembrowaną sadzawką i fontanną z figurą *puer migenis*, który oznacza tu strumień odrodzenia życia i płodności, będąc także wdzięcznym akcentem erotycznego kontekstu sceny. Akteon – myśliwy, właśnie obłany wodą z dzbana – ma już głowę jelenia. Znamienne jest inspirowanie się w przypadku nimfy siedzącej do nas tyłem figurą Psyche, przetworzoną z fresku Rafaela i jego uczniów w Farnesinie. Powtórzona zostanie ona także w gdańskiej redakcji tematu i w drzeworytniczej ilustracji do mogunckiego wydania *Metamorfoz* z 1545 r. U Pencza opulentne ciała kobiet są bardzo zmysłowe, Akteon nader światowy, a nastrój niemal idylliczny, gdyby nie ukazane symultanicznie w tle rozszarpywanie jelenia przez sforę psów.

Warto wskazać na genezę zastosowanych tu motywów, zwłaszcza fontanny, która wprowadzona została do ikonografii tematu na przełomie XIII i XIV w., by stać się powszechną we Francji i Niderlandach. Wówczas przestrzeń kąpieliska Diany została utożsamiona z Ogrodem Miłości i *hortus conclusus*, a fontanna uzyskiwała symboliczny status *fontaine de jouvence*<sup>46</sup>. Temat wzbogacił się wówczas o konotacje rycersko-dworskie, sam Akteon na ogół przedstawiany był jako rycerz. Nasuwające się generalne spostrzeżenie brzmi: na północ od Alp w I połowie XVI w. temat Diany i Akteona miał wyraźnie erotyczne zabarwienie; prawdziwe apogeum jego popularności przypada na schyłek stulecia, gdy powstają liczne, małoformatowe, często malowane na miedzi obrazy o typowo koneserskim przeznaczeniu.

Gdański Rundel z historią Diany i Akteona zasługuje na uwagę z kilku względów. Z punktu widzenia stylistycznego jest wczesnym na naszym terenie i konsekwentnym przykładem inspiracji cranachowskich. Taki rodowód ma kompozycja obrazu, typ fizjonomii kobiet czy motywy myśliwskie, wzorowane na scenach polowań księcia elektora Fryderyka Mądrego. Uderza nadzwyczaj liczna grupa nimf – są odważne, bezpruderyjne, wyróżniają

<sup>45</sup> *Donne d'acqua: bellezza, mito e sensi da Cranach a De Chirico*, kat. wyst., Milano 1999; L. Dunand, *La figuration dans les estampes de Diane surprise au bain par Acteon*, „Bulletin des musées et monuments lyonnais”, 1981, s. 385–411.

<sup>46</sup> C. Cieri Via, *Diana e Atteone. Continuità e variazione di un mito nell'interpretazione di Tiziano*, [w:] *Die Rezeption der Metamorphosen des Ovid in der Neuzeit. Der Antike Mythos in Text und Bild*, materiały sympozjum, Berlin 1995, s. 153.

je finezyjnie upięte fryzury, na sobie noszą jedynie klejnoty. Taka była ówczesna konwencja przedstawiania aktu, trudno więc utożsamiać je, za Teresą Grzybkowską, z kurtyzanami (w odniesieniu do północnego, hanzeatyckiego miasta proponujemy zastosowanie innego terminu, ten rezerwując dla bardziej wyrafinowanej, romańskiej tradycji tej profesji)<sup>47</sup>. To raczej obiekty fantazji mężczyzn, ukazane w tym typowo voyeurystycznym dziele jako nieskrępowane dziewczęta, o gestach nie tyleż podpatrzonych w zamtuzie, lecz raczej w żeńskiej łaźni, gdzie ze względu na odmienną psychikę kobiety zachowują się wobec siebie bardziej poufale i czule niż mężczyźni w tej samej sytuacji. Taka „naturalna” interpretacja ich obecności na naszym obrazie wydaje się bardziej uzasadniona niż wyprawy na manowce feministycznej historii sztuki, która zdążyła już w przypadku tego tematu zaproponować lesbijski klucz interpretacji. Nagość na gdańskim obrazie w żadnej mierze nie gorszyła w momencie jego powstania, w czasach, w których sypiano nago, a kąpeli, zwłaszcza w podróży, często zażywano wspólnie. Poza wszystkim musimy pamiętać, że gdański obraz namalował mężczyzna dla męskich odbiorców, którzy od pradawna przypisują kobietom cechy występne, bo takowymi chcą je widzieć, zarzucają im nieczystość, bo pragną, by wobec nich były występne i rozpustne.

Twarz gdańskiego Akteona, myśliwego w kompletnym, barwnym rynsztunku, nie wyraża głębszych refleksji. Diana z lekkim uśmiechem kieruje weń wodę ze szprycy – unikatowe wyobrażenie tego cokolwiek trywialnego urządzenia, spełniającego się równie skutecznie jako lewatywa, nadaje scenie dodatkowego ciężkiego i rubasznego podtekstu. W ten oto sposób Diana zaprasza młodzieńca do perwersyjnej gry, którą śmiertelnik przypłaci życiem. O ile w przypadku historii Lukrecji byliśmy świadkami męskiego widowiska z Lukrecją-samobójczynią w roli głównej, o tyle dzieje Diany i Akteona są tu północną wersją swoistej *caccia amorosa*<sup>48</sup>, okrutnych, miłosnych łowów na mężczyznę. Tym bardziej bezwzględnych, że Akteon przypadkiem, w sposób niezamierzony, stał się świadkiem kąpeli Diany – to fatum zdeterminowało jego los, a *caelestis crimina* stała się rozkoszą bogini. Symbolicznymi znakami przeznaczenia są dwa psy o skonstrastowanym kolorze sierści – białym i czarnobrazowym, trzymane z gracją na smyczy przez Akteona. Należy wiązać je z dawną symboliką chromatyczną bieli i czerni, łączoną z cyklicznością czasu – na *cassone* Jacopa da Sellaio z przedstawieniem ujętego według Petrarcki *Triumfu czasu* na zegarze słonecznym zasiada Saturn, a towarzyszą mu biały i czarny pies. Podobnie jak

<sup>47</sup> Gdańskie ladacznice od połowy XV w. wabiły w rejonie ulicy Zbytki i Różanej. Tolerujące ich proceder władze miasta zabraniały im jedynie: „noszenia zbytkownej odzieży, jedwabi, złota, srebra, pereł, kamieni szlachetnych i droższych futer”. Bardziej dotkliwy dla prostytutek był jednak nakaz udziału w gaszeniu pożarów, zob. T. Bogucka, *Życie w dawnym Gdańsku*, Warszawa 1997, s. 138.

<sup>48</sup> P.F. Watson, *The Garden of Love in Tuscan Art. Of the Early Renaissance*, Philadelphia 1979, s. 94-97.

ich średniewieczne odpowiedniki<sup>49</sup>, psy oznaczają tu element solarny i lunarny. Diana jako Luna koresponduje z punktu widzenia kosmologicznego z nocą, w kontekście mistyczno-religijnym wiąże się z cyklem egzystencji ludzkiej – wówczas identyfikowana jest jako Hekate<sup>50</sup>. W dziele Petrusa Berchoriusa *De formis figurisque deorum* rozdział poświęcony bogini łowów nosi tytuł: *Diana que est Luna, Proserpina et Echate*. Symbolika psów, białego i czarnego, na pierwszym planie gdańskiego Rundela dotyczy więc przeciwstawnych kategorii: Diany-Luny i Diany-Hekate, jasnej i ciemnej strony księżyca, dnia i nocy, życia i śmierci. Gdańskie psy to symbole Fortuny, w literaturze opisywanej jako raz stojącej się białą, raz czarną, a w malarstwie ukazywanej jako w połowie białą, w połowie czarną<sup>51</sup>. W Dworze Artusa jej zmienność najdotkliwiej ilustruje psia jatka przy ciele przemienionego Akteona. Ten aspekt jego historii wiąże się bezpośrednio z determinującymi zmienność ludzkiego losu figurami siedmiu planet dłuta Karffycza z 1533 r. (do 1945 r. zachowała się figura Saturna), umieszczonymi nad gzymsem Ławy św. Rajnolda. Źródłem inspiracji dla nich była seria drzeworytów Hansa Burgmaira<sup>52</sup>.

Odczytując w powyższy sposób użyte w obrazie formy i wyrażone w nim treści jako swoistą nadbudowę, pamiętać musimy, że *in statu nascendi* w myśli *inventora* była utrwalona zapewne wykładnia mitu znana ze wznawianych od XIV w. wydań *Ovide moralisé*<sup>53</sup>. W nich Diana jest uosobieniem prawdy i czystości jako *nuda Veritas* (Berchorius pisze: „Istam igitur idest clarum et peccaris non offuscatam”), jest Dziewicą zmagającą się z Akteonem-diabłem, jest obrazem Trójcy Świętej<sup>54</sup>. Akteon, jak wspomniano, należy do pary bohaterów negatywnych, intruzów, którzy wtargnęli do swoistej *area sacra*, dokonali

<sup>49</sup> Np. biały i czarny gryzoń przy drzewie życia wyrzeźbione przez Benedetta Antelamiego na portalu baptysterium w Parmie, por. C. Cieri Via, *op. cit.*, s. 156.

<sup>50</sup> M. Tanner, *Chance and Coincidence in Titian's Diana and Acteon*, „Art Bulletin”, 56, 1974, s. 540-541. Fortuna przez wieki utożsamiana była z Dianą, w średniewiecznej *Carmina burana* przywoływano ją inwokacją: „O Fortuna velut Luna, statu variabilis, semper crescis et descrecis”, a odrodzenie przydało jej wspólny z Dianą, księżycowy atrybut.

<sup>51</sup> *Ibidem*, s. 110-111; zob. także J. Miziołek, *op. cit.*, s. 109.

<sup>52</sup> P. Simson, *Der Artushof in Danzig und seine Bruderschaften, die Banken*, Danzig 1900, s. 157-160.

<sup>53</sup> C. de Boer, *Ovide moralisé en prose of 1466*, Amsterdam 1958; J. Engels, *Etude sur Ovide moralisé*, Groningen 1945; M. Henkel, *Illustrierte Ausgaben von Ovids Metamorphosen im XV. Und XVII. Jahrhundert*, „Vorträge der Bibliothek Warburg”, 1926-1927, Berlin-Leipzig 1930, s. 58-144; E. Blatter, *Holzschnittfolgen zu den Metamorphosen des Ovid. Venedig 1492 und Main 1545*, München 1998; M. Desmond, *The Goddess Diana and the Ethics of Reading in the Ovide Moralise*, [w:] *Metamorphosis: The Changing Face of Ovid in Medieval and Early Modern Europe*, ed. A. Keith, S. Rupps, Toronto 2007, s. 61-77.

<sup>54</sup> „Dicamus igitur quod per istam possumus intelligere Virginem gloriosam que pro certo arcu flexibili misericordiae et sagitta orationis armatur. Quibus mediantibus cervus cornutus idest superbus dyabolus superatur usque ad finem secundum dolum”, F. Ghisalberti, *Ovidius moralisatus di Pierre Bersuire*, „Studi romanzi”, 23, 1933, s. 5.

niewybaczalnej transgresji, jednak trudno oprzeć się wrażeniu, iż jego postać u członków Ławy nie musiała budzić jedynie złych skojarzeń, choćby z powodów humanitarnych czy jego łowieckiej pasji (nota bene, wspomniany Berchorius porównuje Akteona do Chrystusa, przywołując jeszcze antyczną wersję opowieści o nim, według której miał on porzucić łowiectwo, równocześnie nie przestając troszczyć się o swe psy; gdy wyczerpały się zapasy żywności, sam ofiarował się jako ich pokarm<sup>55</sup>). Umieszczenie tematu Diany i Akteona w cyklu odwołującym się do Liwiusza jest jedynym w swoim rodzaju i wiąże się ze szczególnie nobilitującym dla patrycjatu przywilejem łowów, jakie posiadał Gdańsk. Do tego tematu powrócono w dekoracji sali jeszcze dwukrotnie, a fakt uzupełnienia jej rzeźbiarskimi wyobrażeniami głów jeleni z naturalnym porożem czyni z Dworu Artusa według Katarzyny Cieślak rodzaj „Hirschaal”<sup>56</sup>.

### Mecjusz Fufecjusz

W obrazie *Stracenie Mecjusza Fufecjusza* został podjęty temat bardzo rzadki. Nie udało się nam znaleźć wcześniejszych przykładów przedstawienia tej historii – jak się wydaje, wybierano mniej drastyczne rzymskie *exempla*<sup>57</sup>. Sugerowano, że kupców z Ławy św. Rajnolda skłoniło do wyboru tego epizodu skojarzenie z głośnym wyrokiem na jednym z członków bandy Materna grasującej w Gdańsku w początku XVI w., którego miano stracić właśnie w ten sposób<sup>58</sup>. Okrutny wyrok na Fufecjuszu zobrazowany w Dworze Artusa w żaden sposób nie epatował gdańszczan – ich miasto słynęło z nieludzko surowych wyroków, np. w 1570 r. 11 kaprów skazano za kradzież na śmierć, a ich głowy zawieszono na Bramie Wyzynnej<sup>59</sup>.

Metiusz Fufecjusz był dyktatorem, następcą króla albańskiego Kluiulusza. Po zwycięstwie reprezentujących Rzym Horacjuszy nad walczącymi w imieniu miasta Alba Longa Kuriacjuszami Fufecjusz, zgodnie z zaprzysiężonym porozumieniem, poddał się rozkazom Tullusa Hostyliusza, króla Rzymu. Gdy nadeszła chwila próby, nie pomógł jednak Rzymianom w walce z Fidenatami. Zwycięski król Rzymian ukarał go srogo: „Jak więc niedawno umysł twój wahał się

<sup>55</sup> *Ibidem*, s. 110-111; zob. także J. Miziołek, *op. cit.*, s. 109.

<sup>56</sup> K. Cieślak, *op. cit.*, s. 42.

<sup>57</sup> Częściej przedstawiano Tytusa Manliusza karzącego swego syna (Hans Schäufelein) Lucjusza Juniusza Brutusa (Albrecht Dürer, obraz w ratuszu w Norymberdze), por. W. Pleister, W. Schild, *Recht und Gerechtigkeit im Spiegel der europäischen Kunst*, Köln 1988, s. 167, *passim*.

<sup>58</sup> P. Simson (*op. cit.*, s. 168) twierdził wręcz, iż obraz przedstawia ukaranie Szymona Materna. Według najnowszych ustaleń zbójnik wkrótce po schwytaniu i umieszczeniu go w celi powiesił się (P. Pizuński, *100 gdańszczan znanych i godnych poznania*, Pelplin 1997, s. 36).

<sup>59</sup> H. Samsonowicz, *Gdańsk a poczynania morskie Zygmunta Augusta*, [w:] *Historia Gdańska*, t. II: 1454-1655, red. E. Cieślak, Gdańsk 1982, s. 299.



8. Mistrz Georg, *Stracenie Meczusza Fufecjusza*, Dwór Artusa w Gdańsku, fot. A. Firynowicz

między Fidenatami a Rzymianami, tak więc ciało swe dasz na rozszarpanie<sup>60</sup>. Jak się wydaje, Malarz Georg, z braku właściwych źródeł ikonograficznych, zaadaptował dla tej sceny schemat ikonografii sądu Salomona – tronującego króla ze Starego Testamentu zastąpił władca, wyobrażony zgodnie z ówczesną ikonografią cesarską. Siedzi on na kamiennej ławie na tle zamkniętej półkolistej niszy, która zgodnie z szesnastowieczną konwencją *all'antica* przysługiwała cesarzowi. Bardzo charakterystyczny gest prawej dłoni – wydania wyroku śmierci – znajduje analogię we włoskiej ikonografii cesarskiej XV-XVI w.<sup>61</sup> W drugiej dłoni Tullus trzyma berło. Sama postać Fufecjusza przypomina łotrów z ówczesnych *Ukrzyżowań*.

### Synowie Hajmona na Bajardzie

Dotychczas badacze byli zgodni, że pełną interpretację cyklu malowideł Mistrza Georga uniemożliwia brak największego, centralnego Rundela,

<sup>60</sup> Liwiusz, *op. cit.*, I, 28.

<sup>61</sup> Por. np. Filippina Lippiego przedstawienie Nerona na fresku w kaplicy Brancaccich przy kościele S.M. del Carmine we Florencji.

zastąpionego w XIX w. obrazem *Synowie Hajmona na Bajardzie*. Wiele wskazuje na to, że obraz ten zastąpił pierwotny, o tym samym temacie. Wydaje się także stylizowany na naiwną manierę gdańskiego naśladowcy Cranacha. Tezę tę potwierdza porównanie z iluminowaną kartą tytułową Księgi Bractwa św. Rajnolda, przedstawiającą w manierystycznym kartuszu podobną scenę z braćmi na czarodziejskim koniu<sup>62</sup>.

Dziewiętnastowieczne malowidło imitujące poprzednie przedstawia na pierwszym planie, pośrodku, galopującego kasztana Bajarda o nienaturalnie wydłużonym korpusie, unoszącego czterech synów Hajmona. Zakuci są oni w szesnastowieczne zbroje; pierwszy z nich, zwrócony *en face*, trzyma uzdę i legendarny miecz *Flamberge*<sup>63</sup>. W tle dostrzegamy surowy, górzysty pejzaż, przywołujący scenerię potyczek, w których uczestniczyli bracia zmagający się z Saracenami.

Owym dzierżącym miecz rycerzem jest Renaud de Montauban (Rinaldo di Mantalbano), literacki bohater dwunastowiecznej *chanson de geste Quatre Fils Aymon*, napisanej aleksandrynem, jednej z najdłuższych tego rodzaju epickich opowieści<sup>64</sup>. Był on synem hrabiego Hajmona (Aymond de Dordogne). Miał trzech braci: Richarda, Alarda i Guiscarda. Przebywając na dworze Karola Wielkiego, śmiertelnie zranił w czasie pojedynku jednego z jego bratanków. Po chwalebnej kampanii wojennej, podczas której wraz z braćmi odznaczył się wszelkim cnotami rycerskimi, Renaud doświadczył łaski ze strony Karola Wielkiego. Jej warunkiem jednak był udział paladyna w wyprawie krzyżowej do Palestyny i oddanie do dyspozycji władcy magicznego rumaka Bajarda, który miał niezwykłą właściwość wydłużania się, by dosiedli go czterej bracia. Renaud wypełnił zobowiązanie, odznaczając się w Ziemi Świętej męstwem; podstępny cesarz tymczasem pojmał Bajarda, nakazał go z kamieniem u szyi utopić w rzece; rumak jednak uwolnił się z okowów. Ostatecznie Renaud miał osiąść w Kolonii, gdzie zginął w obronie murarzy zatrudnionych przy budowie kościoła św. Piotra. Jako Rinaldo stał się kluczową postacią poematu Ludovica Ariosta *Orlando szalony* (1. wydanie 1522 r.).

Historia czterech synów Hajmona, opisana w *chanson de geste*, stała się kanwą wielu czternasto- i piętnastowiecznych romansów rycerskich – apogeeum popularności wiąże się z łabędzim śpiewem kultury rycerskiej (we Francji

<sup>62</sup> Kartusz otaczają herby członków bractwa podtrzymywane przez putta. Nad kartuszem, po prawej i lewej stronie przedstawiono godło Rzeczypospolitej i herb Gdańska. Karta tytułowa księgi prowadzonej od 1577 r. lub 1578 r. przez wójta Jerzego Knoffa (A.P.Gd., sygn. 359,57/21, s. 9). Ilustracja o tym samym temacie zdobi kartę tytułową księgi z datą 1661 r. (359,57 7, s. 5), zob. A. Chodyński, *Życie codzienne w gdańskim Dworze Artusa*, „Porta Aurea”, 1, 1992, s. 57.

<sup>63</sup> Od jego nazwy wywodzi się termin flamberga, oznaczający ciężki, dwumetrowy miecz, używany w XVI w. przez landsknechtów.

<sup>64</sup> *Les Quatre Fils Aymon*, tłum. Micheline de Combarieu du Grès, Jean Subrenat, Paris 1983.

i Niemczech przypada na koniec XV i I połowę XVI w.)<sup>65</sup>. W tym czasie powszechnie identyfikowano świętego Rajnolda, patrona Dortmundu, z legendarnym rycerzem Karola Wielkiego, Arnaud de Montauban. Jak słusznie zauważono, kult Rajnolda przeszedł szczególną metamorfozę, święty „pod wpływem starych romansów rycerskich i tradycji rozpowszechnionej w regionie bałtyckim przez hanzeatyckich kupców z Dortmundu, był już nie tyle prostym mnichem, lecz rycerskim synem Haymona”<sup>66</sup>. Nieprzypadkowo stał on się patronem bractwa religijnego zrzeszającego przybyszów z Nadrenii<sup>67</sup> (Dortmund leży w północnej Nadrenii). Figura świętego dłuta Karffycza stanowi kluczowy element programu dekoracji Ławy. Święty, będący uosobieniem etosu rycerskiego, nosi renesansową antykizowaną zbroję, ozdobioną typologicznymi przedstawieniami Herkulesa. Na halabardzie ma zatkniętą głowę Saracena. Jego przedstawienie pozbawione jest akcentów sakralnych, niczym nie różni się od ówczesnych podobizn Marsa, znanych choćby z niemieckiej grafiki. Dodajmy, że pierwotnie Ławę św. Rajnolda dekorowały cztery zbroje turniejowe, wcześniej należące do Bractwa św. Jerzego.

Nim skupimy się na interpretacji cyklu obrazów dekorujących Ławę św. Rajnolda, podsumujmy kwestie oceny stylistycznej. Wspomniane na wstępie autorki dotychczasowych wzmianek o cyklu bądź z wyboru pomijały kwestie formy (Cieślak), bądź miały z nimi wyraźne problemy (Grzybkowska)<sup>68</sup>. Malarz Georg zasługuje na miano twórcy renesansowego w podobnym stopniu jak Łukasz Cranach i z tymi samymi zastrzeżeniami. Renesansowa jest tu ideowa

<sup>65</sup> H. Schroeder, *Der topos der nine Worthies in Literatur un bildender Kunst*, Gottingen 1971; I. Sedlacek, *Die Neuf Preuses*, Marburg 1997.

<sup>66</sup> P. Paszkiewicz, *Społeczna i kulturowa geneza Dworu Artusa*, „Porta Aurea”, 1, 1992, s. 27.

<sup>67</sup> Warto dodać, iż do bractwa zapisywali się także Polacy (ich wpisy wyróżniają się w księgach bractwa), przybysze z Niderlandów, Anglii, Szkocji i inni. Narodowość ani status społeczny nie decydowały o przynależności do bractw, zob. A. Chodyński, *op. cit.*, s. 62–63. Święty Rajnold był także patronem religijnych bractw w Toruniu i Rydze.

<sup>68</sup> Autorka w *Złotym wieku malarstwa gdańskiego* stosuje następujące określenia dotyczące stylu Malarza Georga: „Malarstwo gdańskie XVI w. właściwie od razu z gotyckiego przeszło w fazę swoistego manieryzmu. Do 1560 r. dominowało malarstwo pozbawione humanistycznego włoskiego patosu i panuje w nim baśniowa atmosfera jak w malarstwie niemieckim, a nie starożytna, jak w malarstwie włoskim” (s. 63). Na stronie 66. czytamy już coś zgoła innego i niekonsekwentnego: „pojawiają się w nim formy będące połączeniem tradycji lokalnej i przetworzonych manierystycznych wzorców włoskich i północnych [...] przyjęto tu formy i treści włosko-renesansowe, które rozplynęły się w formach lokalnych”. Warto w tym miejscu przypomnieć, iż manieryzm powstał w Italii w latach 20. XVI w., natomiast w latach 40. XVI w., w malarstwie trzeciej generacji romanistów niderlandzkich, można mówić o recepcji manieryzmu włoskiego (wcześniej nawiązywano do Rafała, Michała Anioła i antyku). Autor gdańskiego cyklu nie mógł w latach 30. XVI w. odwołać się do przetworzonych wzorów manieryzmu włoskiego i się też do nich nie odwołał. Kolejne kwalifikacje stylowe cyklu Malarza Georga pióra Grzybkowskiej wprawiają w jeszcze większe zakłopotanie: „Obrazy Malarza Jerzego są najlepszym w Gdańsku przykładem niezręcznego rodzimego klasycyzmu” (s. 66), po chwili autorka widzi w nich: „antyklasyczny manieryzm niderlandzki” (s. 72).



postawa malarza i zlecniodawców, horyzont ich poszukiwań w zakresie doboru tematów i antykizacji motywów, nowej, świeckiej wizji człowieka. Tkwi on jednak głęboko w tradycji późnogotyckiej, formy traktuje ornamentalnie, cieszą go dekoracyjnie udrapowane draperie, koloryt współczesnego kostiumu; odważnie zmierza ku naturalizmowi, choć nie ma ku temu wystarczających możliwości warsztatowych. Niektóre z pomysłów zawdzięcza wzorom rozpowszechnianym dzięki grafice Kleinmeistrów.

W Dworze Artusa podjęto typologiczny, trójdzielny schemat dziejów (antycznych, starotestamentowych, średniowiecznych), inaczej mówiąc: *ante legem, sub lege, sub gratia*. Jak można przypuszczać, twórcom szesnastowiecznego programu treściowego Dworu Artusa znana była idea 9 męskich i żeńskich Dobrych Bohaterów, być może przyswoili sobie także jej ikonograficzną kodyfikację autorstwa Burgmaira, tak konsekwentną i pionierską w zakresie przedstawień heroin<sup>69</sup>. Program dekoracji był cyklicznie uzupełniany aż po XIX w., z konsekwentnym odwoływaniem się do ramowych tematów związanych z etosem rycerskim oraz pogańskimi i chrześcijańskimi moralnymi exemplami. Ta ideowa spójność figuralnych przedstawień przetrwała, mimo tego, że gotyckie malowidła pokrywano freskami w okresie renesansu, by w XVII w. zakryć je sztalugowymi obrazami. Przetrwała pomimo tego, że w XIX w. przeprowadzano abuzywne konserwacje lub wręcz zastępowano dawne dzieła nowymi. Spróbujmy zrekonstruować program ideowy dekoracji Dworu Artusa w kolejnych etapach artystycznych przedsięwzięć XVI w.

W latach 1526-1546 powstają dekoracje ław bractw św. Rajnolda, św. Krzysztofa i Ławy Malborskiej, obejmujące zamknięte półkolisty obrazy (Rundeley) i dekorację rzeźbiarsko-snycerską (ornamentalne obramienia obrazów, figury patronów bractw, znane z przekazów lub fotografii posągi bóstw planetarnych, personifikacji cnót oraz zrekonstruowane kapitele z wizerunkami temperamentów i maskami liściastymi).

Ukazany we wnętrzu Dworu Artusa *Triumf rzymski* (niezachowany relief dłuta Karffycza z 1533 r.) oraz „historiozoficzne” motto odwołujące się do lekcji dziejów rzymskich przywołują anonimowo majestat urzędu cesarskiego. Zdecydowanie więcej pozostało jednak odwołań do republikańskich tradycji rzymskich, posiadających aktualizujący, polityczny aspekt – wezwania

<sup>69</sup> Seria trzech drzeworytów pod tytułem *Osiemnaście cnót* (1519) Hansa Burgmaira odwołuje się do tradycji ukazywania cnót męskich personifikowanych przez postaci czasów antycznych, Starego Testamentu i wieków chrześcijaństwa, którym od końca tegoż stulecia odpowiadały cnoty wyrażane przez heroiny. Nowatorstwo Burgmaira polega na tym, iż po raz pierwszy, tradycyjnie zestawianym po trzech, dobrym bohaterom męskim przypisał kobiece odpowiedniki, analogicznie uszeregowane. Cykl otwiera drzeworyt ukazujący trzy pogańskie uosobienia cnoty czystości: Lukrecję, Weturię i Wirginię. Odpowiadają im Estera, Judyta i Jael oraz św. Helena, Brigida i Elżbieta. Męscy bohaterowie zestawieni w triady to: Hektor, Aleksander Wielki, Juliusz Cezar – Jozue, Dawid, Juda Machabeusz – Karol Wielki, Godfryd de Bouillon i król Artur.

do obrony wolności miasta-republiki przed zakusami tyranii, pod każdą postacią (Lukrecja), dotrzymywania przyrzeczonych umów i nadanych praw (Mecjusz Fufecjusz), obywatelskiego oddania się sprawom miasta, niezależnie od ceny, jaką przyjdzie za to zapłacić (Marek Kurcjusz). Bogów olimpijskich jako *exempla* reprezentuje Diana, skonfrontowana ze śmiertelnikiem Akteonem w obrazowej lekcji bolesnych skutków braku szacunku wobec bożych praw. Jako starotestamentowe wzorce wybrano złożoną teologicznie postać Lota z córkami oraz Jeftego (obrazy Lorenza Lauensteina, Ława św. Krzysztofa, 1543), przekonująco odczytane w duchu luterkańskiej koncepcji Starego Testamentu i chrystocentryzmu<sup>70</sup>. Starotestamentowe *femmes fortes* reprezentuje Judyta w scenie *Oblężenia Betuli*, pendant dla kolejnej wersji *Oblężenia Malborka* (oba obrazy zamówione przez Ławę Malborską u Martina Schonincka). Średniowiecznych *Neuf Preux* odnajdujemy w postaciach Króla Artura, obecnego *per procura*, Renaud de Mautauban alias św. Rajnolda jako rycerza i króla Kazimierza Jagiellończyka, ukazanego na gzymsie Ławy Malborskiej pośród mniejszych posągów jego synów: Władysława, Jana Olbrachta, Aleksandra i Zygmunta I<sup>71</sup>. Każda z figur była podpisana i trzymała tarczę z herbem, stanowiły one odpowiedniki posągów cnót umieszczonych na przeciwległej ścianie.

Program figuralnej dekoracji Ławy św. Rajnolda został ułożony wielowątkowo: sferę ludzką stanowią wyrzeźbione na kapitelach na wysokości zwieńczenia zapełków ław głowy personifikujące m.in. ludzkie temperamy i znaki Zodiaku<sup>72</sup>, następnie płaskorzeźbiony triumf wprowadzał nas w obszar gloryfikacji na modłę starożytną, uzupełniony zaś był enklawami semantycznymi w postaci moralizatorskich inskrypcji (te przestrzegały przed egoizmem i partykularyzmem, przyczynami upadku Rzymu). Sferę pozytywnych i negatywnych *exempli* sprzężono z wątkiem astrologicznym (figury siedmiu planet, powiązane w oczywisty sposób z personifikacjami wyobrażonymi na kapitelach) i alegorycznym – zapewne scenom narracyjnym w Rundelach towarzyszyły personifikacje wyobrażonych tam cnót. Wątek aktualizacji wiąże się z hołdowniczymi napisami. Zagadkowo przedstawiają się forma ornamentальной bordiury obrazów malarza Georga i popiersia umieszczone w medalionach – wymagają one dodatkowych, pogłębianych

<sup>70</sup> K. Cieślak, *op. cit.*, s. 42-43.

<sup>71</sup> Z tej grupy królewskich posągów zachowała się tylko figura Kazimierza Jagiellończyka, powstały one zapewne za panowania Zygmunta I Starego; A.L. Randt, *Der Artushof in Danzig*, „Neue Preussische Provinzial-Blätter”, 12, 1857, 12, s. 9; P. Simson, *op. cit.*, s. 162-163. Nie zachowały się figury 4 królów polskich zamówione w 1534 r. u Mistrza Pawła dla ozdoby gzymsu ponad fryzem Ławy św. Krzysztofa, *ibidem*, s.157-160. Przypomnijmy, iż domniemany wizerunek Kazimierza Jagiellończyka wskazujemy w obrazie *Oblężenie Malborka* dekorującym Ławę Malborską.

<sup>72</sup> A. Woźniński, *Wystrój rzeźbiarski gdańskiego Dworu Artusa na przełomie średniowiecza i renesansu*, [w:] *Dwór Artusa w Gdańsku. Sztuka i sztuka konserwacji*, Gdańsk 2003, s. 80-81.

badań, które rozstrzygną proveniencję ich form i właściwe datowanie. Całość wieńczy figura patrona Bractwa – św. Rajnolda, wzbogacająca obecne tu treści o etos rycerski. Ten rozbudowany program nie ma precedensu poza Italią, gdzie znajduje pewne analogie<sup>73</sup>.

Tak zinterpretowany program dekoracji ław brackich znajduje dopełnienie w Wielkim Piecu, ukończonym przez Geорга Stelzenera w 1546 r., zachowującym analogiczny podział na przedstawienia heroin, monarchów, cnót i planet, uzupełnione dekoracją ornamentalną i heraldyczną. Ceramiczna „galeria portretowa” monarchów z żonami obejmuje władców katolickich (m.in. cesarza Karola i Izabellę Portugalską, Ferdynanda, króla Czech i Węgier, i Annę Jagiellonkę) i protestanckich (m.in. elektorów saskich: Fryderyka Mądrego i Jana Fryderyka, langrafa Hesji Filipa Wspaniałomyślnego). Alegorie cnót pojawiają się w następującym wyborze: Prudentia, Temperantia, Patientia Cogniti Dei, Vanitas, dopełnia ich skromny wybór *guten Heldinnen*, z namiennie ograniczony do pogromczyń despotów (przedstawiona czterokrotnie (*sic!*) Lukrecja oraz Jael). Piec wieńczy kafle z herbami Gdańska, Prus Królewskich i hipotetyczny z herbem Korony.

Niedoceniany cykl obrazów Mistrza Geорга zajmuje szczególne miejsce w dziejach obrazowania rzymskich *exempli* i tematów owidiańskich, nie tylko w sztuce Rzeczypospolitej, ale i tej na północ od Alp. W krajach niemieckich możemy wskazać wiele tego rodzaju zespołów malowideł, zdecydowana ich większość powstała jednak później niż cykl gdański (np. Hansa Holbeina w Bazylei, Hansa Bocksbergera w Salzburgu). Współczesny mu jest zrealizowany w latach 1528–1540 cykl obrazów malowanych dla Wilhelma IV Bawarskiego, a zawierający przedstawienia Marka Kurcjusza, Horacjusza Koklesa, Scypiona Starszego, Hannibala, Lukrecji, Estery, Kleli i Wirginii. Program dekoracji powstał w Gdańsku i jest wyrazem niezwykle wysokiej kultury humanistycznej w tym czasie. Został zestawiony na zasadzie *exempli*, jednak dalecy jesteśmy od stwierdzenia, że tworzą one pary pozytywnego i negatywnego stosunku do tych samych kwestii oraz uproszczonego odczytania moralizatorskiego przesłania każdej z postaci. Cykl namalowano w czasach niepewności i wyczekiwania, „podziemnej” ewolucji religijnej gdańszczan, w przededniu wielkiej religijnej i kulturowej transgresji mieszczan. W tym zgiełku naturalną

<sup>73</sup> Najbliższe znajdujemy we freskach w Sali Audiencyjnej Collegio del Cambio w Perugii pędzla Perugina (1496–1500). Przedstawił on ponad boazerią całopostaciowe wizerunki rzymskich i greckich *uomini illustri*, którym odpowiadają tronujące personifikacje ich cnót, ukazane powyżej. Sklepienie dekorują przedstawienia planet i znaków Zodiaku. Ważnym źródłem tworzenia takich zestawień było dzieło Waleriusza Maksymusa *Factorum et dictorum memorabilium libri*. W kolejnych rozdziałach kojarzy on bohaterów antycznych wykazujących wspólnotę cnót, jakie praktykowali, np. w rozdziale *De pietate erga parentes et fratres et patriam* umieszcza sylwetki Marka Kurcjusza i Temistolesa, zob.: M.M. Donato, *Gli eroi romani tra storia ed „exemplum”*. *I primi cicli umanistici di Uomini Famosi*, [w:] *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, Vol. II, Torino 1985, s. 97–152; R. Guerini, *Studi su Valerio Massimo*, Pisa 1981.

tendencją umysłu ludzkiego jest poszukiwanie trwałych wartości; mieszkańcy nadmotławskiego grodu A.D. 1534 znaleźli je w tradycji republikańskiego Rzymu, który od tego czasu stał się dla nich Złotym Wiekiem i źródłem gdańskiej *humanitas*. Wymiar humanistyczny tego cyklu polega nie tylko na odwołaniu się do starożytnych źródeł, toposów, *exempli*, ale także na nowej ich lekturze, według nieba, ducha i zwyczaju gdańskiego, którą po 470 latach próbowano tu odszyfrować.

W gdańskim Dworze Artusa po raz pierwszy w dziejach sztuki w Rzeczypospolitej ukazano na równych prawach Marka Kurcjusza, Lukrecję i chrześcijańskich świętych, Hektora i Kazimierza Jagiellończyka – patronujących publicznemu miejscu i miejskiej społeczności. Program malarskiej i rzeźbiarskiej dekoracji Dworu Artusa, stworzony i uzupełniany przez elitę intelektualną miasta, stał się wykładnią nowożytnej historiozofii gdańszczan, świeckich koncepcji cnót obywatelskich, wolności człowieka i pośmiertnej sławy, humanistycznej idei *virtù*. Stał się moralnym niebem gwiazdzistym gdańszczan i ich *curriculum*. W formule obrazowania splotły się dwie koncepcje czasu przedstawionego. Pierwsza, „linearna”, w sakralnym wymiarze wiodąca od Stworzenia do Sądu Ostatecznego oraz wieczności nieba i piekła, za punkt odniesienia przyjmuje Chrystusa jako Pana historii. Wówczas mówimy o epoce przed narodzinami Chrystusa, o czasach Nowego Testamentu i wreszcie erze rozpowszechniania się chrześcijaństwa. Druga, cyrkularna, związana z cyklicznością czasów, wiąże się z restytucją antyku, nadającą podstawowy sens słowu „odrodzenie”, przywracającą poszukiwania uniwersalnej wiedzy o człowieku. Autorzy starożytni pojmowali czas na sposób cyrkularny w koniunkcji z układem planet i gwiazd, następstwem pór roku, nocy i dnia.

Marcin Kaleciński

### **Gdańsk Reading of Livius and Ovid. The Paintings of Master George in Artus' Court**

The pictures of Master George, the follower of Lucas Cranach the Older, were painted in the years 1531-1534 for the bench of Saint Reinhard in Artus' Court. They referred to Roman Republican traditions conveying a present and political aspect. The painting *Lucretia* calls for the defense of freedom of the city-republic from tyranny, *Metius Fufetius* reminds about adhering to pledged agreements and granted rights, *Marcus Curtius* represents a civic, heroic sacrifice in the name of municipal affairs. *Four Sons of Aymon on the Bayard* (19th century imitation of the original painting) evokes the ethos of knighthood (after a French twelfth century chanson de geste : *Quatre Fils Aymon*). The olympic gods are represented, as an *exempla*, by Diana, the goddess confronted

Marcin  
Kaleciński

by Acteon, a mortal being in the allegorical painting showing the painful effects of the lack of respect of the deities' laws.

It is probable that the creators of the eighteenth-century programme of Artus' Court were acquainted with the idea of *viri illustres* and *Neuf Preux*; perhaps they also knew its iconographic codification by Hans Burgmair, a pioneering work on representations of heroines. The decoration programme was cyclically completed till the end of the 19th century, consistently referring to subjects connected with the ethos of knighthood and pagan and Christian moral *exempli*.

The decoration programme of the bench of Saint Reinhard was multi-layered: the human sphere appears on the chapters of the back of benches as sculptured heads personifying human passions and signs of the Zodiac, further, the Roman triumph introduces the glorification of all'antica. The mentioned positive and negative *exempli* were associated with the astrological (the figures of seven planets) and allegorical

content (the personification of virtues). The figure of the patron of the Saint Reinhard, stands above the scene, adding to it the element of ethos of knighthood. Such an elaborated programme was without precedent outside Italy.

The cycle was executed at a time of uncertainty and expectation, a time of the „underground” of the religious evolution of the Gdańsk inhabitants, on the eve of the great religious and cultural transgression of the urban population. The inhabitants of Gdańsk in 1534 A.D. found lasting values in the period of Republican Rome which became for them the Golden Age and the source of Gdańsk *humanitas*.