

Danuta Natalia Zasławska

Martwe natury kwiatowe Andreasa Stecha*

ad Lectorem Botanicum Benevolum

[...] *Studiując za granicą spostrzegłem o wiele większy szacunek niż u nas okazywany [naukom], zwłaszcza studiom botanicznym [...].*

Jakub Breyne¹

Podjmując tylko z pozoru wyeksploatowany temat², zdawałam sobie sprawę z ograniczeń wynikających w głównej mierze z niezachowanego materiału badawczego oraz nieistniejących bądź szczątkowych w wielu przypadkach materiałów źródłowych. Monografia malarza nie odpowiada na nasuwające się pytania o jego miejsce w dziejach malarstwa kwiatów i o sam fenomen artysty podejmującego na rubieżach siedemnastowiecznej Rzeczypospolitej tak obcy polskiej tradycji temat, jak samodzielna martwa natura. Teresa Grzybkowska ograniczyła się w zasadzie do uwag o roli Andreasa Stecha w dziejach ilustracji botanicznej, a jego epizodycznie potraktowane bukiety sytuowała w kontekście ścisłych powiązań z zamówieniami na rysunki dla botanika Jakuba Breynego. Próba prześledzenia związków formalnych i ikonograficznych znanych nam obrazów gdańskiego malarza z wielkim nurtem holenderskiej i flamandzkiej

* Prezentowany tekst jest polską wersją artykułu D.N. Zasławskiej, *The Floral Still Lifes of Andreas Stech*, „Acta Historiae Artium Balticae”, 1, 2005, s. 101-138.

¹ Motto artykułu zaczerpnięte zostało ze wstępu do: J. Breyne, *Exoticarum aliarumque minus cognitarum plantarum centuria prima, cum figuris aeneis summo studio elaboratis: appendix et Wilhelm ten Rhynce. Gedani, typis, sump. et in aedibus authoris imprim. Dav. Frid. Rhetius 1678* (cyt. dalej: *Centuria*), oraz cyt. za: A. Kurkowa, *Jakub i Jan Filip Breynowie. Studium z dziejów kultury książki XVII i XVIII w.*, Polska Akademia Nauk, Biblioteka Gdańska, Prace habilitacyjne, Wrocław etc. 1989, s. 48.

² Zagadnieniu i analizie bukietów kwiatowych poświęcono w monografii malarza trzy strony, w późniejszym zaś artykule o botanicznych rysunkach Stecha łącznie ponad jedną: T. Grzybkowska, *Andrzej Stech malarz gdański*, Warszawa 1979, s. 98-100; eadem, *Między nauką a sztuką. Rysunki i obrazy kwiatów Andrzeja Stecha*, [w:] eadem, *Sztuka a natura. Materiały XXXVIII Sesji Naukowej Stowarzyszenia Historyków Sztuki, 23-25 listopada 1989 w Katowicach*, Katowice 1991, s. 230-233; inna wersja tego artykułu: *Rysunkowe florilegium i obrazy kwiatów Andreasa Stecha. Między nauką a sztuką*, [w:] eadem, *Artyści i patrycjusze Gdańska*, Warszawa 1996, s. 71-72.

Danuta
Natalia
Zasławska

kwiatowo-owocowej martwej natury epoki baroku wydała mi się interesującym wyzwaniem³, tym bardziej że dotychczasowe poszukiwania badaczy podejmowały z reguły błędne tropy. W obliczu ogromnego zainteresowania w ostatnich dekadach zagadnieniami nowożytnej martwej natury, którego najlepszym wyrazem jest zarówno lawinowo rosnąca liczba znaczących publikacji, jak i szereg problemowych wystaw podejmujących tę tematykę⁴, konieczne stało się przewartościowanie dotychczasowej oceny zachowanych świadectw gatunku uprawianego przez Stecha.

Andreas Stech, twórca spełniony, któremu sprzyjała fortuna, był najznamienitszym malarzem gdańskim swego pokolenia (po wyjeździe z miasta Daniela Schultza) i z pewnością ambicje jego sięgały poza jednogatunkową specjalizację, tak często spotykaną w środowiskach cechowych miast holenderskich i hanzeatyckich w owej epoce. Prawdziwym fenomenem jest jego swobodne poruszanie się w obrębie wszystkich w zasadzie gatunków malarskich: *storii* (malarstwo religijne, historyczne i mitologiczne), portretów, pejzażu i martwej natury. Przy czym zaznaczyć należy, że choć Stech był artystą znaczącym tylko w skali lokalnej, potrafił jednak znakomicie pogodzić wymagania bardzo zróżnicowanej klienteli miasta wielonarodowościowego i podzielonego wyznaniowo, korzystając z doświadczeń różnych tradycji. Obok realizacji zamówień królewskich, nie stronił od bardzo osobistej współpracy z wybitnymi uczonymi. Ilustrował dzieła Jana Heweliusza i słynnego botanika Jakuba Breynego⁵, a jego prace, powstałe na pograniczu nauki i sztuki, należą do najciekawszych zjawisk artystycznych II połowy XVII w. w Rzeczypospolitej. Obaj światli przedstawiciele gdańskiej republiki uczonych wpisani byli w szeroki nurt siedemnastowiecznego encyklopedyzmu europejskiego, głoszącego organiczną jedność całej wiedzy. Matematyczne przyrodznawstwo było dla nich uzasadnieniem wiary, że wszechświat razem z człowiekiem jest przeniknięty racjonalnością i harmonią⁶. W duchu żywych dyskusji kwitło w II połowie XVII w. gdańskie życie

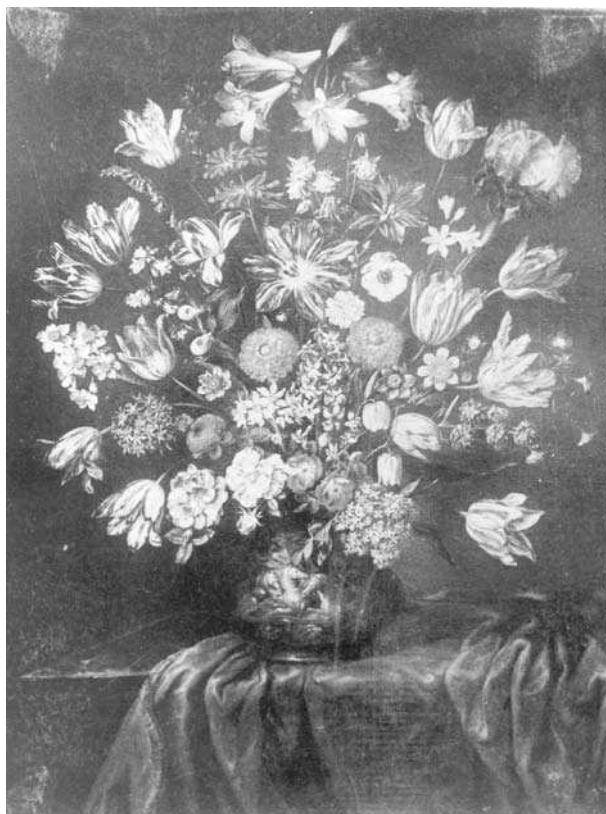
³ Por.: D.N. Zasławska, *Martwa natura z wiewiórką Andreego Stecha ze zbiorów Muzeum Narodowego w Gdańsku*, „Ikonotheka”, 17, 2004, s. 67-87.

⁴ Warto wspomnieć tu wystawę z 2002 r. w Kunsthistorisches Museum we Wiedniu, poświęconą po raz pierwszy monograficznie potraktowanej flamandzkiej martwej naturze.

⁵ Zob.: *Jakub Breyne*, [w:] *Słownik Biograficzny Pomorza Nadwiślańskiego*, t. 1, 1992, s. 162; M. Gunn, E. du Plessis, *Life and Works of Jakob and Johann Philipp Breyne*, [w:] *idem, The Flora Capensis of Jacob and Johann Philipp Breyne*, Johannesburg 1978, s. 21-22; H. Roob, C. Hopf, *Jacob und Johann Philipp Breyne. Zwei Danziger Botaniker im 17. und 18. Jh.*, Gotha 1988. Chętnie podkreślana w publikacjach obcojęzycznych, a nawet w niektórych polskich, niemiecka przynależność kulturowa Breyków (stąd częsta odmiana nazwiska według składni niemieckiej) jest błędem, gdyż ta kupiecka rodzina przybyła do Gdańska z Antwerpii. Sam Jakub Breyne nie identyfikował się szczególnie ani z polską, ani z żadną inną nacją, podobnie jak Heweliusz – obaj podkreślali, że są przede wszystkim gdańszczanami.

⁶ B. Lisiak SJ, *Adam Adamandy Kochański (1631-1700). Studium z dziejów filozofii i nauki w Polsce XVII wieku*, Kraków 2005, s. 214; C. Vasoli, *Encyklopedyzm w XVII wieku*, Warszawa 1989, s. 26.

1. A. Stech, *Wielki bukiet Breynego*, ok. 1678-1680, ol., płótno. Zaginiony. Dawniej: Stadtmuseum, Danzig, kolekcja J. Kabruna. Fot. ze zdjęcia archiwalnego R. Petrajtis



*Martwe natury
kwiatowe
Andreas
Stecha*

naukowe, w którego orbicie znalazł się Stech. Gdańsk, ze swym słynnym Gimnazjum Akademickim, był w XVII stuleciu jedynym ośrodkiem na terenie Rzeczypospolitej, który utrzymywał stały i dość wysoki poziom nauk przyrodniczych, fizyki i medycyny, uprawianych i finansowanych przez kupców-uczonych.

Zainteresowanie naszego malarza tematem kwiatów z pewnością nie było przypadkowe. Już jego najwcześniejsza znana praca, *Martwa natura z wieziórką* z 1657 r. (Muzeum Narodowe, Gdańsk), świadczyła o dobrym przyswojeniu sobie aktualnych wzorców szerokiego nurtu północnoeuropejskiej martwej natury bankietowej⁷. Trzy omawiane bukiety Stecha – jedyne znane nam świadectwo uprawiania gatunku przez malarza – tradycyjnie wiąże się z okresem jego ścisłej współpracy z Breynem w latach 1674-1684. Powstanie obrazów Stecha towarzyszyłoby zatem publikacji *Centurii* – poświęconego głównie afrykańskim roślinom egzotycznym fundamentalnego dzieła uczonego.

Można przyjąć, że kwiaty w malarstwie Stecha występują w dwóch różnych konwencjach – jako dekoracyjny element obrazów narracyjnych i portretów

⁷ Zasławska 2004, s. 75-87.

oraz jako dokument botaniczny. Ten ostatni wątek jest tematem niniejszego opracowania. Wobec konieczności oparcia się na archiwalnym materiale fotograficznym w przypadku dzieł zaginionych, przyjęta metoda badawcza zakładała szczegółową analizę florystyczną, także na podstawie publikowanych kompendiów i traktatów botanicznych oraz *florilegiów* z epoki. Szczególnie w tym ostatnim wypadku analiza porównawcza przyniosła bardzo satysfakcjonujące wyniki.

Materiałem wyjściowym do badań jest jedyny zachowany *Bukiet kwiatów w szklanym wazonie* ze Städtische Kunstsammlung w Augsburgu oraz dwa inne⁸, znane tylko z dawnych, czarno-białych fotografii. Są to: pochodzący z kolekcji gdańskiego kupca Jakuba Kabruna⁹ *Wielki bukiet Breynego*, który zaginął w ewakuacyjnej zawierusze pod koniec ostatniej wojny (jego zdjęcie zachowało się w archiwum Instytutu Herdera w Marburgu i w Muzeum Narodowym w Gdańsku), i *Kwiaty w wazonie z Delft* z przedwojennej kolekcji Agnes Jüncke, wdowy po znanym kupcu winnym¹⁰. Ten ostatni obraz był eksponowany w Stadtmuseum latem 1919 r. na wystawie prezentującej gdańskie prywatne zbiory malarstwa¹¹. Z wielkim żalem należy stwierdzić, że obecność *Wielkiego bukietu Breynego* w Stadtmuseum odnotowano jeszcze w 1945 r., zanim podzielił on los jego zbiorów – pod koniec wojny wywiezionych do Rzeszy,

⁸ T. Grzybowska (*Martwa natura...*) bezzasadnie przypisuje Stechowi *Martwą naturę kwiatową w szklanym wazonie* ze Zbiorów Fundacji Książąt Czartoryskich w Krakowie, łączoną dotąd z holenderskim naśladowcą Nicolaesa van Veerendaela, ostatnio zaś przez M. Rostworowskiego z Ambrosiusem Bosschaertem St. (zob. *Aurea Porta Rzeczypospolitej*, kat. wystawy, Muzeum Narodowe w Gdańsku, 1997, Gdańsk 1997, s. 188, il. V. 69). Analiza stylistyczno-porównawcza wyklucza zarówno pierwszą, jak i ostatnią hipotezę, pozwalając istotnie widzieć w obrazie wpływy środowiska antwerpskiego w prowincjonalnej redakcji.

⁹ Opisany w rękopiśmiennym katalogu kolekcji Kabruna. Zob.: H. Kowalska, *Martwe natury w XIX-wiecznych zbiorach gdańskich kolekcjonerów*, [w:] *Spór o genezę martwej natury*. Sztuka i kultura, nr 3, Toruń 2002, s. 196.

¹⁰ W interesująco sprofilowanej kolekcji rodziny gdańskiego kupca winnego Wilhelma Jüncke znajdowała się, oprócz trzech obrazów Stecha (dwa bukiety i zachowany do dziś w Muzeum Narodowym w Gdańsku *Autoportret* artysty), *Martwa natura z homarem* Jorisa van Sona i *Bukiet kwiatów* Ottmara Elligera St. Wszystkie te obrazy zostały pokazane na wystawie z 1919 r. Muzeum Miejskie pozyskało do zbiorów jeszcze przed wojną staraniem swego dyrektora dr. Hansa F. Seckera część wystawionych wówczas dzieł. Obecność *Kwiatów w wazonie z Delft* w zbiorach muzeum do 1945 r. poświadcza monografistka malarza (Grzybkowska 1979, s. 99, 138, kat. B. 7; *eadem* 1991, s. 233 i 1996, s. 72). Nie ma natomiast wzmianki archiwalnej o drugim bukiecie wystawianym przez Agnes Jüncke, którego opis i wymiary podane w katalogu Seckera są bardzo zbliżone do danych *Bukietu w szklanym wazonie* ze zbiorów augsburskich (zakupionego na rynku antykwarycznym w 1975 r.; Grzybkowska 1979, s. 98, *Aurea Porta...*, kat. V. 68, s. 188). Niestety, brak dokumentacji muzealnej z okresu przed 1945 r. utrudnia przyjęcie kuszącej hipotezy o obecności wszystkich znanych kwiatowych martwych natur Stecha w przedwojennej kolekcji gdańskiego muzeum. Nie wzmiankuje ich także dokumentacja rewindykacyjna.

¹¹ H.F. Secker, *Ältere Malerei und Zeichnungen aus Danziger Besitz. Ausstellung der Kunstforschenden Gesellschaft im Stadtmuseum*, Danzig 1919, kat. 3, s. 13, il. 3.

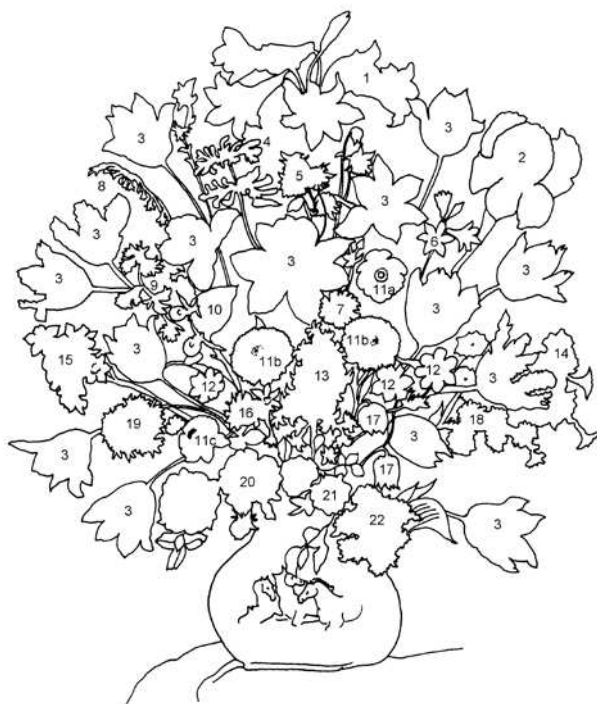
a następnie do Związku Radzieckiego. Obraz nie znalazł się już na liście obiektów rewindykowanych w 1956 r.¹² Przekazy źródłowe wspominają o jeszcze innych obrazach kwiatowych Stecha: szkicu malarskim do *Wielkiego bukietu Breynego* ze zbiorów rodziny Stryowskich (o którym zachował wspomnienia z dzieciństwa malarz Wilhelm Stryowski)¹³, girlandach kwiatowych z Dworu Artusa¹⁴ oraz bukiecie zdobiącym jedno z elbląskich epitafiów¹⁵. Kwiaty obecne są także w portretach i innych kompozycjach malarza. W ich przedstawienia obfituje w sposób szczególny obraz ołtarzowy *Wyznanie wiary św. Maurycego* z katedry pelplińskiej (1674 r.), gdzie malarz ujął je na dwa sposoby: kwiaty rozrzucone na stopniach ołtarza ukazane zostały ze szczególną, botaniczną dbałością o wierność naturze, natomiast te w girlandach wokół tronu Jowisza są już o wiele bardziej skonwencjonalizowane. Podobna typizacja występuje w przedstawieniach róż i kwiatowych girland w obrazie *Św. Róża z Limy z Jezusem*, wieńczącym ołtarz boczny w kościele św. Mikołaja w Gdańsku. Analogicznie stylizowane jest przedstawienie charakterystycznych, bardzo pełnych róż w ręku córki gdańskiego burmistrza Engelke (na jej zaginionym portrecie

¹² H. Kowalska, *Nieznane materiały do losów dzieł Andrzeja Stecha*, „Gdańskie Studia Muzealne”, 6, 1995, s. 187.

¹³ B.M. Makowski, *Der Danziger Maler Andreas Stech*, „Zeitschrift des Westpreussischen Geschichtsvereins”, 52, 1910, s. 165; Grzybkowska 1979, s. 145, kat. C. 45. Jak podaje M. Makowski, kompozycję tę uzupełniały leżące na stole śliwki i morela.

¹⁴ Grzybkowska 1979, s. 145, kat. C. 46. Autorka datuje ją na 1690 r. Ważną dla naszych rozważań próbą odtworzenia wyglądu tych girland jest ich cyfrowo-fotograficzne *simulacrum* na płótnie, w skali 1:1, umieszczone w miejscu zaginionego oryginału w Ławie św. Reinholda. Stanowi ono część większego projektu fotograficznej rekonstrukcji wnętrza Dworu Artusa według stanu z lat 30. XX w., wykonanego w latach 1999–2002 przez artystę plastyka i fotografa Krzysztofa Izdebskiego. Ta nowatorska metoda przybliży zaginione dzieło na poziomie fotografii barwnej (elektroniczne zabarwienie archiwalnego czarno-białego zdjęcia oryginału wykonano na podstawie analizy jego barwoczułości, a do ustalenia klucza kolorystycznego posłużyła m.in. analiza zachowanych malowideł Stecha). Girlandom kwiatowym Stecha autorka poświęci osobny artykuł. Zob.: E. Śledź, *Dwór Artusa w Gdańsku. Etapy odbudowy i konserwacji po II wojnie światowej*, [w:] *Dwór Artusa w Gdańsku. Sztuka i sztuka konserwacji*, Materiały z konferencji naukowej w Gdańsku, 17–19 października 2002, Warszawa 2004, s. 186; T. Grzybkowska, *Simulacrum cyfrowe w służbie zabytków. Przykład Dworu Artusa w Gdańsku*, [w:] *ibidem*, s. 189–198.

¹⁵ H. Abs, *Ein neues Blumenstück von Andreas Stech*, „Mitteilungen des Westpreussischen Geschichtsvereins”, 2, 1937, s. 42–43. Autor odnotowuje obecność dużego bukietu kwiatów, wtórnie domalowanego na epitafium Izaaka Spieringa w krużganku elbląskiego kościoła Mariackiego, zwracając uwagę na jego uderzające podobieństwo do bukietu Stecha ze zbiorów Kabruna w gdańskim Stadtmuseum. Nie byłoby w tym może nic szczególnego, gdyby nie opis bukietu, istotnie żywo przypominający bukiet Breynego, wzmiankujący „wielką liczbę tulipanów, lilie, czerwone i białe róże, szachownicę kostkową, siedem gałązek bzu, pięć białych narcyzów, dwie cynie (źle rozpoznane, gdyż nasiona pochodzących z Meksyku cynii trafiły do Europy w XVIII w., a popularność jako kwiaty ogrodowe zdobyły dopiero u schyłku następnego stulecia), sasankę, jaskier, gałąź wiciokrzewu” i bliżej niezidentyfikowaną resztę. Grzybkowska nie podejmuje tego wątku, choć podaje artykuł w bibliografii.



2. Identyfikacja botaniczna
odmian w *Wielkim bukiecie*
Breynego,
rys. Danuta Natalia
Zasławska

z dawnych zbiorów gdańskiego Muzeum Miejskiego)¹⁶ oraz gałązka kwiatów tej samej odmiany w ręku Cyrusa z frontotypu traktatu Breynego¹⁷. Stypizowane są także kwiaty w innych grafikach według rysunków Stecha. Konwencja ta biegunowo różni się od mistrzowskiego potraktowania formy i faktury roślin w *Bukiecie* augsburskim.

Pozornie archaiczny w swej konwencji, niezachowany *Wielki bukiet Breynego* (olej na płótnie, wymiary 120 × 90 cm), datowany na ok. 1678-1680¹⁸, okazuje się kryć więcej zagadek, niż by się to wydawało na pierwszy rzut oka (il. 2).

¹⁶ *Europejskie Dziedzictwo Rozproszone*, kat. wystawy, Muzeum Historii Miasta Gdańska 1992-1993, Gdańsk 1993, s. 163, il. *ibidem*.

¹⁷ Breyne, *Centuria...*, Bibl. Gd. PAN, sygn. Ub 4380, 2^o (egzemplarz ofiarowany przez autora Bibliotece Senatu Gdańskiego). W tym samym roku Breyne wydał album *Icones exoticarum aliarumque minus cognitarum plantarum in centuria prima descriptarum...*, Gedani 1678, ze 102 ilustrującymi *Exoticarum plantarum...* planszami (Bibl. Gd. PAN, sygn. Ub 4379, 2^o). Kolejne dzieła botaniczne gdańskiego uczonego to *Prodromus fasciculi rariorum plantarum. Anno 1679 in hortis celeberrimis Hollandiae [...] observatarum...*, Gedani 1680 (cyt. dalej *Prodromus Primus*), Bibl. Gd. PAN, sygn. XIX q. 106, adl. 2.; *Prodromus fasciculi rariorum plantarum secundus. Exhibens catalogum plantarum rariorum anno 1688 in hortis celeberrimis Hollandiae observatarum [...]*, Gedani 1689 (cyt. dalej *Prodromus Secundus*), Bibl. Gd. PAN, sygn. XIX q. 106, adl. 3.

¹⁸ Makowski, *op. cit.*, s. 164; Grzybkowska 1979, s. 138, kat. B. 8.

Jego tradycyjna, radialna kompozycja skupiająca gęsto i dekoracyjnie ułożone na płaszczyźnie kwiaty tworzy wirującą, ale zwartą plamę kolorystyczną, płasko osadzoną na jednolitym, ciemnym tle, nieznacznie rozjaśnionym. Bukiet ustawiony jest w metalicznie połyskującym, wybrzuszonym naczyniu na stole nakrytym aksamitnym obrusem¹⁹. Pierwszy opis tego obrazu pochodzi z rękopiśmiennego katalogu kolekcji Jakuba Kabruna z 1856 r. Według cytowanej przez ks. Bolesława Makowskiego późniejszej, dość pompatycznej inskrypcji na licu (umieszczonej wtórnie w partii tkaniny) obraz namalowano dla słynnego gdańskiego botanika i uczonego Jakuba Breynego, którego Stech był nie tylko pomocnym ilustratorem, ale i przyjacielem²⁰. Makowski, uważając ten bukiet za dzieło całkowicie odosobnione w twórczości malarza, przekazał nam jego dość precyzyjny opis, który wraz z krótką notatką Hansa Seckera²¹ uzupełnia zachowane relacje z natury: „Na zielonym stole, częściowo przykrytym aksamitną, brązową tkaniną o niezgrabnych fałdach, stoi wybrzuszona niska waza z brązu. Widoczna jest na niej jedna postać ludzka i trzy konie (rumaki Neptuna?). Z wazy wyrasta ogromny bukiet różnorodnych kwiatów: lilii, irysów, tulipanów, róż, bzów i innych. Rzeczą charakterystyczną jest to, że bukiet nie ma głębi, namalowany jest niczym płaska powierzchnia pełna kwiatów. Jest to, podobnie jak mała liczba liści, zgodne z wcześniej założonym celem dzieła. Tło czarne. Reszta, na miarę mistrza, waza na przykład, ukazuje całkiem nowoczesne, impresjonistyczne potraktowanie tematu”²².

Obraz ten programowo różni się od dwóch pozostałych kwiatowych martwych natur – nawiązuje do kolekcjonerskiej koncepcji Jana Brueghela Kwietnego z *Wielkiego bukietu mediolańskiego*. Duża liczba zróżnicowanych gatunkowo i odmianowo kwiatów wypełnia płótno wzdłuż linii promieniście rozchodzących się z ozdobnego, metalowego naczynia o repusowanej dekoracji z motywami koni morskich i postaci ludzkich. Wyszukany nieład kompozycji o zaznaczonej osi pionowej, zwieńczonej ogromną liliokształtną łodygą, upodabnia tę *summa florum* do istnej „wieży kwiatów”. Poszczególne elementy

¹⁹ O schemacie budowy wczesnych bukietów i jego kontynuacji zob.: I. Bergström, *Flower-Pieces of Radial Composition in European 16th and 17th Century Art*, [w:] *Album Amicorum J.G. van Gelder*, Haga 1973, s. 22-32; oraz P. Pieper, *Das Blumenbukett*, [w:] *Stilleben in Europa*, kat. wyst., red. G. Langenmeyer, Münster, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Baden-Baden, Kunsthalle, 1979/80, Münster 1979, s. 322-328.

²⁰ Makowski, *op. cit.*, s. 164; Grzybkowska 1979, s. 138, kat. B. 8. M. Makowski, a za nim Grzybkowska podają, że napis umieszczony jest na odwrociu płótna, natomiast szczegółowa analiza zachowanego zdjęcia przekonuje, iż jednak na licu: przy odpowiednim powiększeniu zdjęcia wzmiankowany już w katalogu Kabruna napis staje się widoczny i czytelny.

²¹ H.F. Secker, *Die Städtische Gemäldegalerie im Franziskanerkloster (Stadtmuseum)*, Danzig 1913, s. 49. Autor uznał ten obraz za dzieło bardzo ważne w dorobku Stecha, podkreślając jego bardziej botaniczny niż malarski aspekt (bukiet potraktowany płasko, kwiaty przypominają rośliny z herbarza).

²² Makowski, *op. cit.*, s. 165.

bukietu są w istocie indywidualnymi portretami roślin, równomiernie oświetlonymi w pozbawionej głębi przestrzeni obrazu. Tradycją takich kompozycji była – obecna także tu – ryzykowna konstrukcja, poddająca w wątpliwość prawo ciężenia (największe i najcięższe kwiaty znajdują się w górnej partii bukietu) oraz symboliczne przywołanie obrazu Edenu poprzez sąsiedztwo nigdy niekwitnących w tym samym czasie roślin. Charakterystyczna jest też nienaturalność ujęcia stechowskiego bukietu, typowa dla takich kolekcjonerskich wizerunków, w których rośliny rozmieszczano piętrowo bez względu na rzeczywistą długość łodyg. Całość dzieła składa się na triumfalną apoteozę kwiatów i jest ewidentną pochwałą breynowskiego ogrodu botanicznego, a zarazem bezcenną dokumentacją jego kolekcji.

Zgodna ze specyficzną dla gatunku metodologią badań analiza botaniczna poszczególnych jego składników przyniosła w tym przypadku niezwykle interesujące obserwacje, świadczące nie tylko o mistrzowskim opanowaniu rzemiosła kwiatowego malarstwa przez Stecha, ale i o ścisłej współpracy artysty i botanika, który w tym przypadku zdecydował o zadziwiającym doborze roślin. Upatrywanie w tym bukiecie repertuaru typowych roślin dla martwych natur kwiatowych tego okresu (Makowski, Secker), bądź to raz malarskich pierwowzorów do *Exoticarum plantarum* Breynego²³, to znów wyłącznie okazów flory rodzimej (jak czyni to Teresa Grzybkowska²⁴) okazało się chybione. Krzywdzącym uproszczeniem jest także sprowadzanie tego obrazu wyłącznie do roli suchego dokumentu botanicznego²⁵. Błędne bądź

²³ Niezwykle starannie przygotowane, zarówno pod względem edytorskim, jak i merytorycznym, wydanie *Centurii* wyniosło natychmiast jej autora na pozycję jednego z czołowych europejskich botaników swej epoki, a samo dzieło umieszcilo wśród najpiękniejszych ilustrowanych wydawnictw naukowych XVII w. (por. przyp. 1; znakomita nota K. Jackowskiej w *Aurea Porta...*, kat. VII. 23.1-5, s. 273-275). Autorem większości rysunków do zdobiących je miedziorytów był Andreas Stech. O jego ścisłej współpracy z Breynem w kontekście ilustracji botanicznej por.: Grzybkowska 1979, s. 102, 169, kat. G. 48; A. Kurkowa, *Gdański botanik Jakub Brejne i szata graficzna jego dzieł*, „Rocznik Gdański”, 1985, XLV, 1, s. 50-51; Kurkowa 1989, s. 50-51, 60-61; Grzybkowska 1991, s. 221-230; Grzybkowska 1996, s. 60-70. O ile Kurkowa powołuje się na prace Grzybkowskiej, o tyle ta ostatnia wykorzystuje jej tezy, nie zaznaczając tego w przypisie. Zob. Kurkowa 1985, s. 86, por. Grzybkowska, 1996, s. 64-65.

²⁴ Grzybkowska 1979, s. 98-100, przyp. 13; *eadem* 1991, s. 230.

²⁵ *Ibidem*, oraz Grzybkowska 1996, s. 72: „W augsburskim bukiecie Stecha nie ma śladu martwej pedanterii, stanowiącej o istocie ilustracji naukowej. Jej ślady możemy dostrzec w wielkim bukiecie malowanym dla Breyna” i dalej: „można by ten rozłożysty bukiet zakwalifikować do grupy martwych natur wyodrębnionych na wystawie w Caen w 1987 jako martwe natury botaniczne. Ten obraz Stecha mógłby się znaleźć obok dzieł Johanna Bossaerta (sic!) – obaj artyści niebywale szczegółowo eksponują bowiem każdy element malowanej rośliny”. Katalog wystawy w Caen, nie będąc historią martwej natury kwiatowej, nie wyszczególnia specjalnego zespołu martwych natur „botanicznych”, jak sugeruje to autorka, a technika wspomnianego malarza, typowa dla wczesnego okresu martwej natury, znacznie odbiega od sposobu ujęcia tematu przez Stecha. Por. A. Tapié, *Le sens caché des fleurs. Symbolique & botanique dans la peinture du XVIIe siècle*, Paris 2000 (reedycja), s. 107-129.

powierzchnowe okazały się też dotychczasowe identyfikacje kwiatów przeprowadzone przez wymienionych autorów. Owe „lilie, irysy, tulipany, róże i bzy” to w rzeczywistości 22 gatunki roślin i ponad 40 zróżnicowanych pod względem odmian wyłącznie ogrodowych kwiatów. Większość z nich to okazy flory europejskiej, spotykane także w okolicach Gdańska (il. 2)²⁶. Niebieskie pełne orliki (il. 2.5), obecne także w stechowskim bukiecie z Augsburga, rosły dziko w gdańskiej Jaśkowej Dolinie, wespół z różnymi odmianami konwalii, goździków, żółtych irysów botanicznych i lilii martagon, jak opisywał to Mikołaj Oelhaf²⁷. W barokowych ogrodach uprawiano sprowadzane z daleka liczne odmiany jaskrów (od czasów Kluzjusza wysoko cenionych za nieskazitelne kształty i niezwykle barwy; il. 2.11), anemonów (il. 2.12; których formy pełne hodowali już Rzymianie), jednorocznych lewkonii – równie cenionych w starożytności, podobnie jak ostróżki. Na początku XVII w. do ogrodów europejskich zawitał lilak turecki, zwany niesłusznie bzem. Dużą popularnością cieszyły się wiosenne i jesienne rośliny cebulowe, z grupy tej rekrutowały się słynne nowości i najrzadsze, egzotyczne odmiany. Stech „sportretował” aż trzynaście ogrodowych form tulipana, a obok nich narcyzy, cebulice, szachownice i czosnki ozdobne. Identyfikacja poszczególnych tulipanów, stanowiących większość gatunkową w bukiecie, jest utrudniona z powodu braku opisu ich kolorystyki, ale już sama analiza form pozwala dostrzec staranne zróżnicowanie rzadkich odmian (między 1559 r., kiedy to zakwitł w Europie pierwszy tulipan, a 1629 r. wyhodowano ich przeszło 140). Duży hiacynt wschodni o zbitym, pełnym kwiatostanie pośrodku kompozycji jest o wiele bliższy współczesnym odmianom (il. 2.13) niż wiotkim, rozrzedzonym okazom znanym z obrazów Jacquesa de Gheyna Młodszeo, Breughla Kwietnego czy Dircka de Bray. Obecna u dołu po prawej, między dwoma tulipanami, łodyga, identyfikowana tu jako lewkonnia pełnokwiatowa (il. 2.18), mogłaby być także pełną formą ostróżki – nie mamy wszakże potwierdzenia kolorystycznego, które w wielu przypadkach

²⁶ Sam Jakub Breyne, mimo swych zasadniczych zainteresowań florą egzotyczną, pozostawił materiały do planowanej rozprawy o florze rodzimej *Viridarium Prussiae occidentalis Cassubiaeque*, uzupełniane przez syna, Jana Filipa, aczkolwiek nigdy nie wydane (skorzystał z nich dopiero Gottfried Reyger, publikując *Tentamen floriae Gedanensis methodo sexuali accomodatae*, Dantisci 1764-1766). Uczony wymienił niektórych przedstawicieli lokalnej roślinności także w *Centurii* (m.in. plansze 18, 61, 93, 94, 95).

²⁷ Ten lekarz i botanik po raz pierwszy zlokalizował występowanie rodzimych roślin, podając ich łacińskie nazwy, zastosowanie i czas kwitnienia. Jego herbarz, ciekawy przyczynek do poznania flory regionu i jego warunków klimatycznych, analizowany był m.in. w XIX w. przez wybitnego gdańskiego przyrodnika Hugona Conwentza. Zob. N. Oelhaf, *Elenchus plantarum circa nobile Borussorum Dantiscum sua sponte nascentium. Earundem synonyma latina et germanica, loca natalitia, florum tempore et vires exhibens recensitus a Nicolao Oelhafio D. med. Regio et in rep. patria physico ordinario*, Stettini 1643, Bibl. Gd. PAN, sygn. XIX q. 30 (3); H. Conwentz, *Oelhafens „Elenchus plantarum circa Dantiscum nascentium”*. *Ein Beitrag zur Geschichte der danziger Flora*, Danzig 1877, s. 9, 23.

rozstrzygnęłoby pojawiające się wątpliwości²⁸. W bukiecie nie brak także rzadszych gatunków porastających określone siedliska, jak alpejska biała lilia św. Brunona, która pojawiła się w ogrodach dopiero w połowie XVII w. (il. 2.6), pochodzący z hiszpańskich Pirenejów niebieski endymion, o licznych dzwoneczkach charakterystycznie zwisających po jednej tylko stronie łodygi (il. 2.8), czy lekko pachnący, złocistożółty obuwnik (il. 2.10). Ten ostatni to piękna i rzadka rodzima odmiana storczyka, pospolicie zwanego pantofelkiem Marii²⁹. Poszukiwaną dawniej, kolekcjonerską rośliną jest też irys, którego duży kwiat wyeksponowany został przez artystę w prawej górnej partii bukietu. Odmianę tę należy identyfikować z *Iris susiana* (il. 2.2), w XVII w. zwanym także „czarnym irysem”, „czarną lilią” lub „damą w żałobie”, co w pełni oddaje melancholijny urok tego niepospolitego kwiatu, tak modnego w pierwszym okresie martwej natury kwiatowej. Różni się on znacznie wielkością i budową korony od zwykłych mieszańców *Iris germanica* i w zasadzie nie występuje już w bukietach współczesnych Stechowi³⁰. Siedemnastowieczne bukiety składały się niemal wyłącznie z roślin egzotycznych bądź z ulepszonych kultywarów znanych gatunków, bardziej poszukiwanych przez kolekcjonerów i znacznie droższych. W obrazie Andreasa Stecha, obok dawniej znanych, a w czasach Breynego znacznie udoskonalonych odmian, nie brak jednak absolutnych na skalę europejską nowości.

Określana jako lilia, ogromna roślina wieńcząca bukiet na pierwszy rzut oka mogłaby nią być, gdyby przyjąć, że jest to biała, okazała odmiana *Lilium regale*. Szkopuł w tym, że do Europy przywieziono ją z pogranicza Tybetu i Chin dopiero w 1908 r. Wcześniej najpowszechniejszą białą lilią występującą

²⁸ Kluzjusz reprodukuje nader podobną roślinę jako „delphinium elatius pleno flore”, o nieco pełniejszych, pomponowych kwiatach (C. Clusius, *Rariorum plantarum historia*, Antwerpiae 1601, s. CCVJ).

²⁹ W suplementie Christiana Mentzla z 1650 r. do ponownego wydania opisu gdańskiej flory Oelhafa, autor lokalizuje ten piękny gatunek jako dziko rosnący w okolicach Łapina, na terenach sławnego ogrodu burmistrza Adriana van der Linde (któremu autor zadedykował swe dzieło), nazywając roślinę „Helleborine flore rotundo, syn. Calceolus Bauh.” Okazałe kwiaty tej ozdobnej byliny cienistych parków, o średnicy do 10 cm, wyrastają pojedynczo na szczycie długiej łodygi. Por. Ch. Mentzel, *Centuria plantarum circa nobile Gedanum sponte nascentium adjecta appendicis loco ad Elenchum plantarum gedanensium excell. & exper. Dn Nicolai Oelhafii, regi medici, et physici gedanensis ordinarii; excursu quinque mensium horni temporis cum aliquot, nobilissimis adolescentibus facto, collecta et edita, a Christiano Mentzelio*, Dantisci 1650, Bibl. Gd. PAN, sygn. NI 710, 8°, adl. 2; Conwentz, *op. cit.*, s. 27.

³⁰ Zob. ten gatunek pośrodku *Bukietu kwiatów w chińskim wazonie* Jana Breughla St. z Kunsthistorisches Museum w Wiedniu (ok. 1608-1610). Barwny miedzioryt z *Hortus Eystettensis* Basiliusa Beslera (Nuremberg 1613, jako „I. calcedonica”) jest jednym z pierwszych przedstawień botanicznych tego bardzo oryginalnego, pochodzącego z Bliskiego Wschodu irysa o wyraźnie prążkowanych aksamitnych płatkach, zróżnicowanych kolorystycznie. Piękny opis i graficzną ilustrację tego kwiatu daje J. Franeau, *Jardin d'hyver ou cabinet des Fleurs (...)*, Douai 1616, s. 64-65, Paris, Bibliothèque Nationale.

w ogrodach naszego kontynentu, a zatem i w malarstwie była *Lillium candidum*, nieodłączny atrybut maryjny (por. *Bukiet* Jana Breughla Kwietnego w Koninklijk Museum voor Schone Kunsten w Antwerpii, zwieńczony lilią i cesarską koroną). Ta znacznie różniąca się od *Lilium regale* odmiana, o skierowanych w górę krótszych, ale bardziej rozwartych, pełniejszych kielichach, była dobrze znana Stechowi, który narysował ją w ręku króla Salomona na frontyspisie breynowskiego traktatu o roślinach egzotycznych. Ale czy rzeczywiście mamy do czynienia z gatunkiem lilii?³¹ Nawet przyjąwszy dość kuriozalne dla martwych natur kwiatowych swoiste *désintéressement* malarza wobec bogatego ulistnienia poszczególnych roślin, na przekór malarskim obyczajom epoki, wiadać, że łodyga namalowanej w *Wielkim bukiecie Breynego* rośliny jest gładka i całkowicie pozbawiona charakterystycznych dla tego gatunku liści. Prawdziwa barwa kwiatów także pozostaje trudna do uchwycenia. Są one niewątpliwie jasne, lecz o nabiegłych ciemniejszym kolorem krawędziach działek kielicha. Niezwykle dokładna maniera Stecha, jego perfekcyjna dbałość o wierne odwzorowanie form, barw i proporcji roślin w poszczególnych stadiach ich rozwoju, pozbawionych jakiegokolwiek stylizacji, każą w tym przypadku uznać ten okazały kwiat za portret z natury. Jakże zatem liliokształtne, tak duże rośliny znane były europejskim badaczom i ogrodnikom w XVII w.? Otóż możemy stwierdzić z całą pewnością, że ten górujący w bukiecie Breynego piękny okaz to egzotyczny *Amaryllis belladonna*, przypominający istotnie lilię królewską. Rozpoznanie to znajduje potwierdzenie w rysunku na welinie Nicolasa Roberta, sprzed 1685 r.³², oraz w rysunku z *Hortus Anckelmannianus, florilegium*

³¹ Warto w tym miejscu dodać, że terminem „lilia” obdarzano ongiś wszystkie rośliny o dużych cebulach, wąskich, długich liściach i gładkich, wysokich łodygach, których kwiaty nawiązywały do charakterystycznego, kielichowatego kształtu tej rośliny: lilie właściwe, lilie martagon, liliowce (*Hemerocallis*), korony cesarskie, hiacynty i narcyzy, mieczyki, a nawet irysy (średniowieczne lilie heraldyczne są w zasadzie przestyliżowanymi irysami). Podobne rośliny czasem nosiły wymiennie nazwy: hiacyntów, narcyzów i lilii. Do nader licznej rodziny „lilio-narcissus” zaliczono też świeżo sprowadzony do Europy tulipan (Lobelius, 1581). I tak, w *Historiae plantarum universalis* J. Bauhina i J.H. Cherlero (Ebroduni 1651), w tomie pierwszym, na stronie 663. mamy następującą wzmiankę: „tulipa sive lilio narcissus”, na 680 zaś stwierdzenie: „Hanc vulgo tulipam doctiores vero lilionarcissum appellat”. Kres temu galimatiasowi położyła dopiero systematyka Linneusza.

³² Zob. A. Raynal-Roques, J.C. Jolinon, *Les Peintres de Fleurs. Les Vélins du Muséum National d'Histoire Naturelle*, Paris 1998, s. 22-23, il. 120 (na jednej karcie przedstawiono dwie pochodzące z Przyłądka Dobrej Nadziei rośliny, podpisane *Amaryllis belladonna* i *Haemanthus coccineus*). Roślina przedstawiona przez Roberta ma podobny jak u Stecha kształt białoróżowych płatków, ciemniej zabarwionych na krawędziach. Warto wspomnieć, że wystawa arcydzieł ilustracji botanicznej z wiedeńskich zbiorów Österreichische Nationalbibliothek wydobyla z zapomnienia dwa niepublikowane szkicowniki Roberta z ok. 1650 r.; na podwójnej karcie z *Carnet de croquis B* (f. 61) widnieje częściowo podmalowany akwarelą rysunek amaryllisa, obok tulipanokształtnych pąków *Haemanthus spec.* Walter Lack wiąże oba szkicowniki z dokumentalnym, welinowym *florilegium* Roberta obrazującym rośliny hodowane na królewskim ogrodzie botanicznym (Jardin du Roi), późniejszym Jardin des Plantes. Powtarzające się tutaj

portretującym kolekcję hamburskiego rajcy Caspara Anckelmana³³. Wraz z odpowiedzią pojawia się poważny, nurtujący już ówczesnych botaników problem taksonomiczny³⁴. Okazał się on szczególnie brzemienny w skutki w przypadku tego gatunku. Jak żaden inny w historii botaniki, wprowadził całkowitą konfuzję terminologiczną, trwającą w nazewnictwie potocznym do dziś. Otóż ta ciepłolubna roślina cebulowa³⁵ zasiedlająca w stanie naturalnym skaliste, południowo-zachodnie wybrzeża Przylądka Dobrej Nadziei, znana była botanikom już od początku XVII w.; uprawiano ją we Włoszech (szczególnie w okolicach Florencji) na kwiat cięty i tam właśnie zyskała przydomek Bella Donna³⁶. Północnoeuropejscy botanicy nie mogli znać lokalnego włoskiego nazewnictwa, wykorzystując to poetyckie określenie w opisie zupełnie innej rośliny³⁷. Dodatkowo, holenderscy ogrodnicy musieli wprowadzić

sąsiedztwo i podobieństwo tych samych kwiatów do welinowej planszy z paryskich zbiorów świadczy na korzyść hipotezy uczonego. Zob. W. Lack, *Ein Garten Eden. Meisterwerke der botanischen Illustration*, Köln 2001, s. 102, il. s. 107.

³³ Zob.: M. Heilmeyer, *Ein Blumengarten des Barock. Hortus Anckelmannianus*, München etc. 2003, s. 46, il. 103. Ilustracje wykonał znany hamburski „Blumen-Schilderer”, Hans Simon Holtzbecker, działający równolegle z Adresem Stechem, choć nieco odeń starszy, autor m.in. pięciotomowego *florilegium* burmistrza Hamburga Bartholda Mollera z lat 60. XVII w. Zob.: *Die Blumenbücher des Hans Simon Holtzbecker und Hamburgs Lustgärten*, kat. wystawy, hrsg. D. Roth, Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg 2000, Keltern 2003.

³⁴ Wobec braku ujednoczonej terminologii botanicznej ta sama roślina pojawiała się w poszczególnych opracowaniach pod skrajnie różnymi nazwami. Opis jej zaś zależał od indywidualnych obserwacji autora, dysponującego często w przypadku rzadkich, sprowadzanych z daleka okazów tylko nasionami, kłęczami, czy też pojedynczymi cebulami. Często były one osłabione transportem bądź też zwyczajnie źle przechowywane, a ich nowe warunki wzrostu odbiegać musiały od rodzimych. Stąd poważne różnice dotyczące opisywanych egzemplarzy, często jedynych, jakie autor mógł widzieć w swym życiu. Wynikiem tego zdarzało się błędne opisywanie jako odmian, osobników tego samego gatunku różniących się niekiedy między sobą porą kwitnienia (było to szczególnie zdradliwe wobec cebul sadzonych bez względu na porę spoczynku, w momencie ich otrzymania). Doskonałym przykładem takich omyłek może być szczegółowa relacja sir Thomasa Hanmera w *The Garden Book* (rękopis datowany 1659, wyd. drukiem London 1933). Botanik ten opisał m.in. perypetie pierwszego kwitnienia w Anglii roślin cebulowych zaliczanych wówczas do rodziny „lilio-narcissus”, a zwanych także „narcissus marinus exoticus”, wymiennie z „hemerocallis”, „indian narcissus”, wreszcie „amaryllis”.

³⁵ Ta przedstawicielka rodz. *Amaryllidaceae*, dawniej zwana „lilią belladonna”, zakwita w naszym klimacie późnym latem i jesienią. Na szczycie wyrastającej bezpośrednio z ziemi wysokiej łodygi pojawia się baldach złożony z ponad 12 słodko pachnących, jasnoróżowych i wydłużonych kwiatów o kształcie trąbkowym, długość 10 cm. Osobliwe kwitnienie, długo po utracie liści, znalazło wyraz w jej angielskiej nazwie potocznej „naked lady”.

³⁶ Żadne z łacińskich wydań traktatu Giovana Battisty Ferrariego (*Flora sive florum cultura libri IV*, Rome 1633, Amstelodami 1646 i 1664) nie wzmiankuje tej potocznej nazwy, pojawia się ona tylko w wersji włoskiej: „e chiamasi da alcuni Donna bella” (*Flora, overa cultura di fiori*, Roma 1638, s. 377).

³⁷ Konkurentką do nazwy „belladonna” została roślina dobrze nam znana ze współczesnej oferty sklepowej – przeznaczone do pędzenia *Hippeastrum equestre* (William Herbert, 1821), której ogromne cebule do dziś sprzedawane są uparcie pod etykietą „Amaryllis (Hippeastrum)”.

pewien zamęt w nomenklaturze grupy dużych roślin cebulowych o długich, okazałych kwitnących łodygach już w momencie, gdy przyszło im równolegle hodować dwie bardzo podobne odmiany, różniące się jednak pochodzeniem, terminem kwitnienia, kształtem i barwą kwiatów – amarylisa i *Hippeastrum*.

Skąd się jednak wzięła w obrazie Stecha ta imponująca, egzotyczna roślina? Przy założeniu, że malarz sporządzał szkice z natury wszystkich portretowanych kwiatów, możemy przypuszczać, iż Breyne mógł hodować delikatne i wymagające amarylisy w swoim ogrodzie, podobnie jak inne, sprowadzane z różnych zakątków Europy i całego ówczesnego świata rośliny. Pierwowzorem rośliny w obrazie mógł być również rysunek bądź zasuszony egzemplarz przesłany z Przylądka Dobrej Nadziei, możliwe, że przez Willema ten Rhyne'a, lekarza i botanika pracującego na Dalekim Wschodzie dla holenderskiej VOC, obdarzonego zaszczytnym tytułem nadwornego medyka cesarza Japonii³⁸. Egzotyczny rodowód i niezwykła uroda tych kwiatów, świetnie wyeksponowana

Jej jaskrawe szkarłatne kwiaty urzekły florystów, a względna łatwość uprawy spopularyzowała tę odmianę w Europie o wiele bardziej niż jej południowoafrykańską kuzynkę. Prawdziwy *Amaryllis belladonna* zawsze był na naszym kontynencie rzadkością, swą prawidłową nazwę odzyskał zaś dopiero w XX w. *Hippeastrum* opisał i zilustrował jako „lilio-narcissus indicus pumilinet autumnalis flore rubello” Pierre Valet (*Le Jardin du Roy très Crestien Henry IV*, Paris 1608), opisywał je też i reprodukował jako „narcissus marinus exoticus” Crispijn de Passe (*Hortus Floridus*, 1615), John Parkinson (*A Garden of Pleasant Flowers*, London 1629) i wielu innych. Ostateczny zamęt i fatalną pomyłkę wprowadził Paul Hermann, który zakwalifikował tę roślinę jako „Lilium Americanum puniceo flore Bella donna dictum”, zaznaczając jej karaibskie pochodzenie i kosmetyczno-pielegnacyjny *usus* wśród Indian (P. Hermannus, *Paradisi Batavi Prodromus, sive Plantarum Exoticarum in Batavorum observatarum*, Amsterdam 1689, s. 348; pierwsza ilustracja w: *idem, Paradisus batavus, contineus plus centum plantas affabre aere incisus et descriptionibus illustratas* [...], Lugduni Batavorum 1698, s. 194, tab. 194). Linneusz powielił i utrwalił „błąd” Hermanna (*Species Plantarum*, Stockholm 1753), zatem nazwa „belladonna” na dobre przyłgnęła do południowoamerykańskiej rośliny. O wieloletnim, do niedawna jeszcze trwającym sporze o taksonomię zob.: W.L. Tjaden, *Amaryllis Belladonna and the Guernsey Lily: An Overlooked Clue*, „Journal of the Society for the Bibliography of Natural History”, 9 (3), 1979, s. 251–256; http://www.bulbrose.com/Amaryllis/Hermann/Am_herm.htm; K. King, *Amaryllis and Hippeastrum*, 2000, [w:] <http://www.geocities.com/kingke.geo/Amaryllis/sealyneg.htm>

³⁸ Był on pierwszym lekarzem pracującym na Deshimie, który poznał i przybliżył Europejczykom japońską medycynę i kulturę. Opublikował słynny traktat o akupunkturze (*De Acupuncture*, Londini 1683). O Willemie ten Rhyne i jego związkach z Breyne zob. M. Gunn, E. du Plessis, *The Flora Capensis of Jakob and Johann Philipp Breyne*, Johannesburg 1978, s. 14–15; M. Gunn, L.E.W. Codd, *Botanical Exploration of Southern Africa. An Illustrated History of Early Botanical Literature on the Cape Flora. Biographical Accounts of the Leading Plant Collectors and Their Activities in Southern Africa from the Days of the East India Company Until Modern Times*, Pretoria 1981, s. 27–28; H.J. Cook, *Matters of Exchange. Commerce, Medicine and Science in the Dutch Golden Age*, New Haven–London 2007, s. 321–322. Warto w tym miejscu odnotować powtórne pojawienie się na aukcji w londyńskiej filii Sotheby's w styczniu 2004 r. niezwykle cennego gedanium – oryginalnego zielnika sporządzonego wraz z opisami przez młodzieńczego ten Rhyne i przesłanego Breynowi do Gdańska w 1658 r. (zielnik uprzednio sprzedany 15 marca 1976 r., również przez Sotheby's w Londynie). Por.: Gunn, du Plessis, *op. cit.*, s. 15; Grzybowska, *op. cit.* Rośliny afrykańskie i ich podobizny uzyskiwał Breyne także za pośrednictwem

w bukicie, predestynowałyby je do zajęcia poczesnego miejsca wśród starannie wyselekcjonowanych okazów zdobiących traktaty gdańskiego uczonego. Tymczasem brak tam ilustracji podobnej rośliny, wyjąwszy wizerunek mieczyka (*Gladiolus* sp., w *Prodromus* jako „lilio-asphodelus”), pochodzącego również z Przylądka Dobrej Nadziei³⁹. W *Centurii* zilustrowane zostały rzadkie afrykańskie rośliny, obserwowane przez Breynego w słynnych holenderskich ogrodach przyjaciół⁴⁰ bądź przysyłane uczonemu z całego świata. Wielki i szeroko podkreślany w tym udział miał nieoceniony Willem ten Rhyne. Nawiasem mówiąc, szczegółowe studium autorstwa tego ostatniego poświęcone bardzo egzotycznej wówczas roślinie, jaką była *herba tea*, zostało włączone do *Centurii* Breynego jako jedenastostronicowy appendix. Jest to pierwszy znany w Europie traktat o herbacie. Barwny szkic rośliny, podobnie jak wiele innych, Willem van Rhyne przesłał w 1675 r. van Beverningkowi do Lejdy. Dwa lata później rysunek ów wraz z nasionami krzewu trafił do Gdańska, w ręce Breynego (dziś w zbiorach gdańskiej Biblioteki PAN). Piękną ilustrację krzewu herbacianego według ten Rhyne’a sporządził Stech celem włączenia do *Centurii* (s. 112, jako *The Sinesium sive Tsia Japonensibus*).

znajomych botaników z różnych krajów europejskich i ogrodników holenderskiej Kompanii Wschodnioindyjskiej, o czym świadczą szczegółowe zapisy w *Centurii* i obu *Prodromi*.

³⁹ Świadectwem ścisłych kontaktów uczonego z botanikami pracującymi w Afryce może być dotycząca tej rośliny wzmianka w *Icones plantarum*, włączonych do *Prodromi* Jana Filipa Breynego: „Lilio-asphodelis floribus umbellatis miniatis [...], Hic ex figura vivis quoque coloribus picta & e Promontorio bonae spei ad Parentem missa sequentem in modum describitur”. Zob. *Jacobi Breynii, Gedanensis, Prodromi fasciculi rariorum plantarum primus et secundus [...]* *icones rariorum et exoticarum plantarum [...]* *Cura et studio Johanni Philippi Breyni, M. D. auctoris filii, Gedani 1739*, s. 25, Tab. XIII, fig. 1, Bibl. Gd. PAN, sygn. Ub 4381, 4°. Zbiór ten zawiera prócz obu wcześniejszych, a zaktualizowanych *Prodromi* Jakuba Breynego szereg nowych, dodanych przez syna opisów i ilustracji. O szczególnej roli botanicznego eldorado, jakim okazał się być Przylądek Dobrej Nadziei dla Holendrów w czasach Jakuba Breynego, zob.: W. Stearn, *Les expéditions botaniques et les grands voyages d’exploration au XVIIIe siècle*, [w:] *L’empire de Flore. Histoire et représentation des fleurs en Europe du XVIe au XIXe siècle*, oprac. zbiorowe, Bruxelles 1996, s. 67; Cook, *op. cit.*, s. 304–338.

⁴⁰ Breyne znał doskonale publiczne ogrody botaniczne i herbaria w Amsterdamie i Lejdzie, oraz prywatne: Hieronymusa van Beverningka, któremu zadedykował *Centurię*, Simona van Beaumont, Philippa de Flines i jego szwagierki Agnes de Block, Caspara Fagela i wielu innych, z którymi prowadził przez całe lata nie tylko ożywioną korespondencję, ale i wymianę. Zob. np.: J. Breyne, *Prodromus Primus*, s. 31: „Tamarindus... arbusculam... in horto Domini Philippi de Fleünis observavimus”, *idem, Prodromus Secundus*, s. 35: „Abies maritima... rara & lepidissima coralloides est mihi olim a Domino Doctore van Iperen communicata”, czy *ibidem*, s. 63: „Euphrasia frutescens... Capitis bonae speis; [...] Anno 1679 mense septembri floridam in Horto Sewenhusiano collegimus”. Opisane przez Breynego rośliny, pochodzące z Przylądka Dobrej Nadziei, zostały zidentyfikowane w: E.F. Klinsman, *Clavis Breyniana*, Danzig 1855; częściowo zweryfikowane przez: MacOwan, Bolus, *Catalogue of printed books and papers relating to South Africa*, Cambridge 1882. O kontaktach naukowych Breynego zob.: Gunn, du Plessis, *op. cit.*, s. 22; Gunn, Codd, *op. cit.*, s. 27–30; Kurkowa 1989, s. 35–38.

Oba *Prodromi* wymieniają rośliny egzotyczne widziane przez autora w słynnych holenderskich ogrodach podczas dwóch podróży z lat 1679 i 1688, ale ani amaryllis, ani *Hippeastrum* nie są nawet wzmiankowane⁴¹. W poszukiwaniu inspiracji dla Stecha nieodzownym stało się dogłębne zbadanie możliwych źródeł ikonograficznych z epoki. Jednym z pierwszych, jakie nasuwają się na myśl, jest manuskrypt Breynów *Flora Capensis*, zawierający blisko 100 gwaszy przedstawiających botaniczne wizerunki egzotycznych roślin z Przylądka Dobrej Nadziei⁴². Niestety, na żadnym z nich nie figuruje stechowska roślina. Trudno także zidentyfikować jako *Amaryllis belladonna* wizerunki, mniej lub bardziej odbiegające od siebie, cebulowych roślin o wielkich liliokształtnych kwiatach na długich łodygach, nazywane w siedemnastowiecznych traktatach botanicznych „lilionarcissus”, a nawet „narcissolirion” (T. Aldinus, *Hortus Farnesianus*, 1625). Opisy ich każdorazowo odnosiły się w rzeczywistości do konkurencyjnego *Hippeastrum* bądź innych gatunków⁴³. Dopiero lektura pierwszego

⁴¹ W *Prodromus Primus* (s. 25) J. Breyne charakteryzuje „hyacinthus africanus tuberosus”, niebiesko kwitnący we wrześniu w podlejdejskim ogrodzie van Beverningka, porównując go z opisanymi przez Ferrariego „hyacinthi orientalis & lilionarcissi” (zob. przyp. 31). Notatka ta została uzupełniona przez syna: „Hodie in horto meo & Kleiniano quotannis floret” (1739, *op. cit.*). Natomiast ani Jakub, ani Jan Filip Breyne nie opisują żadnej rośliny o nazewnictwie zbliżonym do „lilio-narcissus”, „narcissus marinus”, czy „narcissus exoticus”.

⁴² Grzybkowska podaje datę 1678 jako rok wydania w Gdańsku (sic!) tego zbioru, nie biorąc pod uwagę, że pozostaje on do dziś w manuskrypcie, od 1959 r. w posiadaniu Brenthurst Library w Johannesburgu (*Flora Capensis sive icones plantarum inprimis bulbosarum Africae circa Promontorium Bonae Spei luxuriantium, ad viva exemplaria maximam partem in ipso earum loco natali, nativis picta coloribus: missae quondam ad insignem sui aevi botanicum Jacobum Breynium, Gedanensem, et in hoc volumine congestae Joanne Philippo Breynio, MD. Jacobi Filio, Gedani. Anno MDCCXXIV* – album z 98 kartami *in folio*, starannie oprawiony w czerwoną skórę typu *maroquin* ze złoceniami, z wytłoczonym na okładce herbowym superexlibrisem Breynów, opatrzony na rękopiśmiennej stronie tytułowej datą roczną 1724). Komplet tych zróżnicowanych co do czasu powstania (na co wskazało badanie papieru) botanicznych, niesygnowanych gwaszy został wyodrębniony w dwa różniące się jakością i precyzją wykonania zespoły, po 37 i 49 kart. Oprawiono je dopiero w roku podanym na karcie tytułowej, a fakt opatrzenia tej oprawy w znaki biblioteki Breynów świadczy o inicjatywie w tym względzie Jana Filipa Breynego. Autorzy opracowania gdańskiego *florilegium*, wykorzystanego przez wspomnianą badaczkę, nie podejmują się jednak atrybucji poszczególnych plansz. Natomiast Grzybkowska przypisuje wszystkie (uszczuplając zbiór do 48 kart) w sposób nieuprawniony Willemowi ten Rhyne, myśląc je z zespołem rysunków tego ostatniego, zakupionym przez Jakuba Breynego w Amsterdamie za pośrednictwem wuja. Z tego ostatniego zbioru botanik miał wykorzystać 48 sztuk do ilustracji *Centurii* (choć Jackowska podaje inaczej). Rysunki te zachowane są do dziś w Forschungs-und Landesbibliothek w Gotha (Chart. A 786). Zob. Grzybkowska 1996, s. 63; Jackowska 1997, *op. cit.*, s. 274. Por. Gunn, du Plessis, *op. cit.*, s. 25-31.

⁴³ Jako amaryllisa rozpoznawano dawniej m.in. podobnie wyglądające, a dziś odrębnie klasyfikowane rośliny z takich gatunków, jak *Haemnantus*, *Pancreatum*, *Brunsvigia* i *Crinum*. Por.: E. Steudel, *Nomenclator Botanicus* (1821), [w:] *Amaryllis and Other Geophytes* (<http://www.bulbnrose.com/Amaryllis/steudel21.htm>).

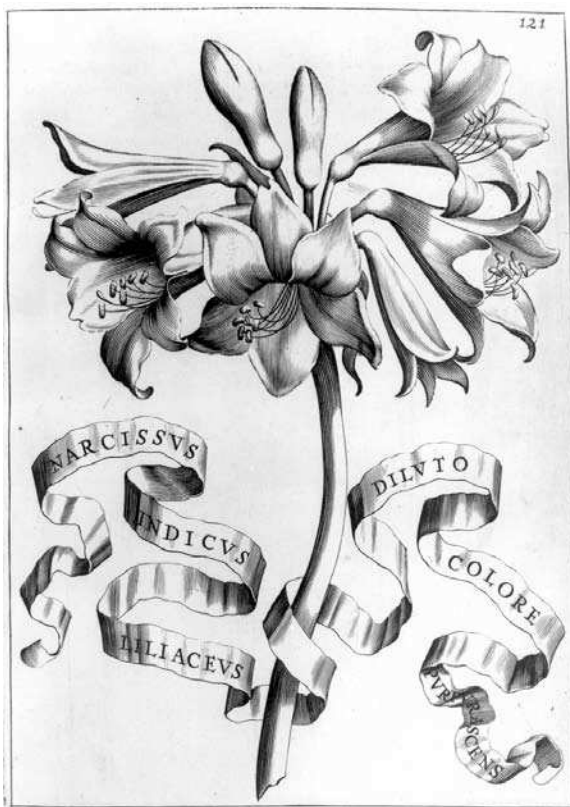
nowożytnego traktatu o uprawie roślin, jakim było arcydzieło barokowej chal-kografii Giovana Battisty Ferrariego, przyniosła zadowalające rezultaty. *Flora, seu de florum cultura libri IV* (1633, Roma)⁴⁴ doczekała się kilku wydań, a zasięg jej oddziaływania rozszerzał się z upływem czasu; do opisów i klasyfikacji Ferrariego odnosili się wszyscy kolejni botanicy. Włoski jezuita, opisując nowe rośliny egzotyczne, uwzględnił w rozdziałach „Narcissorum notae” i „De cultura narcissi” wszystkie znane, często mylone gatunki i odmiany, o kontrowersyjnym nazewnictwie (patrz wyżej), starając się wyodrębnić je ze względu na porę kwitnienia i sposób uprawy. Spośród czterech nowo odkrytych roślin pochodzących z Przylądka Dobrej Nadziei, a opisanych i zilustrowanych przez Ferrariego⁴⁵, na planszy 121. (il. 4) widnieje m.in. „narcissus indicus liliaceus diluto colore purpurascens”, z całym przekonaniem identyfikowany jako rze-czywisty *Amaryllis belladonna*. Podobieństwo doń wykazuje sąsiadujący z nim w traktacie „narcissus indicus liliaceus saturo colore purpurascens” z planszy 119. (zarówno amaryllis, jak i bardzo podobne *Hippeastrum* wykazują dużą zmienność w obrębie gatunku)⁴⁶.

⁴⁴ Zob. przyp. 30. Eklektyczne dzieło tego jezuita, sprawującego pieczę nad rzymskimi ogro-dami Barberinich, będące po części panegirikiem rodu i zadedykowane Francesco Barberi-niemu, od początku wzbudzało zachwyt nie tylko niezwykle staranną i wysmakowaną szatą graficzną, ale i nowatorską treścią. Oddaje ono zarówno atmosferę kulturalną dworu Urbana VIII, jak i badań przyrodniczych w środowisku związanym z Accademia dei Lincei. Jest nie-zwykłym świadectwem narodzin fenomenu ozdobnego, geometrycznego ogrodu kwiatowego, nowej formy całkowicie różniącej się od swego prekursora, jakim był *hortus medicus*. Dzieło zdobi dwadzieścia miedziorytów przedstawiających poszczególne kwiaty, osiem projektów par-terów kwiatowych, pięć wizerunków narzędzi ogrodniczych i sześć ozdobnych waz z bukietami, autorstwa Anny Marii Vaiana (wykorzystane później w rozszerzonym wydaniu *Florilegium* de Bry’ a). Rysunki do dodatkowych siedmiu plansz ze scenami alegorycznymi, rytowanych przez J.F. Greutera i C. Mellona, wykonali Pietro da Cortona, Guido Reni i Andrea Sacchi. Te przed-stawienia siedmiu dni z życia Flory odnoszą się do napisanych przez samego autora typowych mitologicznych *favollette*, włączonych do tekstu i podanych w atrakcyjnej formie metamorfoz floralnych. Zob. *Immagini degli Dei. Mitologia e colezionismo tra '500 e '600*, kat. wystawy, Lecce 7.12.1996–31.03.1997, Lecce 1996, s. 318 (tam szersza bibliografia); Z. Waźbiński, *Ut Ars Na-tura, Ut Natura Ars. Studium z problematyki medycejskiego kolekcjonerstwa XVI wieku*, Toruń 2000, s. 245–246; L.T. Tomasi, *Fiori, giardini, giardinieri, naturalisti e artisti a Roma nella prima metà del Seicento*, [w:] *Scritti e immagini in onore di Corrado Maltese*, Roma 2000, s. 183–189; a zwłaszcza *eadem*, «*L'arte ingenua e ingegnosa di coltivare i fiori*». Note su „*Flora overo cultura di fiori*” di Giovan Battista Ferrari, [w:] G.B. Ferrari, *Flora overo cultura di fiori*, faksymile, w oprac. L.T. Tomasi, Firenze 2001, s. IX–XXV.

⁴⁵ Zob.: Gunn, Codd, *op. cit.*, s. 17–18.

⁴⁶ Różnica pomiędzy nimi została zaakcentowana nie tylko na rycinach, ale i w zapisie, gdzie „diluto... purpurascens” wskazuje na barwę jasnoróżową, „saturo” zaś oznacza mocniej-szą, bardziej nasyconą, odpowiadającą ciemnej purpurze kwiatów *Hippeastrum*. Jak się wydaje, mimo szczyrych chęci autora co do rozróżnienia tych roślin, żaden późniejszy traktat tego nie uwzględnił, co więcej, ograniczono się do reprodukcji prawie wyłącznie tej drugiej rośliny. Ferrari dał poetycki, a zarazem przekonujący opis kwitnienia amaryllisa, podkreślając jego nie-

3. „Narcissus indicus liliaceus diluto colore purpurascens”, ryt. A.M. Vaiana. Miedzioryt z dzieła G.B. Ferrariego, *Flora sive de florum cultura*, Roma 1633. Fot. A. Kołecki



4. Amarylis w *Wielkim bukiecie Breynego* – powiększenie z il. 1





5. „Leonurus Capitis Bonae Spei”, ryt. J. Bensheimer wg: rys. A. Stecha, z dzieła J. Breynego, *Exoticarum plantarum...*, Gedani 1678.
Fot. A. KołECKI



6. *Leonotis leonurus* z *Flora Capensis* (jako „piramis infralia”), gwasz. Brenthurst Library, Johannesburg.
Fot. za: Gunn, du Plessis



7. „Leonurus” w *Wielkim bukcie Breynego* – powiększenie z il. 1.

Już na pierwszy rzut oka widać zbieżność miedziorytu z dzieła Ferrariego z wizerunkiem amarylisa w bukicie Stecha (il. 3 i 4). Rycina mogła stać się inspiracją dla malarza, choć wyraźnie wyczuwalna giętkość i sprężystość dużych, ciężkich, szeroko otwierających się kielichów kwiatostanu z obrazu świadczy o prowadzonych przez Stecha studiach z natury. Wyprostowane, zamknięte jeszcze pąki zdają się kołysać na jego roślinie, podczas gdy wrażenie ruchu i związanej z nim naturalności jest mniej czytelne w sztychowanych kwiatach. Niemniej, w zestawieniu z rośliną na planszy 119, „narcissus... diluto colore...” odznacza się o wiele swobodniejszym pokrojem i charakterem kwitnienia, cała zaś łodyga wdzięcznie ugina się pod ciężarem pełnych, perfekcyjnie wykrojonych kielichów kwiatów. Pozostaje jeszcze do zbadania, czy traktat Ferrariego mógł być znany malarzowi. Odpowiedź w tej kwestii przynosi katalog z aukcji biblioteki Jana Filipa Breynego, jaka odbyła się w 1765 r.⁴⁷ Otóż w dziale „In Quarto”, na s. 33., pod poz. 227., figuruje włoskie wydanie Ferrariego z 1638 r., a kilka stron dalej, pod poz. 261. – wydanie łacińskie z 1664 r. (Amstelodami). Zważywszy, że Jan Filip Breyne, znany gdański lekarz, przyrodnik z zamiłowania i kontynuator ojcowskich pasji botanicznych, uzupełniał rodzinną bibliotekę raczej o współczesną literaturę badawczą, możemy śmiało przypuszczać, iż przynajmniej jeden egzemplarz *Flory* był niemal sto lat przed aukcją w posiadaniu Jakuba Breynego.

Koronnym argumentem na rzecz doskonałej znajomości tego traktatu florystycznego przez Breynego i Stecha jest jednak nie włoski miedzioryt, lecz dość wyjątkowa rycina z *Exoticarum plantarum* gdańskiego botanika (1678). Na s. 173. (plansza Y2) widnieje podobizna południowoafrykańskiej rośliny, określonej jako „Leonurus Capitis Bonae Spei” (il. 7)⁴⁸. Wnikliwy badacz szybko zorientuje się, że tylko dwie plansze Stech wyróżnił w szczególny sposób

zwykłą urodę. Zob.: G.B. Ferrari, *Flora, seu de florum cultura lib. IV*, Editio Nova, Amstelodami, Apud Joannem Janssonium 1646, s. 99, 302.

⁴⁷ *Bibliothecae Breynianae pars prior sive catalogus librorum philologico – philosophico – historicorum, itinerariorum, inprimis autem medicorum, botanicorum et historiae naturalis scriptorum & c. rariorum, quam magno studio et sumptu sibi comparavit D. Johan. Philipp. Breynius (...) in aedibus b. possessoris (in der Langgasse) D. XV. Julii A. MDCCLXV. Distrahendae per Joan. Godofr. Barthelsen. Gedani, typis Jo. Fried. Bartels, Bibl. Gd. PAN, sygn. Od 20009, 8°*. Kurkowa nie uwzględnia traktatu Ferrariego w swoim zestawieniu, pisząc o imponującym zespole dzieł botanicznych w księgozbiórce Breynów. Zob. *eadem* 1989, s. 104-107.

⁴⁸ *Leonotis leonurus* L. (syn. *Phlomis leonurus* L.), przedstawiciel rodzaju *Labiatae*, tradycyjnie określane jako „lwi ogon”, „lwie ucho” i „wilde dagga”. Sprowadzony do Europy dopiero w 1653 r., został opisany w 1663 r. przez van Beverningka. Ta smukła, krzewiasta roślina dość łatwo się zaaklimatyzowała w holenderskich ogrodach, ceniona zaś była za jaskrawopomarańczową barwę gęsto pokrytych włoskami, rurkowatych, istotnie przypominających lwie ucho kwiatów. Kwiatostany, spiętrzone kandelabrowo na łodydze, wyrastają u nasady par długich, ostro zakończonych, naprzeciwległych liści. Breyne zwraca uwagę w opisie rośliny na przyjemny, ale cokolwiek ciężki zapach. *Leonotis l.* znalazł szerokie zastosowanie farmaceutyczne, a ze względu na swe działanie odurzające był praktykowanym już przez Hotentotów narkotykiem.

ze swego zbioru. Otóż dolna partia łodygi rośliny każdorazowo owinięta jest w nich dekoracyjnie potraktowaną banderolą z wypisaną na niej majuskułą łacińską nazwą⁴⁹. A właśnie podobne, płynne i ruchliwe wstęgi podkreślają wielką urodę i elegancję rytowanych 20 wizerunków roślin w dziele Ferrariego. Banderole Stecha nie mają aż tak nieformalnego układu, ich kreska jest bardziej sztywna i nie pretendują one do wypełnienia swymi kapryśnymi zwojami całych plansz. Natomiast obie ryciny artysty cechuje duża dekoracyjność przedstawienia, przejawiająca się nie tylko w morfologicznych detalach roślin, ale i w fantazyjnych podpisach rysownika i rytownika⁵⁰. W historii ilustracji botanicznej nie ma pracy o podobnych rozwiązaniach estetycznych, jakie cechują oba traktaty Ferrariego⁵¹; pozostają one jedynymi w swoim rodzaju dziełami na pograniczu nauki, literatury i sztuki, harmonijnie je z sobą łącząc. Nie trzeba dodawać, że widziane w tym świetle oba miedzioryty Stecha wykazują ścisłą zależność formalną od kompozycji rytowanych przez Annę Marię Vaiana.

Afrykański *Leonotis leonurus* prócz tego, że został szczególnie wyróżniony w traktacie Breynego, figuruje także w górnej partii *Wielkiego bukietu* ze zbiorów Kabruna, tuż pod amarylisem (il. 2.4 i 4). Wraz z tym ostatnim tworzy parę jedynych egzotycznych roślin w bukiecie Stecha, ale za to parę niezwykle. Żaden z nich nie należy do standardowego repertuaru gatunków obecnych w martwych naturach kwiatowych omawianej epoki ani też nie był przedstawiany w malarstwie następnego stulecia⁵².

Jeżeli chodzi o amarylisa, to bezskuteczne okazało się szukanie w dostępnych źródłach pierwowzoru rysunkowego czy graficznego autorstwa Stecha. *Leonotis l.* jest zaś jedynym znanym nam przypadkiem uwiecznienia

⁴⁹ Oprócz „Leonurusa”, dekoracyjną banderolą opatrzona jest podobizna „Selago Indiae Orientalis sive Plegmaria Ad Mirabilis Zeilanica” (Fol. XCII). Roślinę tę sprowadzono do Europy, jak pisze J. Breynne, w 1668 lub 1669 r. z Cejlonu. Ciekawym jest fakt zreprodukowania jej w wielkości naturalnej, powodujący konieczność złożenia ryciny do formatu książki, co nie było praktykowane w XVII w. Jest ona opatrzona gwiazdką *) oznaczającą, jak we wstępie podaje autor, że została otrzymana z ogrodu van Beverningka, którego dary botanik w ten sposób wyróżnił w swoim traktacie. Plansza z „leonurusem” gwiazdki nie ma.

⁵⁰ W lewym dolnym rogu umieszczono stosunkowo duży, bardzo fantazyjny i ozdobny napis: „Andr. Stech delin.” i podobnie w prawym: „John. Bensheimer sculp.”

⁵¹ Podobnie literacko-naukowym kontekstem odznacza się drugi traktat tego autora, *Hesperides sive malorum aureorum cultura et usu* (Romae 1646). Zob. *Immagini degli Dei...*, s. 320 (tam pełna bibliografia tematu).

⁵² Jedynie w kolorowanym miedziorycie „October” ze znanego wydania Roberta Furbera *The Twelve Months of Flowers* (London 1730), będącego w zasadzie ilustrowanym katalogiem sprzedaży tego angielskiego szkółkarza i hodowcy, w bukiecie innych kwitnących jesienią roślin figurują podobizny „Leonurus or Archangle tree” (nr 21) i „Belladonna Lilly” (nr 19). Zważywszy na wyżej wzmiankowany wielowiekowy spór taksonomiczny, trudno jednoznacznie ustalić, o którą roślinę chodzi w tym przypadku, choć późna pora kwitnienia wskazywałaby jednak na prawdziwy amarylis.



*Martwe natury
kwiatowe
Andreas
Stecha*

8. „Morski zaprzęg Neptuna”, dekoracja wazy kwiatowej z *Wielkiego bukietu* Stecha – powiększenie z il. 1.

przez malarza rośliny zarówno w grafice, jak i w obrazie. Warto przyjrzeć się bliżej tej zależności. Obie podobizny eksponują charakterystycznie wygięte, języczkowate i szersze na końcach płatki kwiatostanów rośliny. W przypadku ryciny zdają się one falować w niespokojnym rytmie, tak jakby artysta zapomniał o naukowej rzetelności w odwzorowaniu obiektu, na rzecz daleko posuniętej dekoracyjności ujęcia. Wrażenie to pogłębia się, gdy skonfrontujemy ten wizerunek z rzeczywistym wyglądem rośliny (il. 9) – rozwinięte kwiaty gatunku rozłożone są poziomo i opadają łukowato w dół. Skąd zatem ta, nieobecna dotąd w dziele znakomitego ilustratora, stylizacja, tym bardziej że łodygę i liście przedstawił bez zarzutu? Pewną wskazówką może być opis perypetii towarzyszących otrzymaniu rośliny od Willema ten Rhyne, któremu Breyn zawdzięczał ogromną ilość materiału badawczego, zamieszczony w *Centurii*⁵³. Najbardziej prawdopodobne

⁵³ „Inter plantas illas depictas, quarum munere Anno M. DC. LXXV. Excellentissimo Dno. Ten Rhyne me condecorare placuit, haec etiam eminebat elegantissima: qua occasione laudatus Dne ten R. simul exposuit ejusdem plantae flores alimentum praebere aviculae omnium elegantissimae Ourifia Clusii dictae, quam cum magna exficcatanum plantanum copia in Promontorio B. Spei relictam, patrueli meo Dno Johanni Brayne amstelodamum perq; eundem praetera mihi transmittendam curavit. Verum, in hunc usq; diem nec de avicula, nec de plantis (quod maxime dolet) quicquam percipere potuimus.” (J. Breyn, *Centuria...*, s. 172).



9. Wielka waza z orszakiem Neptuna, Jean Le Pautre, ok. 1660, akwaforta. Rycina w lustrzanym odbiciu.
Fot. MNW

wydaje się bądź wykorzystanie przez malarza przesłanego uczonego gotowego rysunku, mniej lub bardziej stylizowanego, bądź też dysponowanie wyłącznie zasuszonym okazem. Wtedy dekoracyjnie zwijające się płatki w obu przedstawieniach mogłyby być próbą odtworzenia naturalnego pokroju rośliny i ożywienia jej skręconych i wyschniętych tkanek. Nadmierna organiczność form, fantazyjnie przetworzonych w barokowym duchu, nadaje roślinie niepokojące wrażenie tajemnego życia. Na zakończenie tego wywodu warto przywołać podobiznę *Leonotis* z *Flora Capensis* (il. 6). Na planszy nr 70 podpisany jest on jako „piramis infralia”, bez żadnej dodatkowej wzmianki towarzyszącej innym gwaszom z tego zbioru i, jak widać, jest wiernym rysunkiem z natury, być może wykonanym na miejscu. W żaden sposób nie mógł więc stanowić wzoru dla Stecha, brak także pewności co do czasu jego powstania⁵⁴.

Zważywszy, że mało znany, choć wzmiankowany amarylis trudno się aklimatyzował w europejskich ogrodach, a *Leonotis leonurus* został opisany dopiero 15 lat wcześniej (przyjąwszy 1678 r. za datę powstania obrazu), to były one wielką rzadkością, nawet dla czytanych botaników, w czasie, gdy powstawały ich malarskie wizerunki⁵⁵. Amarylis zakwitał w europejskich ogrodach z trudnością i niezwykle rzadko, stąd też uszedł uwadze artystów. Sam Segal podaje tylko jeden znany mu wizerunek – kompozycję Ambrosiusa Bosschaerta Starszego z 1617 r. z kolekcji prywatnej⁵⁶, wzmiankując jeszcze niektóre włoskie publikacje botaniczne po 1625 r. Podobnie odosobnionym przykładem jest wspomniana akwarela na welinie Roberta i gwasz Holtzbeckera⁵⁷. Uczony ubolewa, że najprawdopodobniej gatunek ten nie zaaklimatyzował się w Holandii i dopiero po upływie całego wieku pojawiły się ponownie jego nieliczne przedstawienia. „Gdyby tak nie było, z pewnością napotkalibyśmy ten atrakcyjny kwiat obecny w większej liczbie w siedemnastowiecznych obrazach” – pisze Segal. Amarylis jest więc w literaturze przedmiotu przykładem jednej z kilku roślin poznanych dość wcześnie, a następnie „zaginionych”, które powróciły pod koniec XVIII w.⁵⁸ Widziany w tym świetle obraz Stecha – nieznany światowej botanicznej historii sztuki – ma niezwykłą wartość dokumentalną i historyczną. Prócz

⁵⁴ Por. przyp. 42.

⁵⁵ Dalsze losy uprawy *Leonotis* w Gdańsku znajdują potwierdzenie nie tylko w adnotacji Jana Filipa Breynego (*Prodroma, P. sec.*, s. 76), gdzie wspomina on już dwie rośliny o tej nazwie: „*Leonurus annuus Americanus*” i „*Leonurus perennis Africanus frutescens, flore phoeniceo majore*”, ale i w katalogu roślin z ogrodu Jakuba Teodora Kleina. Zob. Z. Schwarz, E. Żmijewska, *Ogrody Gdańska i okolic*, Gdańsk 1995, s. 30.

⁵⁶ Ol. na desce, 40 × 70 cm, sygn., dat. Jest to różowo-liliowa odmiana *Amaryllis belladonna pallida*. Zob. S. Segal, *Les fleurs et la mode dans la peinture aux Pays-Bas*, [w:] *La peinture florale du XVI^e au XX^e siècle*, kat. wyst., Galerie du Crédit Communal, Bruxelles 1996, s. 52 i 58.

⁵⁷ Zob. przyp. 27.

⁵⁸ Opisany po raz pierwszy w 1625 r. przez Castellego we Włoszech, oficjalnie wprowadzony we Francji w 1712 r.; do Anglii sprowadzono go w 1772 r. i początkowo hodowano w szklar-

niewątpliwego potwierdzenia istnienia gatunku na kontynencie europejskim, dowodzić może śmiałych prób hodowlanych Breynego (prób udanych w Gdańsku!), oraz w równym stopniu jego wielkich możliwości pozyskiwania najrzadszych roślin epoki, gdyż trudno posądzać samego malarza o inicjatywę w tym względzie. Przypadki bezpośredniej inspiracji północnoeuropejskich malarzy botanicznymi nowinkami były w XVII w. sporadyczne, choć niektórzy uczeni podtrzymują teorię regularnych wizyt artystów w amsterdamskim *Hortus Botanicus*⁵⁹. A do lejdejskiego ogrodu botanicznego rośliny z południowej Afryki zaczęły przybywać dopiero od ok. 1680 r., skąd wysyłali je holenderscy osadnicy. Powyższe konstatacje stanowią zarazem bezsporny dowód na bezpośrednie związanie naszego obrazu z osobą gdańskiego botanika, dotychczas hipotezytyczne i oparte w zasadzie na tradycyjnym przekazie, wynikającym z treści o wiele późniejszego napisu z odwrocia.

Bliższa analiza plansz *Centurii* potwierdza dalsze związki z dziełem Ferrariego. Sposób traktowania i charakter roślin przedstawionych na niektórych rycinach z wydania gdańskiego upodabnia je bardzo do gatunków figurujących we włoskim traktacie, w szczególności zaś dotyczy to okazów z rodziny *Leguminosae*. Najlepszym przykładem może być porównanie „flos clitorius” (*Clitoria ternatea* L.) Stecha (s. 77, ryc. 31) i „phaseolus brasiliacus” (fasola ozdobna) z *Flory* (s. 383)⁶⁰. Inspiracja tym florystycznym dziełem jest także czytelna w niektórych rozwiązaniach *Wyznania wiary św. Maurycego* z Pelplina, wspomnianej wcześniejszej pracy Stecha. Otóż zarówno kompozycja, jak i wewnętrzna struktura obrazu wykazują bliską analogię do szczegółów kompozycji Pietra da Cortona – *Królestwo Flory* – zdobiącej frontysepis traktatu Ferrariego. Swobodnie rozrzucone na stopniach hermy pojedyncze kwiaty, jej usytuowanie po lewej stronie i motyw spowijających ją kwiatowych girland, otwierająca się w głębi

niach, Linneusz odnotowuje go w 1753 r. W czasach Redoutégo wciąż jeszcze był ogromną rzadkością.

⁵⁹ Zob. B.M.J. Brenninkmeyer-de-Rooij, *A Brief Look at Seventeenth-Century Flower Painters*, [w:] kat. wyst. *Boeketten uit de Gouden Eeuw/Bouquets from the Golden Age: The Mauritshuis in Bloom*, Den Haag Mauritshuis 1992, Zwolle 1992, s. 22.

⁶⁰ Doszukiwanie się przez monografistkę artysty wzorów dla stechowskich ilustracji do *Centurii* w traktacie Paula Hermanna jest poważnym błędem rzeczowym z powodu faktu nieuwzględnienia przez autorkę różnicy lat dzielącej oba wydania. Ilustrowane wydanie Hermanna ukazało się rok po śmierci Stecha – Grzybkowska podaje, że artysta wzorował się na niej (*eadem* 1979, s. 102: – „*Paradisus Batavus*... był niewątpliwym wzorem dla dzieła gdańskiego”). Otóż nie był, rzeczywisty wzór leżał zaś zupełnie gdzie indziej. We wstępie do *Centurii* J. Breynę, zamieszczając podziękowania dla wszystkich, którzy się do powstania tego dzieła przyczynili „vel plantis, vel seminibus, vel relationibus gratiosissime communicatis”, jako pierwszych wymienia: „patruelis meo Johannes Brayne mercator amstelodamensis, Paulus Hermans, Doctor, Societatis Indicae medicus in Ceylan Insula ordinarius, Wilhelmus ten Rhyne – Doctor, Magni Imperatoris Japoniae medicus, botanicus & chymicus”. Zarówno Breyn, jak i Hermann, blisko z sobą zaprzyjaźnieni, pozyskiwali rośliny, ich podobizny, czy też opisy podobną drogą z Afryki, Cejlonu i Ameryki, nierzadko wymieniając je między sobą.



10. „India Barberinis hortis tributaria”, ryt. C. Mellon wg: rys. G. Reniego,
z dzieła G.B. Ferrariego, *Flora...*, Romae 1633.
Fot. A. Kołecki

Danuta
Natalia
Zasławska



11. A. Stech, *Bukiet kwiatów w szklanym wazonie*, ok. 1678, ol., płótno. Augsburg, Städtische Sammlungen. Fot. archiwum Muzeum Narodowego w Gdańsku

perspektywa i gest Flory znajdują swoje odpowiedniki w wielkoformatowym obrazie Stecha. Analogiczny także jest sposób i miejsce stawiania sygnatury u obu artystów – na stopniach. O ile rysunek włoskich kwiatów jest mocno stypizowany, o tyle różnogatunkowe kwiaty Stecha wyraźnie są ich botanicznymi wizerunkami.

W interpretacji *Wielkiego bukietu Breynego* związki formalne z traktatem Ferrariego odgrywają równie ważną rolę, co zamierzona przez malarza pewna zbieżność ideowa z przeprowadzoną przez włoskiego jezuitę apologią rodu Barberinich. Dodatkowym elementem wiążącym oba tak różne dzieła jest analogiczne wykorzystanie mitologicznego wątku Neptuna, przedstawionego we *Florze* oraz w repusowanej dekoracji złożonej wazy z obrazu Stecha (il. 8). Wyobrażona przezeń na naczyniu scena wykazuje ścisłą zależność od akwaforty Jean Le Pautre'a z ok. 1660 r., przedstawiającej *Wielką wazę z orszakiem Neptuna* (il. 9). Fakt, iż dopiero lustrzane odwrócenie wzoru graficznego pozwala w pełni dostrzec to uderzające podobieństwo, przekonuje o wykorzystaniu przez malarza w kompozycji obrazu istniejącego w rzeczywistości naczynia, będącego być może własnością artysty bądź też jego botanicznego mecenasa. Przy korzystaniu z odbitki graficznej trybowany przez złotnika

na powierzchni metalu wzór ujawnia się na gotowym wyrobie właśnie w lustrzanym odbiciu. Cykle rycin Le Pautre'a były wzornikami chętnie i często wykorzystywanymi przez artystów i rzemieślników w XVII w., nie dziwi więc zastosowanie tutaj tego przetworzonego we francusko-włoskim duchu motywu antycznego, jakim jest morski zaprzęg Neptuna. O wiele bardziej nietypowy jest sam kształt kosztownego naczynia ze złożonego srebra – niskiego, wybrzuszono i całkiem pozbawionego stopy, niemającego analogii wśród zachowanych dzieł⁶¹. Nie można wykluczyć możliwości powstania tej wazy w Gdańsku, silnym ośrodku złotniczym, przy czym tematyka jej dekoracji również nawiązywałaby w tym świetle do lokalnej, tradycyjnej ikonografii morskiej.

Andreas Stech wybrał nieprzypadkowo wazę z motywem orszaku boga mórz. Botaniczne implikacje tego tematu wyjaśnia autorski opis znanej malarzowi ryciny z traktatu Ferrariego⁶². Miedzioryt według rysunku Guida Reniego (il. 10) przedstawia władcę mórz z trójzębem, stojącego na rydwanie o muszlowatym kształcie, zwieńczonym kartuszem z napisem: „Tria Potiora”. Morski zaprzęg i parę niespokojnych hippokampów przytrzymują dwa trytony, a otaczają je inne bóstwa morskie. Neptun przyjmuje z rąk personifikacji Indii niezwyklej dar – złotą *pyxis* z nasionami najrzadszych kwiatów indyjskich, którą jako trybut tej krainy poniesie „Królewskim Pszczołom Barberinich”. Pierwszym wymienionym spośród egzotycznych przybyszów, którzy zakwitną w gościnie przygotowanej świątyni, jaką miał być *Hortus Barberini*, jest poetycko wychwalany „narcissus indicus” w trzech odmianach, czyli m.in. opisywany wyżej amarylis⁶³. W tym kontekście obecność motywu Neptuna w dekoracji gdańskiej wazy kwiatowej należy odczytać jako barokowy koncept, kryjący wiedzę o zamorskiej drodze pozyskiwania nasion rzadkich roślin przez Breynego; nasion, dzięki którym, podobnie jak ogród Barberinich, rozkwitł jego własny, gdański *hortus botanicus*. Na dodatek, jeśli zdamy sobie sprawę z innego jeszcze zabiegu artysty, jakim było wykorzystanie dawnej botanicznej nazwy amarylisa – „narcissus jacobus” (Clusius, 1601)⁶⁴ – w konstrukcji swego erudycyjnego rebusa, to zaginiony wielki bukiet ze zbiorów gdańskiego muzeum jawi się w całej krasie jako najwspanialszy

⁶¹ Pewną analogię może stanowić naczynie publikowane w: *Aurea Porta...*, kat. VIII 57.1.

⁶² Według zrodzonej w wyobraźni sienneńskiego jezuitę nowej ikonografii mitologicznej, przez niego samego opisanej na kartach traktatu, rycina ilustruje historię „Indice stirpes in hortis Barberinis”: „Inde Neptunum per liquida regna natante curru non ita procul aurigantem brevi sermone compellat”. Ferrari, *op. cit.*, księga trzecia, rozdz. XXI „India Barberinis hortis tributaria”, s. 375, ryc. Aa5, s. 377.

⁶³ Tradycyjne nazwy tej rośliny – „narcissus indicus” bądź też „narcissus maritimus” – odnosiły się bardziej właśnie do morskiej drogi, jaką musiała przebyć do europejskich ogrodów, niż do geograficznego regionu pochodzenia.

⁶⁴ Ten sam kwiat, w którym widziano znak rycerzy hiszpańskiego zakonu św. Jakuba z Compostelli (zakon Santiago), czyli czerwony krzyż w kształcie miecza, opisywał Ferrari jako „narcissus indicus e rubro croceus, flore liliaceo”, czyli *Hippeastrum equestre* (por. przyp. 37). W rze-

malarski panegiryk na cześć Jakuba Breynego, wybitnego, a zarazem skromnego uczonego, prawdziwego *Florae et Naturae Mysta*. Czytany od góry, już w nazwie najwyższej umieszczonego i największego kwiatu zawiera imię mecenasa, dobo-rem zaś roślin dowodnie wskazuje na główne jego zajęcie i zasługi. Natomiast wizja płynącego do Gdańska z darami Neptuna jest pochwałą rozległych kontak-
tów i wszechstronnej wiedzy o świecie znakomitego botanika.

Widziany w takiej perspektywie obraz Stecha byłby wyjątkowym w trady-
cji gatunku. Podobnie literacko-artystyczna kompozycja nie znajduje żadnych analogii we współczesnej produkcji europejskiej. Za sprawą metaforycznego barokowego konceptu, ale i niezwyklej swej urody, bukiet ten unieśmiertelnił artystę i mecenasa, jak słusznie głosił napis na jego licu⁶⁵.

Bukiet kwiatów w szklanym wazonie (olej, płótno, wymiary 63 × 46, sygn.) jest kolejną martwą naturą gdańskiego malarza. Ukazano w niej ustawiony na stole, przykrytym pofałdowaną w charakterystyczny dla Stecha sposób aksamitną draperią⁶⁶, wyraźnie odcinający się od ciemnego tła szklany wazon, a właściwie butlę, z wysokim i pełnym bukietem różnogatunkowych kwiatów (il. 11). Rośliny, realistycznie odwzorowane w każdym detalu płatków i liści, spię-
trzone są wertykalnie, bardziej zagęszczone u dołu kompozycji. Ten sygnowany przez artystę obraz z Augsburga, jedyny zachowany do dziś z kwiatowej spu-
ścizny Stecha, niemal dosłownie odpowiada opisowi Seckera: „Na wół otwarte białe, żółte i fioletowe płomieniste tulipany wystają z pełnego bukietu, na który składają się jasnoczerwone goździki i niebiesko-białe powoje, lśniącoczerwone jaskry, czerwony mak oraz inne białe i żółte kwiaty. Bukiet stoi na brązowym blacie stołu w wybrzuszonym szklanym wazonie. Tło ciemnozielone. Malowany w żywych kolorach. Płótno o rzadkim splocie, po konserwacji”⁶⁷.

Wśród kwiatów zwraca uwagę wyraźnie wyeksponowany po lewej i nie-
proporcjonalnie duży w stosunku do innych kwiatów, dwubarwny, częściowo rozwinięty goździk. Wielkością kwiatostanu dorównuje on tulipanom (co nie
zdarza się w przypadku ukazanych tu efektownych, dużych z natury odmian
płomienistych), ba, nawet przewyższa rozmiarem w pełni rozwinięte kwiaty
róż i piwonii. Tylko jego wyjątkowe znaczenie jako kolekcjonerskiego klej-
notu mogłoby usprawiedliwić to wyróżnienie. Absolutna wierność naturze,
jaka cechowała Stecha, będącego reprezentantem tradycji „iluzjonistyczno-

czywistości jest to *Sprekelia formosissima*, sztychowana jako „Amaryllis croix de Saint-Jacques”
przez P. Valeta (*Le jardin...*)

⁶⁵ „[...] Sic rerum cito evanescentium non facile evanescens conditur memoria”. Makowski,
op. cit., s. 164; Grzybkowska 1979, s. 138.

⁶⁶ Wielokrotnie zwracano uwagę na nieumiejętne przedstawianie tkanin przez malarza, por.
Makowski, *op. cit.*, s. 164.

⁶⁷ Secker 1919, s. 14, nr 4. Autor nie reprodukuje obrazu, opisując go jako „Blumen in Glas”,
własność Agnes Jüncke w Sopocie, por. przyp. 5. Wymiary obrazu z katalogu Seckera (64 cm
× 49 cm) niemal ściśle odpowiadają wymiarom bukietu z Augsburga (63 cm × 46 cm). Zob.
Aurea Porta..., s. 188.

12. Identyfikacja
botaniczna roślin
w *Bukiecie kwiatów*
w szklanym wazonie.
Rys. Danuta Natalia
Zasławska

Martwe natury
kwiatowe
Andreas
Stecha



-portretowej” w malarstwie kwiatów, nie pozwoliłaby na tak drastyczne zakłócenie proporcji bardzo starannie dobieranych, zarówno pod względem koloru, jak i formy, elementów tej erudycyjnej martwej natury. W bukiecie uwagę przyciąga mocny, czerwony akcent umieszczonych w samym centrum kompozycji okazałych kwiatów, dotąd błędnie identyfikowanych⁶⁸. Otóż pośrodku otwiera się pełnokwiatowa odmiana czerwonej piwonii lekarskiej, towarzyszą zaś jej dwie ukwiecone gałęzie granatu właściwego⁶⁹ (il. 12). Artysta doskonale ukazał nie tylko twarde, zdrewniałe łodygi, charakterystyczne skórzaste liście, ale i przepych szkarłatnych, gęsto wypełnionych kwiatów⁷⁰. Praktyką malarską owego okresu było powszechne posługiwanie się rysunkowymi wzornikami

⁶⁸ H.F. Secker, a za nim Grzybkowska upatrują tu jaskrów (*Ranunculus spec.*).

⁶⁹ *Punica granatum*, czyli granatowiec, inaczej granat właściwy, znany głównie ze smacznych owoców o bogatej symbolice, to wysoki krzew (do 5 m wysokości) uprawiany w południowej Azji i Europie od niepamiętnych czasów. Kwiaty gatunku są pojedyncze, zazwyczaj szkarłatno-czerwone, rzadziej białe, o lejkowatym kształcie i średnicy ok. 4-5 cm. Umiarkowanie mrozoodporny, w naszym klimacie przemarza i kwitnie wówczas słabo albo wcale. Formy hodowlane mają kwiaty pełne, np. Rubra Plena, Alba Maxima itp.

⁷⁰ Kluczem do rozpoznania rośliny była rzadka w dziele Stecha staranna charakterystyka liści i łodyg, wykluczająca jej pierwotną identyfikację jako jaskra.

przy budowaniu kompozycji kwiatowych, dające swobodę pracy nieograniczonej dostępnością roślin w sezonie wegetacyjnym. Niemniej i tu obowiązywał pewien standardowy dobór kwiatów, pewna powtarzalność, będąca funkcją ich popularności i obecności w ogrodach. W tym przypadku roślina namalowana przez Stecha z dużym wyczuciem formy nie wydaje się być przerysowaną z popularnego wzornika, a raczej jest rezultatem bezpośredniej obserwacji, o czym świadczy starannie zaznaczona asymetria środkowej łodygi, tudzież przedstawienie każdej z nich zwieńczonej tylko jednym, rozwiniętym kwiatem, co odbiega nie tylko od naturalnego pokroju rośliny, ale i od konwencji rysunku botanicznego⁷¹. Przy analizie roślin malowanych przez Stecha nasuwa się pewność, że każdą z nich musiał znać z autopsji, gdyż wszystkie szczegóły i barwy są zgodne z ich rzeczywistym wyglądem, poszczególnymi etapami rozwoju i odmianami. W przypadku roślin, których na żywo nie mógł zobaczyć, ponosiła go nieco fantazja. Na pytanie o możliwość aklimatyzacji ciepłolubnego krzewu w Gdańsku można wskazać tu na słynny ogród botaniczny doświadczonego z pewnością w tej delikatnej materii Jakuba Breynego. I choć wiemy, że klimat w Gdańsku w XVI w. był cieplejszy niż dziś, to ogólnie II połowa następnego stulecia przyniosła o wiele niższe temperatury, co nie pozostawało bez związku z ponawianymi wciąż przez botaników mniej lub bardziej udanymi próbami akomodacji egzotycznych roślin w nadmotławskim grodzie⁷².

Z innych komponentów tego bukietu na szczególną uwagę zasługuje dobór róż – kwiatów, które zdominowały w II połowie XVII w. malowane bukiety, festony i girlandy. Poszukując niezwykłych efektów kolorystycznych, artysta

⁷¹ O wczesnej preferencji dla formy pełnej kwiatów granatowca świadczy ich doskonała barwa podobna w *Hortus Eystettensis* Beslera (1613). Kwiaty te były często umieszczane w malowanych girlandach (zob. J. van Kessel, *Cztery elementy*, Musée des Beaux-Arts, Strasbourg oraz F. Ykens i G. Seghers, *Madonna z Dzieciątkiem w girlandzie kwiatowej*, Musée des Beaux-Arts, Caen).

⁷² O aklimatyzacji roślin egzotycznych w ogrodzie Jakuba Breynego zob. A. Kurkowa, *Jakub i Jan Filip Breynowie, uczeni gdańscy XVII i XVIII w.*, „Kwartalnik Historii Nauki i Techniki”, 3/4, 1987, s. 665. Botanik ponawiał także próby uprawy gruntowej egzotycznych roślin w swoim ogrodzie, w większości z otrzymywanych nasion. Zob. Z. Schwarz, *Prywatne ogrody botaniczne a rozwój nauk przyrodniczych w ośrodku gdańskim w XVI-XVIII w.*, „Kwartalnik Historii Nauki i Techniki”, 2, 1986, s. 411-444; Schwarz, Żmijewska, *op. cit.*, s. 26-34. Bardziej wrażliwe rośliny, pochodzące z cieplejszego klimatu, przenoszono na zimę do pomieszczeń, o czym donosił już biskup pomorski Johann Wigand – J. Wigandus, *Vera historia de succino borussico, de alce borussica et de herbis in Borussia nascentibus* (...), Jenae 1590. W latach 80. XVII w., za dyrekcji Paula Hermanna, w lejdejskim ogrodzie botanicznym funkcjonowały już ogrzewane szklarnie przeznaczone do uprawy ciepłolubnych roślin egzotycznych. W pomarańczarniach ogrodów gdańskich patrycjusza uprawiano granatowce, drzewka figowe i pomarańczowe, doprowadzano do kwitnienia oleandry i do owocowania winną lato-rosł, co podkreślił już szeroko cytowany Charles Ogier: K. Ogier, *Dziennik podróży do Polski 1635-36*, cz. I i II, Gdańsk 1950, 1953.

zestawił kontrastową ciemnoczerwoną odmianę róży francuskiej ze znakomitą dwubarwną *r. gallica* cv. *Versicolor*⁷³. Kilku gałązkom tej słynnej pasia-
stej *Rosa Mundi* towarzyszą dwa ciemne, nieco mniejsze kwiaty, pyszniące
się pośrodku kompozycji. Ta bardzo stara, półpełna odmiana róży francu-
skiej, zwana też „Old Velvet Rose”⁷⁴, ma nieco ulepszoną dziewiętnasto-
wieczną mutację, oferowaną do dziś w wyspecjalizowanych szkółkach róża-
nych pod nazwą „Tuscany”. Można ją identyfikować z opisaną przez Johna
Gerarda w 1597 r. różą, której „kwiaty rosną na wierzchołkach pędów,
są pełne, z żółtymi frędzlami w środku, o intensywnej barwie ciemnoczer-
wonej, przypominającej czerwono-karmazynowy aksamit”⁷⁵. Co ciekawe,
w zaginionym *Wielkim bukiecie Breynego* ta sama dyspozycja i gatunki róż
zdają się powtarzać. Cztery tulipany wieńczące bukiet są także wyraźnymi
portretami, wyeksponowanymi na ciemnym tle (il. 13). Wprawdzie za ży-
cia malarza już dużo rzadziej publikowano *Tulpen Boecken* – ilustrowane
wzorniki ze szczegółowo określonymi i podpisanymi kwiatami, jak to miało
miejsce przed krachem tulipanowym w 1637 r.⁷⁶, ale w ogrodach jego epo-
ki pozostały słynne odmiany. Zepchnięte z piedestału, na który wyniosła
je ludzka próżność i chciwość, odarte z aureoli rarytasu, spokojnie mnożyły
się i drogą naturalnej selekcji tworzyły nowe kombinacje barw i kształtów.
Hodowcy i ogrodnicy nie nadawali im już wszakże poetyckich ani też pom-
patycznych nazw, pomni na *memento* r. 1637, a same kwiaty złączono trwale
z pojęciem *vanitas*. Jakub Breyne opisuje tylko jedną odmianę tulipana, po-
dając wszakże jej nazwę: „Tulipa cristata flore luteo & rubro variegato... (f)

⁷³ *Rosa gallica* – niewielka (do 1 m wysokości) i najstarsza z uprawianych róż, znana już
w starożytności. Do najpopularniejszych jej odmian należy karminowoczerwona *r. gallica* cv.
Officinalis o pachnących, półpełnych kwiatach, z purpurowym zabarwieniem i żółtym środkiem
(tzw. „róża aptekarska”, tożsama z angielską „Red Rose of Lancaster”). Jej najsłynniejszą odmia-
ną jest właśnie paskowana *r. gallica* cv. *Versicolor* (Kluzjusz, 1583). O dawnych odmianach róż
zob. D. Zasławska, *Rosa Mutabilis. Obraz i znaczenie róży w malarstwie martwych natur kwia-
towych krajów północnych w XVII i XVIII w.*, [w:] *Spór o genezę martwej natury*, Toruń 2002,
s. 153–158, przyp. 8, 12, 16, 20.

⁷⁴ Por. powyższy przypis i poprzednią identyfikację w: *ibidem*, s. 155, przyp. 17.

⁷⁵ J. Gerard, *The Herball, or, Generall Historie of Plantes*, London 1597. Zob. Jacques de
Gheyn Mł., *Tulipany i róże w szklanym wazonie* (zbiory prywatne, Holandia), gdzie odmiana
ta wyeksponowana jest na pierwszym planie, leżąc tuż obok wazonu, a także Jan Davidsz de
Heem, *Alegoryczny portret Wilhelma III Orańskiego* (Palais des Beaux-Arts, Lyon), choć S. Segal
identyfikuje ją tam jako różę damasceńską. „Tuscany” przeżyła renesans swej popularności
w XIX w., współcześnie wyparły ją odmiany równie intensywnie pachnące, lecz odporniejsze
na płowienie przy przekwitaniu, np. „Tradescant” i „William Shakespeare” hodowli D. Austina.
Zob. S. Segal, *Jan Davidsz de Heem en zijn kring*, kat. wyst., Centraal Museum, Utrecht/ Herzog
Anton Ulrich-Museum, Braunschweig, 1991, ‘s-Gravenhage 1991, s. 169.

⁷⁶ Kolekcje takie jak *Brandemandus Tulpenbuch*, album z 62 gwaszami prezentujący 121 od-
mian tulipanów, wydany na krótko przed 1637 r., podawały nawet wagę poszczególnych cebulek
i ich zawrotnie skaczące ceny, zob. S. Ebert-Schifferer, *Still-Life: A History*, New York 1999, s. 60;
A. Pavord, *The Tulip*, New York-London 1999, s. 178–180.



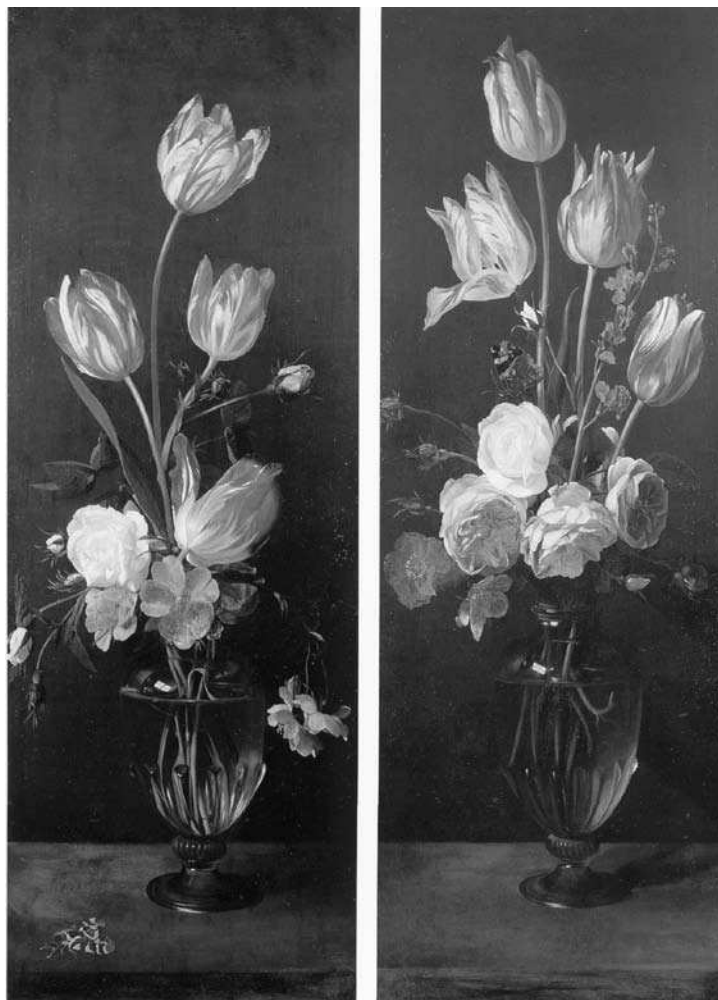
13. Tulipany w *Bukiecie kwiatów w szklanym wazonie* – powiększenie z il. 11

vulgo *Princesse Rojael*” (*Prodromus*, s. 103). Być może jest to jedyna pierzasta odmiana sportretowana (jako druga od dołu, z prawej) w *Wielkim bukiecie* z dawnych zbiorów gdańskiego Muzeum Miejskiego⁷⁷.

Obraz Stecha skonstruowany jest zgodnie z teoretycznymi zaleceniami budowy podobnych „centralnych” bukietów – różowo-białe i czerwone róże oraz białe kiście bzu umieszczono w dolnej partii kompozycji – bliżej środka ciężkości; pośrodku, nieco wyżej, swoje miejsce znalazły kwiaty średniej wielkości (niebieskie powoje, dwie różne odmiany lewkonii, czerwone pełne kwiaty granatowca i błękitne orliki), szczyt zaś wypełniły tulipany (il. 12). Bukiety takie zawsze zalecano wieńczyć efektownymi, przyciągającymi uwagę kwiatami, nie zważając na powstałe w ten sposób dysproporcje form. Przykładem zastosowania tej konwencji jest analizowany wyżej zaginiony obraz ze zbiorów Kabruna z ogromną łodygą amarylisa i wyeksponowanym, rzadkim irysem w swej górnej partii. Bukiet augsburski wieńczył w dość nietypowy sposób cztery tulipany, wysunięte w górę na długich łodygach, dominując i wyraźnie „rozrzedzając” zwartą w środkowej i dolnej partii kompozycję. Równie symetryczny układ z czterema tulipanami pojawia się bardzo rzadko, jako przykład można podać parę o nietypowym, bardzo wertykalnym formacie *Szklanych wazonów z kwiatami* Daniela Seghersa, flankujących niezachowaną już scenę biblijną z belgijskiego opactwa Tongerlo (il. 14).

⁷⁷ Bardzo podobny kwiat tego gatunku, pierzasty żółto-czerwony, znajduje się w samym centrum *Martwej natury z kwiatami, owocami i muszlami* Balthasara van der Ast (c. 1640/50, Anhaltische Gemäldegalerie Dessau).

*Martwe natury
kwiatowe
Andreas
Stecha*



14. Daniel Seghers, *Dwa wazony z kwiatami*, ol., deska. Kol. prywatna.
Dawniej opactwo Tongerlo, Belgia

Przy bliższej analizie bukiet Stecha odsłania swoje coraz ciekawsze oblicze. Otóż dobór barw, od najcieplejszych na pierwszym planie – mocnej czerwieni róż i piwonii, zestawionej z bielą, poprzez purpurę lewkonii, szkarłat kwiatów granatowca i kontrastującą z nimi żółć innej lewkonii, po rozbielone plamy kwiatów pozostające na obrzeżach i wyraźnie chłodne, niebieskie barwy roślin drugiego planu, przypomina wskazówki z traktatu Gerarda de Lairese’a dotyczące malowania bukietów (*Groot Schilderboek*, 1707) – doboru kolorów na zasadzie półkola barw i stosowania słabszych bądź silniejszych kontrastów celem uzyskania głębi. Rozdział dotyczący malarstwa kwiatów jest wyjątkowy w dziejach teoretycznego piśmiennictwa o sztuce, data wydania

Danuta
Natalia
Zasławska



15. J. Marrell, *Martwa natura z kwiatami w szklanym wazonie*, 1668, ol., płótno. Uppsala University. Fot. za: Uppsala University Art Collection

świadczy zaś, że autor, choć namalował tylko jeden znany bukiet, z pewnością czerpał wiedzę z doświadczeń malarzy swego pokolenia⁷⁸. W Amsterdamie, gdzie pisał i wydał swój traktat, czynni byli wówczas Elias van der Broeck, Jan van Huysum i Rachel Ruysch. De Lairese podaje szereg szczegółowych wskazówek pozwalających osiągnąć najlepsze rezultaty w dziedzinie od dawna już uznanej za „najpotrzebniejsze dla malarza ćwiczenie obcowania z farbami” (Karel van Mander). Wydane na początku XVIII w. uwagi de Lairese’a były sumą praktyk malarskich stosowanych w poprzednim stuleciu, a więc niewątpliwie znanych Stechowi. Niezwykła, wyważona i dość oszczędna kompozycja tego ostatniego tchnie harmonią, tak bardzo zalecaną przez holenderskich teoretyków malarstwa, a uzyskaną środkami literalnie zaczerpniętymi z ich wskazówek. Już de Heem ubolewał nad „istną plagą” wśród jego współczesnych, jaką stał się *horror vacui* w przeładowanych bukietach i festonach. Samuel van Hoogstraten w rozdziale „Umiar

⁷⁸ G. de Lairese, *Groot Schilderboek waar in de Schilderkonst in al haar deelen grondig werd onderweezen* [...], Amsterdam 1707, faksymile Utrecht 1969. Zob. P. Taylor, *The Flower Piece and Dutch Art Theory*, [w:] *Dutch Flower Painting 1600-1720*, London 1995, s. 77-113.

w kompozycji” swego podręcznika dla malarzy *Inleyding Tot de Hooghe Schoole der Schilderkonst* (1678) przestrzega przed umieszczaniem w obrazach wielkiej liczby „niepotrzebnych rzeczy”, według zasady: „nie ile – ale jak szlachetnie”, której właśnie de Heem hołdował. Wielość elementów rozpraszała widza i przy założeniu istoty malarskiego bukietu jako iluzji natury nie pozwalała na jej pełny, instynktowny odbiór, rażąc sztucznością i ostentacyjnym brakiem umiaru, niespotykanym wszak w przyrodzie. Także sposób „odczytywania” bukietu z Augsburga, od lewej strony, podobnie jak posuwał się w swej pracy malarz, rozpoczynając od tonów jasnych, poprzez średnie, aż do najciemniejszych, dowodzi pilnej lektury prac teoretycznych. W Gdańsku dzieła te były dostępne, traktaty Hoogstratena, Philipsa Angela, Franciscusa Juniusa znajdowały się w zbiorach Biblioteki Senatu, o czym świadczy jej siedemnastowieczny katalog⁷⁹.

Podtrzymywane przez autorkę monografii Stecha pokrewieństwo bukietu augsburskiego z miedziorytem Jeremiasza Falcka⁸⁰ upada po bliższym przyjrzeniu się modnej konwencji stosowanej przez tego ostatniego, z dużymi, wyeksponowanymi w przestrzeni, a nie na płaszczyźnie kwiatami. Trudno też zgodzić się z tezą o bezpośredniej inspiracji ryciną; dobór kwiatów różni się zasadniczo, a sam motyw szklanej butli jest niewystarczającym dowodem. Podobnie jak w pozostałych kwiatowych kompozycjach Stecha, wszystkie rośliny przedstawione są tu ze świetnym wyczuciem formy i precyzyjną charakterystyką detalu. Malarz znakomicie odwzorowuje liście, ich naturalnie pofalowane, giętkie, pełne życia kształty, zwracając uwagę na unerwienie i fizyczny aspekt, co wymownie świadczy o rzetelnych studiach ilustratorskich. O ile cyzelowana forma i wrażliwość kolorystyczna zbliżają go do takich mistrzów gatunku, jak Nicolaes van Veerendael, Willem van Aelst, Maria van Oosterwijck czy Abraham Mignon, o tyle mankamenty rozwiązań przestrzennych, czytelny brak głębi i zbyt jednostajne oświetlenie oddalają od poszukiwań formalnych i dynamicznej wirtuozerii uczniów Jana Davidsza de Heem. Jako jedno ze źródeł inspiracji dla Stecha można wskazać bukiety Jacoba Marrella z lat 50. XVII w., przypadające na schyłek pierwszej fazy złotego wieku holenderskiej martwej natury kwiatowej. Czytelna jest też inspiracja gdańskiego malarza twórczością samego de Heema, najśłynniejszego artysty nowej generacji⁸¹. Wśród licznych obrazów o charakterze pokrewnym jedną z lepszych analogii jest późna *Martwa natura z kwiatami w szklanym wazonie* Marrella ze zbiorów uniwersytetu w Uppsali (sygn., dat., 1668) (il. 15) oraz odmienny w charakterze poszukiwań formalnych, aczkolwiek zbliżony koncepcyjnie *Bukiet w szklanym*

⁷⁹ Bibl. Gd. PAN, sygn. Cat. Bibl. 1 (Mikr. 843).

⁸⁰ Grzybkowska 1991, s. 229, il. 6, s. 230: „[artysta] sięgnął po wzory nie do natury, lecz do sztuki – do miedziorytu Jeremiasza Falcka”.

⁸¹ Por.: Zasławska 2004, s. 79–84.

wazonie de Heema ze zbiorów Edward Speelman Ltd., z Londynu⁸². Oba prezentują typową dla tego okresu w dziejach martwej natury polaryzację – ukazanie żywych, pachnących, sensualnych kwiatów kontrastuje z uwiedłymi, opadającymi resztkami roślinnymi, martwymi waškami i innymi przedstawicielami drobnej fauny, skrytymi w roślinach. Elementy te, podobnie jak krople wody na pustym, zniszczonym blacie stołu u Marrella, owady, gąsienice i ślimaki u de Heema, czy też opadłe, leżące pod bukietem kwiaty na rycinie Falcka są typowym *memento*, przypominającym o śmiertelności wszechrzeczy⁸³. Żaden z tych detali nie występuje w kwiatowych kompozycjach Stecha.

Na szczególną uwagę zasługuje pokrewieństwo powstałych w Gdańsku obrazów z pracami Nicolaesa van Veerendaela i Hendricka de Fromantiou. Stechowski bukiet z Augsburga prezentuje podobne rozwiązania kolorystyczne jak wczesny, ascetyczny bukiet tego pierwszego (*Irys, tulipan i róże w szklanym wazonie*, 1662, kol. prywatna)⁸⁴ (il. 16). Stech, podobnie jak van Veerendael, stosuje tu świetlistą i chłodną paletę barwną, modelując bryły mocnymi kontrastami w równomiernie oświetlonej przestrzeni obrazu. Podobnie jak on, używa jaskrawego cynobru i głębokiej ultramaryny jako barw dopełniających oraz tonów łamanych budowanych na dwubarwnych, biało-czerwonych lub biało-różowych kwiatach. Asymiluje częsty u antwerpczyka motyw dwubarwnej róży i goździka (patrz wyżej oraz *Tulipan, goździki, róże i powoje w szklanym wazonie*, kol. prywatna, Nowy Jork). We wczesnych pracach van Veerendaela powtarza się motyw szklanej butli, chętnie wykorzystywany przez malarzy około połowy stulecia. W znacznie późniejszym i bogatszym *Bukiecie z Marsylii* (1675, Musée des Beaux-Arts, Marsylia) obserwujemy te same rozwiązania – dwubarwny, biało-czerwony goździk po lewej i taki sam tulipan kontrastują zarówno z białymi różami pośrodku, jak i z pełnym, cynobrowym kwiatem granatowca. Podobnie jak w bukiecie augsburskim, barwy te dopełnia błękit kwiatów powoju. Wcześniej powstały i skromny w doborze roślin bukiet de Fromantiou (*Tulipan, róże i passiflora w szklanym wazonie*, 1668, kol. prywatna, Paryż)⁸⁵ jest małym klejnotem martwej natury kwiatowej. Analogicznie jak w cytowanym wyżej przypadku, prace Stecha łączy z nielicznymi przypisanymi temu artyście obrazami wertrykalna i osiowa kompozycja, mocne kontrasty barwne, ciemne, jednolite tło i niezwykle wyostrojony, precyzyjny rysunek jakby nadnaturalnie prawdziwych kwiatów. Natomiast malarz gdański nigdy nie dorównał van Veerendaelowi

⁸² Obraz reprodukowany w: *Boeketten...*, s. 78, kat. 14.

⁸³ Na temat Marrella zob. E. Gemar-Koeltzsch, *Hollandische Stillebenmaler im 17. Jahrhundert*, Lingen 1995, t. 3., s. 629–635. O Janie Davidszu de Heem traktuje: Segal 1991.

⁸⁴ Reprodukacja w: S. Segal, *Flowers and Nature. Netherlandish Flower Painting of Four Centuries*, kat. wystawy, Osaka, Tokyo, Sydney, Amstelveen 1990, s. 214, il. 51, s. 100.

⁸⁵ Obraz reprodukowany w: Segal 1990, s. 222, il. 55, s. 104.

ani de Fromantiou techniką – nieosiągalna dlań była głębia i trójwymiarowość kompozycji oraz miękka faktura płatków, u antwerpczyka żywo przypominająca pognieciony jedwab (Sam Segal). Występujące u obu malarzy motywy owadów i opadłych kwiatów są tu czysto dekoracyjnym, konwencjonalnym i pozbawionym ukrytego sensu zabiegiem (mimo że w późniejszych dziełach van Veerendaela obecne są już elementy *vanitas*⁸⁶). Natomiast żaden z obrazów Stecha nie wydaje się nawet tknięty ideą wanitatywną, przeciwnie – wprowadzają one element czysto intelektualnych zagadnień formalnych.

Dla naszych rozważań kapitalne znaczenie ma wizyta w Gdańsku w 1684 r. Hendricka de Fromantiou. Monografistka Stecha pominęła fakt, iż był on znakomitym portrecistą kwiatów, zaznaczając jedynie, że specjalizował się w martwych naturach myśliwskich⁸⁷. Fromantiou służył z niezwyklego oka pozwalającego mu na fenomenalne odtwarzanie namacalności materii. Będąc nadwornym malarzem kurfürsta, został wysłany w latach 1682-1684 do Holandii, Londynu i Gdańska po zakup obrazów, jako agent artystyczny i handlowy budującego swą galerię dzieł sztuki Fryderyka Wilhelma. Już samo wskazanie Gdańska jako rynku dzieł sztuki dowodzi rangi tego ośrodka oraz potencjalnych możliwości poznawczych tutejszych artystów, opatrzonych z dziełami mistrzów holenderskich i flamandzkich, w tym z pewnością z tak popularnym gatunkiem, jakim była martwa natura. Warto też w tym miejscu przywołać nazwisko innego berlińskiego malarza, Ottmara Elligera Starszego, któremu przypisywano w przeszłości kwiatowe obrazy Stecha. Obaj bardzo podobnie przedstawiają tulipany, o długich, prostych łodygach, precyzyjnie kształtowanych płatkach (choć u Elligera w kwiatach róż i piwonii widać wyraźną stylizację), łączy ich także stosowanie podobnie konwencjonalnego ciemnego tła, na którego tle odcinają się zaznaczone ostrym konturem formy kwiatów. Mimo tych analogii laserunkowy modelunek, mocny światłocień i obecność żywych stworzeń odróżnia kwiatowe i owocowe kompozycje tego ucznia Seghersa od produkcji gdańskiego mistrza⁸⁸.

⁸⁶ S. Segal, *Nicolaes van Veerendael*, [w:] *A Selection of Dutch and Flemish Seventeenth-Century Paintings*, kat. wystawy, Gallery Hoogsteder-Naumann, New York 1983, s. 86-93.

⁸⁷ Grzybkowska odnotowuje tę wizytę, ignorując fakt, iż kwiatowa specjalność de Fromantiou nie mogła pozostać bez związku z uprawianym przez Stecha gatunkiem. Nie bada też narzucających się tu porównań. Grzybkowska 1979, s. 96, 113.

⁸⁸ Zob. O. Elliger St., *Girlanda z kwiatów i owoców z portretem elektorowej Doroty Brandenburskiej* (ok. 1670-75, Schloss Caputh), *Bukiet róż* (1666, Robert Noortman Gal., Maastricht). Istotnym podobieństwem do kwiatowych kompozycji Stecha odznaczał się, przypisany Elligerowi Starszemu w katalogu Seckera, niesygnowany obraz z kolekcji A. Jüncke, zob. przyp. 11. Przedstawiał on bukiet kwiatów w wazonie stojącym na brązowej powierzchni stołu, na ciemnozielonym tle. Wśród wiosennych kwiatów wyróżniały się biało-czerwone goździki, żółtobiałe, czerwonożółte i fioletowobiałe tulipany, płomiennoczerwone jaskry, białe narcyzy i czerwone pierwiosnki, znane już z omawianych obrazów Stecha (choć w jego *summa flora* brakuje przedstawień tak modnych wówczas pierwiosnków łyszczaków). Wobec problemu długoletniego ignorowania kwiatowych obrazów w *oeuvre* malarza i początkowym łączeniu ich

Echem dyskusji teoretycznych i świadectwem eksperymentalnych ciągot Stecha są namalowane na desce *Kwiaty w wazonie z Delft*, z dawnych zbiorów Agnes Jüncke (il. 17). Obraz ten został nader marginalnie potraktowany w monografii malarza i – podobnie jak poprzedni – sprowadzony do rangi kompozycji wanitatywnych, pokrewnych obrazom Balthasara van der Ast, Jacquesa de Gheyn i Jana Brueghla Starszego. Jako że zasługuje na bliższą analizę, sięgniemy tu do jedyne go zachowanego opisu z natury tego bukietu: „Na blacie stołu pokrytym brunatnoczerwonym aksamitem stoi w brzuchatym wazonie z Delft, zdobionym niebieskimi motywami *chinoiseries*, bukiet kwiatów. Składają się nań biało-fioletowe płomieniste tulipany, białe narcyzy, świetlistoczerwone jaskry i bladoliliowe bzy luźno ułożone w naczyniu. Tło oliwkowozielone. Żywe kolory. Nosi ślady częściowej konserwacji i retuszy. Litera *JB* z odwrocia wskazują na osobę Jakuba Breynego, jako pierwotnego właściciela obrazu”⁸⁹.

Ten „malarski” opis Seckera został mocno okrojony przez Grzybkowską, która nie reprodukuje obrazu i ogranicza się do następującego stwierdzenia: „Kilka tulipanów, dwie gałązki bzu, parę jaskrów, włożonych w wazon z Delft, dają wrażenie skromności prawie ascetycznej, tym więcej, że nakryty nieco zsuniętą serwetą stół pozostał prawie pusty”⁹⁰.

Przejrzysta, radialna kompozycja nie jest zdominowana przez żaden kwiat, każdy został wyeksponowany pojedynczo, na zasadzie portretowej. Charakterystyczna dbałość malarza o dokładne, wręcz perfekcyjne odwzorowanie roślin niezastłaniających się nawzajem, co siłą rzeczy staje się problemem w gęsto wypełnionych bukietach, osiąga w tym obrazie apogeum. Zalecane przez teoretyków obwiedzenie form cienkim, ciemnym konturem, „wycinającym” niejako kwiaty z tła, zawsze ciemnego bądź rozproszonego, jak w dużym bukiecie Breynego, daje zadziwiające rezultaty w sferze kontrastów⁹¹. Jasne narcyzy wielokwiatowe w dwóch odmianach barwnych⁹² przyciągają momentalnie spojrzenie, następnie wzrok wędruje wzdłuż szeroko otwartych paskowanych tulipanów i schodzi w dół, gdzie oryginalna forma rozpostartych, rzadko już malowanych w czasach Stecha lilioworóżowych kwiatów

z nazwiskiem berlińskiego artysty, rzeczywiste autorstwo tego płótna, nieco zbliżonego opisem i wymiarami (81 cm × 61 cm) do innych prac Stecha, pozostanie zagadką.

⁸⁹ Secker 1919, s. 13, il. 3, jako „Blumen in Delfter Vase”.

⁹⁰ Grzybkowska 1979, s. 99, 138, kat. B. 7. W następnych artykułach opis ten został zredukowany do minimum: „Ten zaginiony dziś obraz przedstawiał kilka tulipanów włożonych w wazon z Delft i nawiązywał do wanitatywnych kompozycji Jana Brueghla Starszego i Balthasara van der Ast”, Grzybkowska 1991, s. 233 i *eadem* 1996, s. 72.

⁹¹ de Lairesse, *op. cit.*, rozdz. 6; Taylor, *op. cit.*, s. 112.

⁹² Ze względu na wrażliwość odmian *tazetta* na przemarzanie, były wówczas stosunkowo rzadko spotykane w ogrodach północnej Europy (w zasadzie uprawiano je tylko w donicach). Ich delikatną, nieco „papierową” urodę wyzyskiwali niemal wszyscy malarze kwiatów XVII w.

16. N. van Veerendael, *Irys, tulipan i róże w szklanym wazonie*, 1662, ol., płótno. Kol. prywatna. Fot. za: Segal 1990

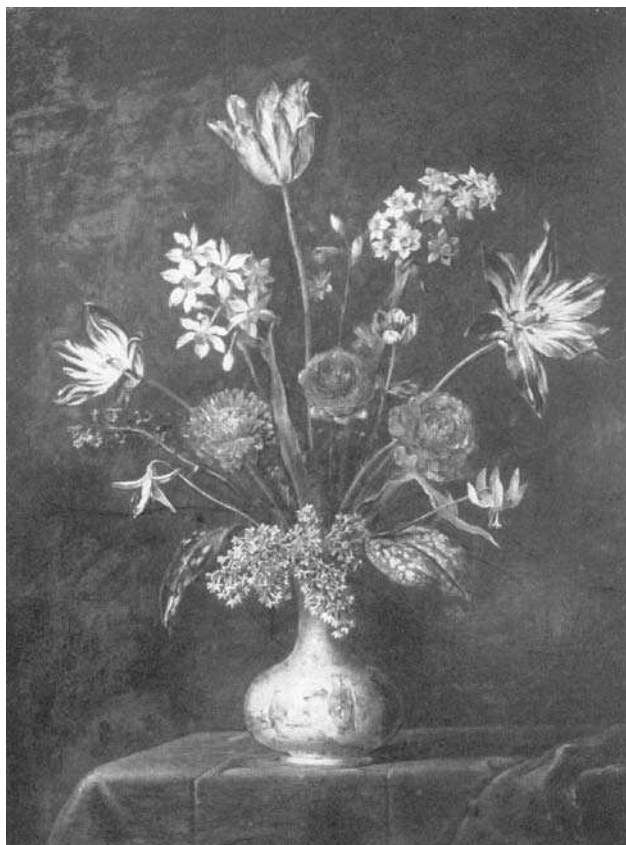


*Martwe natury
kwiatowe
Andreas
Stecha*

psizęba (*Erythronium dens-canis*)⁹³ szczęśliwie kontrastuje z ich szerokimi, plamistymi liśćmi. Kompozycję zamyka u dołu jasnofioletowa kiść lilaka botanicznego (*Syringa vulgaris*). Pośrodku wyeksponowane są trzy pełne, starannie zróżnicowane w formach odmiany jaskrów o nasyconej barwie, którym towarzyszą jako wypełnienie bukietu skromne, pojedyncze kwiaty anemona, niebieskiego hiacyntowca i lilii św. Brunona (il. 18). Ten bardzo oszczędny w formie, precyzyjnie skonstruowany bukiet był z pewnością wyrafinowaną kolorystycznie kompozycją, zważywszy na dawniejszy opis i barwy gatunkowe przedstawionych roślin. Dominowały w nim różne odcienie czerwieni i fioletu, rozjaśnione i skonstrastowane bielą, na dopełniającym oliwkowym tle. Chłodnym akcentem barwnym mógł być, naśladujący wyroby chińskie,

⁹³ Pierwsze podobizny tej rośliny pojawiły się już w obrazach z początku XVII w.; por. biały kwiat psizębu pośrodku *Bukietu w niszy* Christoffla van den Berghe z Philadelphia Museum of Art (1617). O wieloletnich fascynacjach holenderskich ogrodników tą najpiękniejszą rodzimą byliną, którą Bauhin opisał jako „Satyrium quorumdam” (*Historiae plantarum...*, s. 680), a Oelhaf lokalizował w Oliwie, świadczy nazwanie jej współczesnej różowofioletowej odmiany imieniem „Frans Hals”.

Danuta
Natalia
Zasławska



17. A. Stech, *Kwiaty w wazonie z Delft*, ol., deska. Zaginiony. Dawniej: Stadtmuseum, Danzig. Fot. archiwum autorki

biało-niebieski fajansowy wazon z Delft, jakich w Gdańsku było tak wiele. Jeśliby cytowany z odwrocia monogram *JB* miał wskazywać na osobę pierwszego właściciela – Jakuba Breynego, to dobór botanicznych rarytasów tego bukietu, niesłusznie zakwalifikowanego do *vanitas*, potwierdzałyby z całą pewnością owo przypuszczenie. Dominujące w tej kompozycji duże kwiaty jaskrów obecne są także w *Wielkim bukiecie Breynego*, zawsze umieszczone pośrodku. Właśnie takie odmiany hodowlane mogły zdobić ogród gdańskiego botanika. Te śródziemnomorskie rośliny, spopularyzowane przez Kluzjusza i wprowadzone do uprawy w Niderlandach w I połowie XVII w., dość często pojawiały się w bukietach. Rzadko jednak zajmowały tak poczesne miejsce w malarskim *oeuvre*, jak w obrazach Stecha.

Wskazane przez monografistkę Stecha pokrewieństwo z dziełami van der Asta, Ambrosiusa Bosschaerta Starszego i Brueghla Kwietnego jest tylko zewnętrzne i pozorne⁹⁴. Analogią dla tej kompozycji mogłyby istotnie być *Kwiaty w porcelanowym wazonie* van der Asta (il. 19), ale jedynie w zakresie

⁹⁴ Grzybkowska 1979, s. 99; *eadem* 1989, s. 233; *eadem* 1996, s. 72.

18. Identyfikacja botaniczna
roślin w *Bukiecie w wazonie*
z *Delft*.
Rys. Danuta Natalia
Zasławska

Martwe natury
kwiatowe
Andreas
Stecha



powierzchnowych, typologicznych podobieństw, błędem natomiast jest sugerowanie wspólnoty techniki malarskiej. Całkowicie różna będzie też koncepcja i przesłanie obu dzieł. Obraz van der Asta to klasyczna kompozycja utrzymana w modnym w początku XVII w. kolekcjonerskim duchu gabinetów osobliwości, eksponującym na równi cenne okazy kwiatów, egzotycznych muszli i dzieł sztuki. W ten sposób rozumiane bukiety Stecha również są portretami odmian rzadkich kwiatów, stanowiąc jednak nie tyle dokumentację kolekcjonerską, co ściśle botaniczną. Inspiracją dla malarza rzeczywiście mogły być charakterystyczne bukiety w chińskich wazonach typu *wan-li*, prezentujące niewielką liczbę starannie dobranych kwiatów, malowane przez Breughela, van der Asta i Goedaerta⁹⁵. Kwintesencją tej ascezy kompozycyjnej może być pojedynczy tulipan w wazonie *kendi* z kilkoma muszlami na stole, o silnej wymowie

⁹⁵ Zob.: J. Breughel St., *Kwiaty w wazonie wan-li* (Mauritshuis, Haga; inna wersja w Prado, Madryt), B. van der Ast, *Kwiaty w wazonie wan-li* (zb. prywatne, Stany Zjednoczone; zob.: S. Segal, *A Prosperous Past*, kat. wystawy, Delft-Cambridge-Fort Worth 1988-1989, The Hague 1988, il. 20), J. Goedaert, *Wazon z kwiatami i z ptakiem* (zb. prywatne, Holandia; zob.: *Masters of Middelburg*, kat. wystawy, Kunsthandel K & V. Waterman, Amsterdam, Amsterdam 1984, il. 36).

Danuta
Natalia
Zasławska



19. B. van der Ast, *Kwiaty w porcelanowym wazonie*, ok. 1640, ol., deska. Kol. prywatna. Fot. za: *Boeketten...*

wanitatywnej, namalowany przez Dircka van Delen (1637, muzeum Boymans van Beuningen, Rotterdam). Jednak łączenie przez monografistkę Stecha jego kwiatowych obrazów z twórczością pierwszego pokolenia malarzy martwych natur jest błędem metodologicznym. Programowy ascetyzm pozbawionych przestrzeni gdańskich bukietów wywodzi się z zupełnie innych źródeł, a analiza formalna wyklucza tego typu związki. Odrzucić tu też należy fałszywą tezę o ich moralnym przesłaniu⁹⁶.

Czas już rozprawić się z mitem o wanitatywnych treściach obu mniejszych bukietów Stecha, podtrzymywanym przez monografistkę malarza, a zasadzającym się wyłącznie na błędnym założeniu użycia motywu tulipana jako „kronnego symbolu wanitatywnego”⁹⁷. Stech, niewątpliwie zasługujący na miano *pictor doctus*, doskonale znał holenderską symbolikę martwych natur. Zresztą trudno byłoby ignorować tak oczywiste konotacje związane ze zmienną fortuną tulipana w niedawnej przeszłości. Malarz użył zresztą tego symbolu w tradycyjnym znaczeniu, umieszczając dwa zwiędłe, opadnięte kwiaty w niskiej,

⁹⁶ Grzybkowska 1989, s. 233; *eadem* 1996, s. 73.

⁹⁷ Grzybkowska 1991, s. 233; *eadem* 1996, s. 72-73.

wybrzuszonej wazie u dołu kompozycji w druku żalobnym Jana Gabriela Schmiedta z 1686 r.⁹⁸ Podobnie jak w pozostałych przypadkach, tulipany z małego bukietu w wazonie z Delft Stecha w żaden sposób nie są nośnikami treści wanitatywnych, byłoby to już zresztą anachronizmem, biorąc pod uwagę czas powstania obrazu. Istotną wskazówką co do ich rzeczywistej wymowy jest podany przez Seckera kształt i kolor – otóż zarówno typ kwiatu określany w literaturze botanicznej jako „płomienisty”, o dużych, zaostzonych i kontrastowo smugowanych płatkach, jak i fiolet tych smug dowodzą, iż malarz przedstawił rzadkie i swego czasu niezwykle kosztowne odmiany. Najszlachetniejszą z purpurowofioletowych był „Viceroy”, sławą i ceną przewyższał go tylko niesłychanie trudny i kapryśny w mnożeniu biało-szkarłatny „Semper Augustus”. W zachowanych wzornikach tulipanów, najczęściej anonimowych, odmiany podpisane są dość rzadko, dodatkowo zaś ich identyfikację utrudnia nie tylko podobieństwo, ale specyficzna maniera i odmienny koloryt stosowany przez różnych malarzy⁹⁹. Mimo że środkowy kwiat z *Bukietu w wazonie z Delft* wykazuje podobieństwo do odmiany „Aerschot”, to ze względu na fakt, iż do dyspozycji mamy jedynie czarno-białe zdjęcie, niemożliwe jest określenie z całą pewnością którejkolwiek z trzech przedstawionych tu odmian jako holenderskiego „Viceroy”, czy też bardzo doń podobnych „Docter van Balten” i „Admirael van der Poel”¹⁰⁰. Natomiast szeroko otwarty kwiat po prawej i duży tulipan pośrodku kompozycji *Wielkiego bukietu Breynego* bynajmniej nie są przekwitającymi roślinami o wanitatywnej wymowie, a raczej tak scharakteryzowanymi dwiema rzadkimi odmianami

⁹⁸ Bibl. Gd. PAN, sygn. Z I 4633. Kwiaty nie zostały tam ukazane jako przekwitłe, u kresu swego życia, ale z koronami jeszcze nie całkiem otwartymi, mimo pochylonych główek i opadłych, wędnących liści – co było oczywistą aluzją do młodego wieku zmarłego uczonego.

⁹⁹ Jak dotąd, pewnego autorstwa okazały się być albumy Jacoba Marrela, Pietera Holsteyna Młodszego, Judith Leyster, Anthony Claesza, wreszcie powstałe w latach 1665–1685 *Rosenborg Florilegium* Marii Sibylli Merian. Zob. S. Segal, *Tulips by Anthony Claesz*, Maastricht 1987, s. 3–9. W *Livre des tulipes* Nicolasa Roberta (1650–1655) oprócz znanych holenderskich odmian występują kwiaty lokalnych paryskich hodowców, przez nich nazwane, z datą uzyskania, np. „La Glorieuse de Mr. Virot 1650”. O dużej pomysłowości w nazewnictwie poszczególnych odmian (a może tylko podobnych do siebie kwiatów) świadczy inny francuski biało-czerwony tulipan „Le Huguenot converti”.

¹⁰⁰ Na temat „tulipanomanii” w sztuce, z nowszej literatury przedmiotu zob.: W. Blunt, *Tulips and Tulipomania*, London 1977; P. Biesboer, „*Tulipa Turcarum*”: Über die „*Tulipomania*” in Europa, [w:] *Europa und der Orient 800–1900*, kat. wystawy, Martin-Gropius-Bau, Berlin 1989, München 1989; S. Segal, M. Roding, *De Tulp en de Kunst: verhaal van een symbool*, kat. wystawy, De Nieuwe Kerk, Amsterdam, Zwolle 1994; Pavord, *op. cit.*, s. 137–177; H. Devischer, *Tulipes et tulipomanie aux Pays-Bas*, [w:] *La peinture florale...*, kat. wyst., s. 60–71; Jos Kuijlen, 5 Sep. 2001, *Geschiedenis van de tulp in Nederland. Bibliografie* [internet], Wageningen UR Library, 2001 (<http://drcwww.kub.nl/~jkuy1/tulp.htm>); *Tulpen – Schönheit & Wahn*, kat. wystawy, Salzburg 2002; André van der Goes, *Tulpomanie: die Tulpe in der Kunst des 16. und 17. Jahrhunderts*, kat. wystawy, Dresden, Kunstgewerbemuseum, Schloss Pillnitz, Zwolle 2004.

pachnącymi. Już od czasów Kluzjusza wonne odmiany tulipanów, określane mianem „scentibus”, wyróżniano w traktatach botanicznych, przedstawiając je z otwartymi kwiatostanami¹⁰¹. Warto tu podkreślić, że w epoce, kiedy w malarstwie kwiatów królowały róże, Stech maluje tylko ich dwie starsze odmiany¹⁰², co zadziwia przy różnorodności portretów tulipanów w jego obrazach.

Sama istota czasu także implikowała wanitatywne konotacje kwiatowych bukietów, adekwatne do religijnych treści malarstwa XVII w., aczkolwiek traktowanie tego gatunku malarskiego wyłącznie w kategorii zakodowanego przesłania ikonograficznego jest już dziś podważane¹⁰³. O całkowitym braku takich odniesień w obrazach gdańskiego malarza świadczy wspomniana nieobecność jakichkolwiek symbolicznie ujętych żywych stworzeń, opadłych i uszkodzonych płatków kwiatów i liści, muszli oraz absolutnie dekoracyjne potraktowanie podłoża bukietów. Zróżnicowane pod względem naczyń, stoją one zawsze na zakrytej pofałdowaną, aksamitną materią powierzchni stołu. Ciężkie i niezgrabne formy tkanin są kształtowane podobnie jak w *Martwej naturze z wiewiórką*. Ten flamandzki rys typowy dla dekoracyjnych kompozycji mistrzów gatunku przenika się z istic holenderskim duchem drobiazgowej analizy form idealnie odwzorowanych kwiatów. Współczesne Stechowi bukiety niemal zawsze ustawione były bezpośrednio na gładkiej, często zniszczonej wpływem czasu powierzchni kamiennego bądź drewnianego blatu. Większość kwiatowych martwych natur z II połowy XVII w. w różnym stopniu odnosiła się do pojęcia *vanitas*, bądź w swej głębszej warstwie ideowej, bądź tylko w powierzchownej modzie uwzględniającej ściśle dekoracyjnie zakomponowane elementy wanitatywne. Dyskretny motyw otwartego zegarka, klepsydry, czy wręcz czaszki obecny jest nawet w bardzo wyszukanych kompozycjach Willema van Aelsta, Abrahama Mignona czy Jana Davidsza de Heem, natomiast Stech wydaje się całkiem obojętny na ewentualne religijne konotacje floralnych przedstawień. Jego kwiaty, zastygłe w ponadczasowym pięknie, nie są w żaden sposób tknięte znamieniem nietrwałości.

Tym, co może pozornie razić w gdańskich bukietach, jest ich racjonalna, przejrzysta konstrukcja, zachęcająca do intelektualnej medytacji nad układem kształtów i barw, a jednocześnie nad doskonałym dziełem Stwórcy. Z precyzyjnego dokumentu botanicznego, jakim jawi się całe malarstwo kwiatów Stecha, emanuje nie tylko znawstwo, techniczna biegłość i staranność przedstawienia, ale i czysto osobiste zauroczenie artysty nieskończoną wariacją kombinacji barw i kształtów w królestwie Flory. Pierwotna

¹⁰¹ Clusius 1601; Besler 1613, Bauhin 1651.

¹⁰² Wprawdzie w obrazach z ołtarza św. Róży z Limy, w kościele św. Mikołaja w Gdańsku, malarz przedstawił modne róże – popularne odmiany pełnej, kulistej *rosa provincialis* – ale zbyt konwencjonalnie ujęte, podobnie jak na zaginionym portrecie córki burmistrza Engelke.

¹⁰³ Zob. Zasławska, *op. cit.*, s. 165, 168-172, tam też aktualna bibliografia.

fascynacja tematem, tak zalecanym przez van Mandera, zaowocowała w jego przypadku znakomitą współpracą z najwybitniejszym gdańskim botanikiem XVII w., a co za tym idzie, dała możliwość kontaktu zarówno z dziełami największych specjalistów tej młodej wówczas nauki, jak i mistrzów kwiatowej martwej natury. Specyficznie naukowa, wolna od ideowego zaangażowania, atmosfera środowiska gdańskich przedstawicieli nurtu *sciencia curiosa*¹⁰⁴ w istotny sposób pomogła artyście wyzwolić się z ograniczeń konwencjonalnych zamówień, oscylujących między oficjalnym portretem a wielofiguralnymi scenami religijnym, i stworzyć malarstwo bardzo osobiste, w którym wypowiedział się najpełniej i najpiękniej. Idea bukietu-mikrokosmosu radośnie wychwalającego *gloria mundi*, a jednocześnie przypominającego o krótkim błysku urody kwiatów na podobieństwo życia ludzkiego, jaka zdominowała koncepcję martwej natury kwiatowej w jej pierwszym okresie, ustąpiła w pracach Stecha na rzecz przygody intelektualnej, której malarz z pasją się oddawał. Bliższa mu była wypracowana przez wcześniejsze pokolenia artystów z I połowy stulecia tradycyjna koncepcja bukietu, o charakterystycznym, rysunkowym modelunku, zdecydowanie bardziej linearna niż przestrzenna. Na przeciwnym biegunie martwej natury kwiatowej z lat 1660-1720 sytuowały się czysto malarskie wariacje formalne, z uprzywilejowaną silną dynamiką przestrzenną kompozycji, kształtowanej diagonalnie, światłocieniowo i trójwymiarowo, a uprawiane przez Simona Verelsta, Willem van Aelsta, Eliasa van der Broecka, Rachel Ruysch, Jana van Huysuma i ich kontynuatorów. W latach 50. XVII w. holenderscy malarze kwiatowych martwych natur ostatecznie odeszli od symetrycznej konstrukcji bukietów, której wciąż hołdował Stech. Jego całkowicie odosobnione dzieło, niedorównujące technicznie wirtuozerii iluzjonistycznych kreacji mistrzów gatunku, zasługuje niemniej na najwyższą uwagę, będąc niezwykle na tle europejskim *Florae Breynianae Monumentum*. Mimo tradycyjnych rozwiązań formalnych i mankamentów warsztatowych, malarstwo kwiatów Andreeasa Stecha jest na wskroś oryginalne, nie dając się sprowadzić do uproszczonych formuł ideowych i podejmując śmiałą dyskusję ze znanymi mu doskonale wariantami tego gatunku. Jako wysokiej klasy dokument botaniczny, świadectwo ścisłej współpracy i wielkiej ambicji artysty i uczonego, pozostaje na gruncie szerzej pojętej sztuki obszarów Rzeczypospolitej niedościgłym przykładem aspiracji i możliwości, a także intelektualnych horyzontów środowiska gdańskiego w II połowie XVII w.

¹⁰⁴ Zob.: T. Bińkowski, *Polscy przedstawiciele sciencia curiosa*, „Rozprawy z Dziejów Oświaty”, XXX, 1987, s. 5-34. O zagadnieniach siedemnastowiecznej *philosophia curiosa*, jej polskich badaczach i przedstawicielach na szerszym tle encyklopedyzmu europejskiego w XVII w. zob. najnowsze studium poświęcone osobie Adama Kochańskiego: Lisiak SJ, *op. cit.*

Gatunki botaniczne w Wielkim bukiecie Breynego:

1. *Amaryllis belladonna* L. (amarylis, lilia belladonna)
2. *Iris susiana* (kosaciec osnówkowy, czarny irys)
3. *Tulipa*, var. (tulipan pasiasty, w odmianach)
4. *Leonotis leonurus* L. (lwi ogon, lwie ucho, „wilde dagga”)
5. *Aquilegia vulgaris* L. var. *duplex* (orlik pełny)
6. *Paradisea liliastrum* (lilia św. Brunona)
7. *Calendula officinalis* L. (nagietek lekarski)
8. *Hyacinthoides non-scriptus* (endymion zwisły, hiacyntowiec)
9. *Campanula* ? (dzwonek ogrodowy, mieszaniec)
10. *Cypripedium calceolus* L. (obuwnik)
11. *Ranunculus asiaticus* spec. (jaskier azjatycki)
 - a) jaskier pojedynczy
 - b) jaskier pełny, odm. peoniowa
 - c) jaskier pełny, odm. turbanowa
12. *Anemone coronaria* L. (zawilec wieńcowy)
13. *Hyacinthus orientalis* L. (hiacynt wschodni)
14. *Convulvus tricolor* L. (powój)
15. *Narcissus tazetta* spec. (narcyz wielokwiatowy, mieszaniec)
16. *Narcissus triandrus* spec. (narcyz wielokwiatowy, mieszaniec)
17. *Fritillaria meleagris* L. (szachownica kostkowa)
18. *Matthiola incana* L. (lewkonia pełna, jednoroczna)
19. *Allium* spec. (czosnek ozdobny, niedźwiedzi)
20. *Rosa gallica* L. cv. *Versicolor* (róża galijska dwubarwna, odm. „Rosa Mundi”)
21. *Rosa gallica* L. cv. „Velvet Rose” (róża galijska, odm. „Velvet Rose”)
22. *Syringa vulgaris* L. (lilak pospolity, bez)

Rośliny w Bukiecie z Augsburga:

1. *Tulipa schrenkii* Reg. x *T. clusiana* Vent. (tulipan, odm. „Gouda”)*
2. *Tulipa suaveolens* Roth x *T. humilis* Herb. (tulipan, odm. „Admirael van der Eyck”)*
3. *Tulipa gesnerana* L. x *T. suaveolens* Roth. (tulipan, odm. „Root en Geel van Leyden”)*
4. *Tulipa humilis* Herb. x *T. suaveolens* Roth. (tulipan, odm. „Viceroy”)*
5. *Dianthus caryophyllus* L. *plenus albo-rubrus* (goździk ogrodowy, odm. pełna)
6. *Matthiola incana* L. *plena* (lewkonia siwa jednoroczna, odm. różowa pełna)
7. *Punica granatum* L. *rubra plena* (granat właściwy, odm. pełnokwiatowa)

*) Identyfikacja historycznych odmian tulipanów na podstawie zachowanych wzorników z epoki podana jest przez autorkę w przybliżeniu.

8. *Paeonia officinalis* L. *flore pleno* (piwonia lekarska, odm. pełna)
9. *Matthiola incana* L. *plena* (lewkonia siwa jednoroczna, odm. żółta pełna)
10. *Aquilegia vulgaris* L. *coerulea duplex* (orlik, odm. pełna, niebieska)
11. *Convulvus tricolor* L. (powój)
12. *Syringa vulgaris* L. *alba plena* (lilak pospolity, odm. pełna biała)
13. *Rosa gallica* L. „Velvet Rose” (róża galijska, ciemnoczerwona, odm. „Velvet Rose”)
14. *Rosa gallica* L. cv. *Versicolor* (róża galijska paskowana, odm. „Rosa Mundi”)

*Martwe natury
kwiatowe
Andreas
Stecha*

Identyfikacja botaniczna Kwiatów w wazonie z Delft:

1. *Tulipa* (tulipan, odm. płomienista, wielobarwna)
2. *Tulipa* (j. w.)
3. *Tulipa* (j. w.)
4. *Narcissus triandrus* spec. (narcyz wielokwiatowy, mieszaniec)
5. *Paradisea liliastrum* (lilia św. Brunona)
6. *Narcissus tazetta* spec. (narcyz, mieszaniec)
7. *Anemone coronaria* L. (zawilec wieńcowy, odm. pojedyncza)
8. *Scilla non-scripta* L. (cebulica, dziki hiacynt)
9. *Ranunculus asiaticus*, spec. (jaskier azjatycki pełny)
 - a) odm. peoniowa
 - b) odm. turbanowa
10. *Erythronium dens-canis* L. (psiząb liliowy)
11. *Syringa chinensis* Willd. (bez chiński, jasnofioletowy)

Rysunki oraz botaniczna identyfikacja roślin – opracowanie własne.

Danuta Natalia Zasławska

The Floral Still Lifes of Andreas Stech

The study discusses the three floral still lifes of Andreas Stech (1635-1697), the most prominent Gdańsk painter of his generation (after Daniel Schultz' departure from the city)¹⁰⁵. His ambitions reached beyond a monogenre specialization so characteristic of the guild communities of Dutch and Hanseatic towns of the time and the ease with which he moved within the range of actually all genres of painting is truly phenomenal, to quote here the *storia*, portrait, landscape and still life. His work oscillating

¹⁰⁵ Cf. the English version of this paper: D.N. Zasławska, *The Floral Still Lifes of Andreas Stech*, „Acta Historiae Artium Baltice”, 1, 2005, ss. 101-137.

between science and art ranks as one of the most interesting artistic phenomena of the second half of the seventeenth century in the Polish-Lithuanian Commonwealth.

The discussed three bouquets by Stech, being the only proof of his use of the genre, is traditionally connected with the period of his close collaboration in the years 1674-1678 with Jacob Breyne, the celebrated botanist of Dutch origin. The starting point of this study is the only preserved painting *Flower Bouquet In a Glass Vase* from the Städtische Kunstsammlungen in Augsburg and two others known only from old black and white photographs. These are *Breyne's Great Bouquet* from the former collection of the Gdańsk merchant, Jacob Kabrun, which was lost during evacuation at the end of the last war and *Flowers in Delft Vase* from the pre-war collection of Agnes Jüncke from Sopot (Zoppot).

In terms of convention, the lost painting *Breyne's Great Bouquet* dated to ca. 1678-1680, is archaic in appearance, with traditional radiant composition; however, it is more puzzling than it seems at a first glance. A multitude of different species and varieties of flowers (22 plant species and over 40 differentiated cultivars of garden flowers exclusively) rush onto the canvas along lines radially dispersing from the ornamental vase with *repoussé* decoration featuring Neptune's retinue (dependent on Le Pautre's etching). The sophisticated disorder apparent in this composition having a marked vertical axis and crowned with a exotic *Amaryllis belladonna* makes this *summa florum* resemble a real "flower tower". Here, the particular elements of the bouquet are actually individual portraits of plants. Most of them are specimens of European flora native to the environs of Gdańsk, with the exception of *Amaryllis belladonna* and *Leonotis Leonorus*, drawn painter's inspiration from the copperplates from *Flora, sive florum cultura* by Giovan Battista Ferrari (Rome 1633). The presence of the motif of Neptune ornamenting the Gdańsk flower vase should be interpreted as a Baroque concept concealing knowledge of the oversea route Jacob Breyne followed to obtain seeds of rare plants thanks to which his own hortus botanicus in Gdańsk flourished, just like the Barberini's (*India Barberinis hortis tributaria*, etching from Ferrari's *Flora*). Moreover, if we can perceive another design the artist had in mind, namely that of using the old botanical name form *amaryllis*, "narcissus jacobus", whilst constructing his erudite rebus, then the missing great bouquet from the Gdańsk museum collection comes into view in all its resplendence as the most magnificent eulogy in painting in honour of Jacob Breyne. Viewed from this angle, Stech's painting would be an exception in the genre tradition. This metaphorical concept certifying the close cooperation established between the artist and botanist, made them immortal.

Flower Bouquet in Glass Vase is an example of the illusionistic-portrait tradition in floral painting and Stech's absolute fidelity to nature, the result of direct observation. The artist captured with skill and perfection not only the hard, woody stems and characteristic leather-like leaves of two branches of pomegranate in bloom, in the centre of the composition, but also the glorious splendour of the thick and full scarlet flowers. The choice of colours calls to mind the instructions on the painting of bouquets formulated in Gerard de Lairesse's treatise (*Groot Schilderboek*, Amsterdam

1707). Another Stech's inspiring sources can be Jacob Marrell's bouquets from 1650s and the works of Jan Dawidsz de Heem. Let us now move the relationship between the Gdańsk painting and the works of Nicolaes van Veerendael and Hendrick de Fromantou (visited to Gdańsk in 1684).

*Martwe natyry
kwiatowe
Andreas
Stecha*

Stech's *Flowers in Delft Vase*, moderate in form and arranged with precision, it must have been a refined colouristic composition. In this bouquet the dominant colours were different shades of red and purple brightened and contrasted with white set against a complementary olive green background. On the other hand, the cool colour note could have been the blue – white faience vase from Delft, an imitation of Chinese wares which, at the time, were to be found in large quantities in Gdańsk. Not a single flower can be seen to dominate the transparent radial composition; each one is exposed individually, like a portrait. If the quoted monogram JB on the back of *painting* were to point to the first owner, Jacob Breyne, then the choice of botanical rarities in this bouquet, wrongly qualified as *vanitas*, would unquestionably confirm this assumption.

The rational and clear construction of Gdańsk bouquets inviting to reflection on the configuration of forms and colours and, at the same time, on the perfect deed of the Creator. Stech's floral paintings, a first class botanical document and the testimony to the close cooperation and driving ambition of the artist and scholar, remains on our ground as an unsurpassable example of the aspiration, potential and also intellectual horizons of Gdańsk society in the second half of the seventeenth century.