

Bartko, Maria

Artificium extra ideam : przedstawieniowe wzorce cyklu obrazów Adolfa Boya

Acta Universitatis Nicolai Copernici. Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo 11 (161),
29-45

1987

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach
dozwolonego użytku.

Zakład Muzealnictwa

Maria Bartko

ARTIFICIUM EXTRA IDEAM
PRZEDSTAWIENIOWE WZORCE CYKLU OBRAZÓW ADOLFA BOYA

Zarys treści. Artykuł dotyczy sztuki XVII w. w Gdańsku. Przedstawiono pewne sugestie dotyczące inspiracji artystycznych A. Boya, szczególnie zaś genezę cyklu jego obrazów emblematycznych *Sybille*. Ukazano także artystyczne związki A. Boya ze środowiskiem grafików gdańskich.

Sylwetka artystyczna Adolfa Boya¹ była już wielokrotnie omawiana w literaturze gdańskiej sztuki XVII w.², stąd też podstawowe fakty z biografii artysty, jak i jego artystyczne *oeuvre*, są znane. Wiadomo zatem, że istnieją pewne dzieła, których wykonawstwo tylko przypisuje się A. Boyowi. Wśród rozlicznych grafik, które sztychowano na podstawie rysunków A. Boya, znajdują się i takie, których autorstwo z racji widniejącej sygnatury nie jest kwestionowane. Podnoszą to zgodnie znane autorytety. Odnotować można jednak niedokładności w ich szczegółowych sprawozdaniach. By je wskazać, weźmy dla przykładu sztych zatytułowany

¹ U. Thieme, F. Becker, *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler*, Bd. 4, Leipzig 1910, s. 486—488; A. Gosieniecka, *Adolf Boy*, [w:] *Słownik Artystów Polskich i Obcych w Polsce działających*, t. 1, Warszawa—Gdańsk 1971, s. 220—221.

² Dokładna biografia dotychczasowego stanu badań nad malarstwem gdańskim XVII w. Z. Kruszelnicki, *Historiografia sztuki Gdańska i Pomorza. Teka Gdańska*, Wrocław—Gdańsk 1980, s. 47—70. Z wcześniejszych opracowań W. Drost, *Danziger Malerei vom Mittelalter bis zum Ende des Barock. Ein Beitrag zur Begründung der Strukturforchung in der Kunstgeschichte*, Berlin—Leipzig 1938, s. 139—140; tenże, *Danziger Malerei 1530—1750. Ausstellung*, Danzig 1931, s. 12, 28, 29. Liczne wzmianki o malarstwie Boya — A. Gosieniecka, *Malarstwo gdańskie XVI i XVII. Katalog*, Gdańsk 1957, s. 75, 101 oraz tenże, *Sztuka w Gdańsku. Malarstwo, rzeźba, grafika*, [w:] *Gdańsk, jego dzieje i kultura*, Warszawa 1969, s. 276—362. Ze starszych opracowań por. W. Tomkiewicz, *Realizm w malarstwie gdańskim przełomu XVI i XVII wieku*, [w:] *Studia Pomorskie*, t. 2, Wrocław 1953, s. 113 i n. oraz tenże, *Malarstwo dworskie w dobie Władysława IV*, *Biuletyn Historii Sztuki*, R. 12, 1950, s. 145 i n.

Enarrant Dei Gloriam, na którym widnieją dwie sygnatury A. Boy (*delineator*) i F. Allen (*sculptor*).

Sztynch wymieniany jest u Thieme i Beckera³, Bersohna⁴, Rastawieckiego⁵, Gosienieckiej⁶. Wskazani autorzy podają różne źródła bibliograficzne pism Heweliusza, gdzie sztynch ten miałby być zamieszczony, służąc jako ilustracja tekstu.

Thieme i Becker, a za nimi Gosieniecka podają dzieło J. Heweliusza *Annus climactericus*⁷ jako główne i jedyne źródło; Bersohn wymienia natomiast inne tytuły, oba Heweliusza, jak: *De nativa Saturni facie*⁸, *Mercurius in sole visus*⁹; Rastawiecki z kolei oprócz wymienionych wyżej podaje — *Epistolae II*¹⁰. Powyższe informacje można uzupełnić, wskazując jeszcze trzy inne tytuły dzieł Heweliusza, w których rycina ta została umieszczona — *Descriptio cometae*¹¹, *Prodromus cometicus*¹², *Epistolae III. De motu Lunae*¹³. Tak więc dzieło, które stanowiło efekt współpracy A. Boya z F. Allenem, było od 1647 r. wykorzystywane przez wydawcę pism J. Heweliusza — Simona Reinigera wielokrotnie, aż po rok 1690, już wiele lat po śmierci A. Boya.

Można by do tych ujawnionych i wykorzystywanych tak obficie rezultatów współpracy artystycznej dodać nieco kontrowersyjny szczegół. Rzecz bowiem w tym, że na podstawie analizy stylistycznej da się tej dwójce artystów przypisać — hipotetycznie — inne jeszcze realizacje. Chodzi mianowicie o dwie ryciny z pism Heweliusza, obie nie sygnowane. Jedna z nich jest zamieszczona w księdze J. Heweliusza *Cometografia*¹⁴, którą J. Heweliusz, w podziękę za subsydiowanie badań, dedykował Ludwikowi XIV. Rycina przedstawia symboliczne przekazanie Ludwikowi XIV właśnie dedykowanego mu dzieła. Badając ten sztynch za pomocą analizy stylistycznej można stwierdzić, że rysunek, stanowiący ongiś wzór dla sztynchu, musiał nosić wszelkie znamiona „maniery” A. Boya. Zaobserwować to można w charakterystycznym ukształtowaniu postaci ludzkich, ich proporcjach, wyróżniającej Boya precyzji przedstawianego detalu —

³ U. Thieme, F. Becker, op. cit., s. 487.

⁴ M. Bersohn, *O rytownikach gdańskich*, Warszawa 1887, s. 15.

⁵ E. Rastawiecki, *Słownik malarzy polskich*, t. 1, Warszawa 1850, s. 70.

⁶ A. Gosieniecka, *Adolf Boy...*, s. 221.

⁷ J. Hevelius, *Annus climactericus sive rerum Uraniorum*, Gedani 1685 — Biblioteka Kórnicka, Kórnik (cyt. dalej BK) 47.

⁸ J. Hevelius, *De nativa Saturni facie*, Gedani 1656 (BK 413).

⁹ Tenże, *Mercurius in sole visus*, Gedani 1662 (BK 414).

¹⁰ Tenże, *Epistolae II*, Gedani 1654.

¹¹ Tenże, *Descriptio cometae qui addita est Mantissa Prodromii Cometicii*, Gedani 1666 (BK 415).

¹² Tenże, *Prodromus cometicus quo historia cometae anno 1664 exorti cursum*, Gedani 1665 (BK 310).

¹³ Tenże, *Epistolae III. De motu Lunae*, Gedani 1654 (BK 417).

¹⁴ Tenże, *Cometografia, totam naturam cometarum exhibens. Accesit omnium cometarum historia*, Gedani 1668 (BK 3108).

szczególnie w kostiumie. Wyważony układ kompozycyjny, z jedną osią pionową centralnie organizującą scenę przedstawioną, a także drobiazgowość detalu w rysunku tła architektonicznego dostatecznie dobrze charakteryzują rysownika. Cechy te, jak wiadomo, da się odnaleźć i określić we wszystkich znanych rysunkach A. Boya¹⁵. Sądzę, że powtarzające się wielokrotnie *eiusdem modi* szczegóły rysunku, stosowane jako środek wyrazowy, stanowią pewien argument na rzecz proponowanej tu atrybucji. Rycina druga, stanowiąca winietę *Prodromus astronomiae*¹⁶, wzorowana kompozycyjnie na malarstwie H. Hahna, przedstawiająca muzykujące chóry anielskie, także oznacza się cechami, które możemy określić jako „boyowskie”. Tyle dałoby się powiedzieć o rysowniku. Stwierdzenie tego, kto był sztycharzem wskazanych wyżej rycin, nie jest pewne. Widoczna jest bowiem nieudolność techniczna przy kopiowaniu rysunku na płytę, co bardziej wskazuje jednak na F. Allena czy (ewentualnie) J. Bennsheimera niż na znakomitego L. Vischera. Wskazana przeze mnie atrybucja jest odmienna w stosunku do tej, która już przyjęła się w literaturze przedmiotu¹⁷. Uznaje się autorstwo rysunku do sztychu A. Stecha, jako że w wymienionym dziele (tj. *Cometografii*) zamieszczona jest jego projektu karta tytułowa. Ta wymieniana jako jedyna przesłanka eksplikująca jest — moim zdaniem — dość krucha zważywszy, że wydawca S. Reiniger stosował do ozdobienia dzieł po wielokroć zestawy sztychów, złożonych z pojedynczych rycin sygnowanych przez różnych autorów. Obok tej kwestii, poruszonej niejako na marginesie, wymienię jeszcze dwie wspólne realizacje A. Boya i F. Allena, by uzyskać w miarę adekwatny obraz ich współpracy. Obie stanowią graficzne kopie wykonanych przez A. Boya portretów. Jeden z nich to portret Jana Rueliusa¹⁸, a drugi portret Fryderyka Fredera¹⁹. Zarówno jeden jak i drugi sztych są wykonane przez F. Allena. Te realizacje zdają się kończyć listę tej artystycznej współpracy.

By wyobrażenie tych dokonań artystycznych A. Boya było pełniejsze, a wskazanie na jego związki ze środowiskiem grafików było zbliżone do rekonstruowanego, faktycznie zaistniałego stanu, należy tu przywołać

¹⁵ Por. choćby rysunek *Amico ficta nulla fit iniuria* ze sztambuchu M. Debschutza — Muzeum Narodowe w Poznaniu. Dział zbiorów graficznych (cyt. dalej MNP/G) 788, s. 233, a także *Ubi amor ibi dolor* ze sztambuchu H. Böhma (BK — 1508a, s. 251), czy też *Betsabe w kąpieeli* (ibid., s. 198).

¹⁶ J. Hevelius, *Prodromus astronomiae cum catalogo fixarum et firmanentium Sobiesciarum*, Gedani 1687—1690 (BK 349).

¹⁷ T. Grzybowska, *Andrzej Stech — malarz gdański*, Warszawa 1979, por. s. 105—106, poz. w katalogu G. 43.

¹⁸ Sztych ten, Biblioteka Gdańska PAN, Gdańsk (cyt. dalej BG PAN) 4569, 192×120, wymieniany przez U. Thieme, F. Beckera (op. cit., s. 487), zyskuje u Hollsteina inną atrybucję (por. F. W. Hollstein, *German engravings etchings and woodcuts 1400—1700*, t. 4, Amsterdam, b.r.w., s. 142). Autor ten przypisuje też wykonawstwo tej grafiki W. Hondiusowi, stawiając ją w rzędzie innych, wykonanych pod wpływem inspiracji A. Boya.

¹⁹ Sztych ten (BK B III. 124, 162×141) ma uzgodnioną atrybucję.

przynajmniej dwa nazwiska ²⁰, tj. J. Bensheimera i J. Falcka. Współpraca A. Boya z J. Bensheimerem nie była jednak zbyt efektywna. Znane są bowiem dwie ich wspólne realizacje: sztych z portretu burmistrza gdańskiego Ch. Schweikerta ²¹ oraz sztych typu „Gengre-bild” skopiowany przez J. Bensheimera z obrazu A. Boya ²². Należy tu także wymienić, co podaje za Gosieniecką ²³, sztych przedstawiający alegorię na zaślubiny E. Friedrichsena i F. von Linde.

Najbardziej interesującym partnerem do uprawiania działalności artystycznej był dla A. Boya niewątpliwie J. Falck. Współpraca obu tych artystów jest dla nas kluczowym zagadnieniem. Oczywiście, że A. Boy wykonywał przede wszystkim rysunki lub bywało obrazy, które J. Falck sztychował, lecz nie jest wykluczona i odwrotna zależność, na co zresztą zwracam uwagę w dalszej części artykułu. Wymienię te ich wspólne dokonania, które jak w wyżej wskazywanych przypadkach dokumentują owe artystyczne zależności. Efektem ich współpracy dla wspólnego mecenasa — J. Heweliusza — były dwa sztychy będące kartami tytułowymi do dzieł tegoż ²⁴: znakomita rycina *Machina coelestis* ²⁵ zdobiąca jedno z czołowych wydawnictw heweliuszowych oraz nie ustępująca jej poziomem rycina *Selenografia* ²⁶. W wymienionych wyżej rycinach wkład pracy obu artystów zdaje się równoważyć. Lecz są znane i takie ich wspólne realizacje, gdzie J. Falck jest już tylko kopistą. Wymienić tu należy sztychy

²⁰ Nazwiska W. Hondiusza w tym kontekście nie wymieniam, bowiem jego współpraca z A. Boyem jest raczej marginalna (por. A. Gosieniecka, *Adolf Boy*, s. 221 oraz np. G. Cuny, *Der Danziger Maler D. Schultz*, Monatshefte für Kunstwissenschaft, 18, 1915, s. 2).

²¹ Sztych ten (MNP/G/1613, 234×149) ma uzgodnioną atrybucję.

²² Sztych znany mi jest tylko z przekazu źródłowego (por. U. Thieme, F. Becker, op. cit., s. 487) i nie potrafię zająć stanowiska w sprawie zasadności atrybucji. Wspomina też o tym sztychu W. Drost, *Danziger Malerei*, s. 139, oraz M. Bersohn, op. cit., s. 18.

²³ A. Gosieniecka, *Adolf Boy...*, s. 221.

²⁴ Zresztą sam Hevelius z upodobaniem zdołał (delineavit et sculpsit) swoje księgi, obmyślając co do niektórych wcale skomplikowane programy emblematyczne. Por. w tej kwestii uwagi Karoliny Targoszowej (K. Targosz, *Heveliusz, uczony, artysta*, Wrocław 1979, s. 88), gdy podaje ona program emblematyczny ryciny tytułowej zrekonstruowany na podstawie komentarza autorskiego — J. Hevelius, *Machina coelestis, pars posterior*, Gedani 1679 (BK 4103).

²⁵ J. Hevelius, *Machina coelestis...*, karta tytułowa, (306×186), sygnowana — A. Boy delineavit, J. Falck sculpsit. W sprawie atrybucji por.: F. W. Hollstein, op. cit., s. 142; U. Thieme, F. Becker, op. cit., s. 487, J. C. Block, *Jeremias Falck sein Leben und seine Werke*, Danzig—Leipzig—Wien 1890, poz. 198. W literaturze przedmiotu ustawicznie podaje się powtórzony za Bersohnem błąd (por. M. Bersohn, op. cit., s. 18), że rycina ta stanowi kartę tytułową dzieła — J. Hevelius, *Machina coelestis, pars prima*, Gedani 1673(!) Tymczasem wszelkie zamieszczone w tym dziele ryciny wykonali: A. Stech, J. Bensheimer, J. Saal.

²⁶ J. Hevelius, *Selenografia sive lunae descriptio*, Gedani 1647 (BK 3109, 317×183).

z portretów wykonanych przez A. Boya, jak: portret Konstantyna Ferbera²⁷, portret Jana Mochingera²⁸, Jakuba Stuvy'ego²⁹, czy Sebastiana Luvy'ego³⁰. Współpraca ta trwa aż po rok 1650, gdy J. Falck razem z P. Ringeriem opuszczają Gdańsk, by na zaproszenie Krystyny Szwedzkiej udać się do Sztokholmu³¹.

Powyższa lista malarsko-graficznych realizacji jest może nieco nużąca w lekturze, lecz z całą pewnością dzięki jej rozpisaniu założona implicite teza o ścisłym związku Adolfa Boya ze środowiskiem grafików gdańskich jest bardziej prawomocna.

Wskazywanie roli grafiki i wzorców kompozycyjnych tam stosowanych oraz ich oddziaływania na powstające dzieła malarskie czy nawet rzeźbiarskie w danym okresie nie jest sprawą nową i nie można uważać jej za odkrywczą. Rozprawy M. Walickiego³², czy też bardzo instruktywny, choć dotyczący wcześniejszego niż rozważany okresu w sztuce — artykuł A. Gosienieckiej³³, nie pozostawiają w tym zakresie najmniejszych wątpliwości.

Podjmując problem zgłoszony we wzmiarkowanych pracach, da się, moim zdaniem, wykazać zależność malarskich realizacji A. Boya od znanych ówczesnie i funkcjonujących powszechnie wzorców graficznych. Konkretyzacja tej „hipotezy” wyglądałaby następująco.

Podkreślaliśmy wyżej zależności artystyczne łączące A. Boya z J. Falckiem. Jak wiadomo, realizowała się ona najintensywniej w latach 1646—1650, które to daty określają pobyt J. Falcka w Gdańsku. Wówczas A. Boy, malarz dojrzały artystycznie, o sprawnej warsztatowo technice³⁴,

²⁷ Rycina w zbiorach Muzeum Narodowego w Gdańsku (MNG/SD/21578G, 273×192) atrybucje: J. C. Block, op. cit., poz. 233; A. Gosieniecka, *Adolf Boy...*, s. 220; F. W. Hollstein, op. cit., s. 142.

²⁸ Rycina w zbiorach muzeum gdańskiego (MNG/SD/2189/G, 268×172) atrybucja por.: F. W. Hollstein, op. cit.; U. Thieme, F. Becker, op. cit., s. 487; A. Gosieniecka, op. cit.; J. C. Block, op. cit., poz. 267.

²⁹ Rycina w zbiorach BG PAN (BG 723 R II², 270×197) atrybucja por.: J. C. Block, op. cit., poz. 283; U. Thieme, F. Becker, op. cit.; A. Gosieniecka, op. cit.; F. W. Hollstein, op. cit.

³⁰ Rycina w zbiorach muzeum gdańskiego (MNG/SF/2218/G, 227×194) atrybucja por.: F. W. Hollstein, op. cit.; J. C. Block, op. cit., poz. 264.

³¹ Por. informację G. Upmark, *J. Falck in Schweden und seine Swedische Stiche*, Repertorium für Kunstwissenschaft, 8, 1885, s. 309.

³² M. Walicki, *Pierwowzory graficzne sztuki polskiej XV i XVI w.*, [w:] *Sprawozdania Towarzystwa Naukowego Warszawskiego*, 1934, s. 59 i n.; M. Walicki, *Inspiracje graficzne malarstwa polskiego na przełomie XV i XVI w.*, *Biuletyn Historii Sztuki*, 24, 1962, s. 395 i n.

³³ A. Gosieniecka, *Wzory graficzne w malarstwie pomorskim II poł. XVI i pocz. XVII w.*, [w:] *Ze studiów nad sztuką XVI w. na Śląsku i w krajach sąsiednich*, Wrocław 1968, s. 111—132.

³⁴ Technika malarska A. Boya kształtowała się przez lata. Jej rozwój możemy prześledzić obserwując formy wczesnych, zachowanych rysunków (por. przypis 15) aż do monumentalnych realizacji malarskich. Porównajmy np., wspomniany już, rysunek *Ubi amor ibi dolor* z 1633 r. (210×251), którego atrybucję potwierdza



1. A. Boy, rysunek z *Malerbuchu Falckenberga*. Fot. Pracownia Fotograficzna AP

nie powiem, by przewodził³⁵ gronu malarzy stosujących manierę niderlandyzującą w sposobie Ravestyena, B. van Helsta czy Stantvoorta (jak to ongiś wykazywał prof. E. Iwanoyko), lecz mógł z nimi śmiało konkurować. Jego malarstwo, o dokładnej, drobiazgowej lecz wyważonej kompozycji, energicznym modelunku, barwach kładzionych wielkimi plamami bez zróżnicowania walorowego, precyzyjne wykończenie szczegółów, budziło wśród ówczesnych uznanie.

Tradycyjnie przypisuje się A. Boyowi wykonawstwo emblematycznego cyklu obrazów *Sybille*³⁶, znajdujących się obecnie w Ratuszu Staromiej-

T. Hirsch, (*Literarische und künstlerische Bestrebungen in Danzig während der Jahre 1630—1640*, Neue Preussische Provinzialblätter, 7, 1849, s. 55) z rysunkiem z ok. 1650 r. z tzw. *Malerbuchu Falckenberga*, Archiwum Państwowe, Gdańsk, (cyt. dalej AP Gd. 330/C/613, 130×90), o którym W. Drost powiadał, że jest on znakomity w swych technicznych walorach (W. Drost, op. cit., s. 140).

³⁵ Choć już w 1636 r. A. Boy był starszym cechu malarzy — (por. wpis do *Malerbuchu*, AP Gd. 300/C/613, s. 190). Tę funkcję pełnił jeszcze w latach 1644—1646.

³⁶ Taką atrybucję wprowadził do nowszej literatury W. Drost (op. cit., s. 140). Wcześniej wiadomość o konserwowaniu obrazów A. Boya ze złożonymi napisami podał K. Hoburg (*Geschichte und Beschreibung der Rechtstadt Danzig*, Danzig 1857, s. 18), który też wymienia nazwisko konserwatora — był nim Thüre. Znane jest tylko jedno sygnowane i potwierdzone archiwalnie dzieło A. Boya — *Widok Gdańska z 1680 r.* (por. *Specyficatio aller Kunst und sinnreichen Gemälde nebst ihren inscriptionibus welche augzutreffen auf dem Rathause der rechten Stadt Danzig*, AP Gd. 300/R/Uu 2, s. 38 i 39 — tam opis obrazu Boya (por. jeszcze:

skim w Gdańsku. Obrazy te pochodzą ³⁷ z domu rajcy Jana Konrada Fichtla ³⁸, stanowiąc zwarty tematycznie (i kompozycyjnie) cykl. Spełniały one niewątpliwie, oprócz dekoracyjnej, także i moralizatorską funkcję. Religijna wykładnia „zawartości ideowej” obrazów, określana przez właściwy protestantyzmowi *sensus didacticus* jest tu niewątpliwie najbardziej istotna.

Przypomnijmy, że temat sybilliński często funkcjonuje w sztuce ³⁹ już od XI w., a najobficiej był wykorzystywany jako główny wątek przedstawień w XIV w. Trwały też nieustanne spory o to, ile było owych fantastycznych (czy też historycznych, jak uważają niektórzy) postaci, jakie były ich imiona i czyjego autorstwa były sybillińskie proroctwa. W tych kwestiach utrwały się ustalenia starożytnych pisarzy Warrona i Laktancjusza ⁴⁰ modyfikowane później już tylko nieznacznie. Ostatecznie zaś zaakceptowana i funkcjonująca w powszechnej świadomości była wersja z 1581 r. Filipa Barbieri, podana w *Discordantiae nonnullae inter sanctum Hierony-*

F. Schwarz, *Danzig im Bilde*, Danzig 1913, s. 221, tam ligaturowa sygnatura A. Boya).

³⁷ Na marginesie kwestia datowania obrazów. Spójrzmy na obraz *Europa*. Tu bogato zdobiona haftem wypukłym alamoda ze stanikiem z rozcinaną baskiną przypominającą męskie *pourpoint*, narzucona *escharpe* i zdobny stroik na głowie — są na tyle istotnymi szczegółami kostiumologicznymi, że pozwalają datować obraz w przybliżeniu na lata 1640—1655 (metoda analizy jest podana w artykule A. Sieradzkiej, *Wykorzystanie danych kostiumologicznych do zmiany datowania wybranych obrazów polskich I poł. XVII wieku*, *Biuletyn Historii Sztuki*, 36, 1974, 4, s. 430 i n., por. s. 431. Szczegółowe dane kostiumologiczne por. H. Roy, *La vie, la mode et le costume au XVIIe*, Paris 1924). Nie jest to bynajmniej niezgodne z tym, co głoszą źródła uznane za autorytatywne. Podaje się tam mianowicie, że ów cykl obrazów powstał w 1642 r. (por. W. Drost, op. cit., s. 139; A. Gosienicka, *Malarstwo gdańskie...*, s. 75, 101; E. Iwanoyko, *Portret Salomona Giesego, rajcy gdańskiego, pędzla Adolfa Boya*, *Biuletyn Historii Sztuki*, 18, 1956, s. 287—294, por. s. 291). Sądzę jednak, że wobec braku potwierdzenia archiwalnego tej daty można nie uznać jej za ostateczną, lecz przyjąć ją jako *terminus post quem*, podczas gdy *terminus ante quem non* — to rok 1650.

³⁸ W pracy magisterskiej wykazuje, że Jan Konrad Fichtel był hipotetycznym właścicielem obrazów, a nie Jerzy Fichtel (por. M. Bartko, *Cykl obrazów Adolfa Boya z Ratusza Staromiejskiego w Gdańsku*, Poznań 1977, mps. s. 5—6). Por. jeszcze w tej sprawie uwagi J. Habeli, *Ratusz Staromiejski w Gdańsku*, Wrocław 1975, s. 110, przypis 196. A. Schmidt, *Danzigs merwürdige Inschriften*, *Heimatblätter des deutschen Heimatbundes*, 2, Danzig 1925, s. 34, poz. 124.

³⁹ Por. w R. Künstle, *Ikonographie der christlichen Kunst*, 1, Freiburg 1928, s. 309; *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, 4, Freiburg 1927, szp. 150—152; *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, 1, Stuttgart 1937, szp. 1270—1274 oraz G. Schiller, *Ikonographie der Christlichen Kunst*, 2, Gütersloh 1966, s. 29, 36, 92. Bardzo szerokie, opisowe hasła można znaleźć w *Realenzyklopädie der Klassischen Altertumwissenschaft*, 2 A², Stuttgart 1923, s. 2075—2125 oraz w *Realenzyklopädie für protestantische Theologie und Kirche*, 18, Leipzig 1906, s. 265—280.

⁴⁰ Por. E. Male, *L'art religieux de la fin du Moyen Age en France*, Paris 1908, s. 261.



2. J. Falck, *Flora*. Fot.
Pracownia Fotograficzna
MNG

mum et Augustynum, gdzie nie tylko wymienia on imiona Sybill, ale także podaje literacki tekst ich prorocत्व⁴¹. Ten zaś, w istocie nie zmieniony, a tylko dostosowany do formy krótkich epigramatów, występujących jako lemmy w omawianych obrazach, wyznacza i organizuje całość przedstawienia w zamkniętą strukturę. A jest to — moim zdaniem — struktura emblematyczna. Tworzą ją trzy elementy: icon, lemma i explicatio. I c o n — wyobrażenie postaci kobiecej, stanowiące najważniejszy element przedstawieniowy; l e m m a — wierszowany napis objaśniający sens przedstawienia, i wreszcie e x p l i c a t i o — scena będąca przedstawieniową interpretacją treści zawartej w tekście lemmy. Te trzy elementy są wzajemnie ze sobą związane: ewokacja treści lemmy wyznacza zarówno icon, jak i explicatio.

Interesujące jest oczywiście zadanie, by — ustaliwszy „historię idei” wątku sybillińskiego — odtworzyć pierwotny zamysł fundatora⁴², czy twórcy programu treściowego, którym niewątpliwie był jeden z tych, którzy sprawowali wówczas w Gdańsku *Regierung der Gelehrten*. Nie jest to jednak problem, którego rozwiązanie jest zadaniem niniejszego artykułu.

⁴¹ Por. *ibid.* s. 285 i n.

⁴² Por. w tej kwestii M. Bartko, *op. cit.*, s. 14–25.

3. J. Falck, *Clorinde*. Fot.
S. Łopatka



O malarstwie prezentowanym w interesującym nas cyklu obrazów da się bez wątpienia powiedzieć, że było ono jeszcze (!) manierystyczne. Różnorodność i kontrastowe zestawienia kolorystyczne, umiejętność teatralnej kompozycji sceny wyobrażonej z ową charakterystyczną żywością gestu i zmanierowaną pozą świadczą o tym dowodnie. Nadto zważmy, że stosowana jest konsekwentnie zasada decorum. Odpowiedniość treści głoszonej w literackim tekście lemmy do malarskiej realizacji iconu, zdaje się tę zasadę spełniać.

Mimo bogactwa tematycznego, treściwego, czy malarskiego, najpilniejszą bodajże kwestią do rozwiązania jest odnalezienie bezpośrednich (lub też pośrednich) wzorców kompozycyjnych, ikonografii kostiumologicznej itd., których podstawą byłby przekaz graficzny, a które to zależności dałyby się określić za pomocą analizy stylistycznej.

Otóż wydaje mi się, że Boy namalował swe kompozycje pod wyraźną inspiracją grafik J. Falcka powstałych w Paryżu i że to właśnie one za-inspirowały go szczególnie, gdy poszukiwał odpowiedniego kanonu urody kobiecej (fot. 2), zgodnego z ówczesnie funkcjonującymi wymogami estetycznymi.



4. J. Falck, *Jesień*. Fot. S. Lopatka



5. J. Falck, *Zima*. Fot. S. Lopatka

Jeremias Falck, przybył do Gdańska po artystycznych sukcesach w Paryżu, gdzie pracował wówczas (zresztą wyraźnie pod wpływem grafików niderlandzkich) dla takich wydawców rycin, jak: J. van Egmont, J. Le Blond, P. Langlois, P. Mariette, współpracując z tej racji z W. de Gheynem czy J. Davidem. Miał zatem dzięki swojemu mistrzostwu zapewnioną artystyczną przewagę nad A. Boyem o tyle, że mógł być inspiratorem rozwiązań kompozycyjnych lub też, co możliwe, pośrednikiem w dostarczaniu gotowych wzorców graficznych. Owe pośrednictwo widoczne jest w obrazowaniu szczegółów stroju kobiecego przedstawionych w cyklu malowideł. Cykl grafik J. Falcka, wyobrażający alegoryczne figury kobiece: *Angelique*, *Armide*, *Clorinde*, *Dorinde*, *Doralice*, *Dorise*, *Marfise*, *Olimpe*, *Philip* ⁴³, wydany u P. Mariette'a w Paryżu, był — jak się wydaje — dla malarskiej inspiracji A. Boya dość znaczący.

Dla udokumentowania hipotetycznie możliwych wzorców graficznych obrazów A. Boya jest istotne zwrócenie uwagi na inne sztychy J. Falcka. Mam tu na myśli jego cykle graficzne, które później zyskały nazwę: *Cztery pory roku* ⁴⁴, *Cztery pory dnia* ⁴⁵ czy też *Dwanaście miesięcy* ⁴⁶. Owe wyobrażenia postaci kobiecych o niewymuszonym wdzięku, ubranych w eleganckie stroje, mogły, jako dzieła na znakomitym poziomie artystycznym, stać się źródłem malarskiej inspiracji. Wskazanie na owe cykle graficzne powstałe w Paryżu wydać się może nieprzekonywujące z tej racji, że zwykliśmy uważać środowisko twórcze poł. XVII w. w Gdańsku za pozostające bezpośrednio pod wpływem niderlandzkich nowości artystycznych. Związki artystyczne Gdańska z Niderlandami mają swoje historyczne uzasadnienie i — choćby z tego względu — nie są podważalne. Znana była przecież wówczas powszechna praktyka posługiwania się wzorcami graficznymi, które rozprowadzano po całej Europie. Sławne dzieła sztuki malarskiej poznawane były nie tylko z bezpośredniego oglądu, lecz dzięki kopiom graficznym. Właśnie poprzez grafikę francuską, która pozostawała pod bezpośrednim wpływem niderlandzkiej, upowszechniły się w szerokich kręgach odbiorców schematy kompozycyjne, czy wręcz znajomość ikonografii sztuki Północy. Jestem skłonna uznać, że także A. Boy uprawiał powszechną w jego środowisku praktykę artystyczną. Jego związki

⁴³ Por. J. C. Block, op. cit., poz. 173 — *Armide* (Muzeum Narodowe w Krakowie. Oddział im. E. Hutten-Czapskiego — cyt. dalej MNK-Czp — 2323, inw. III 13 381, 245×180); ibid., poz. 175 — *Cleonice* (MNK-Czp 2325, inw. III 13 461, 245×180); ibid., poz. 174 — *Clorinde* (MNK-Czp 2324, inw. III 13 381, 245×180).

⁴⁴ Ibid., poz. 107 — *Jesień* (MNK-Czp 2316, inw. II 13 365, 280×397); ibid., poz. 108 — *Zima* (MNK-Czp 2316, inw. II 13 366, 280×399).

⁴⁵ Ibid., poz. 119—122 — *Cztery pory roku*, por. szczególnie *Południe* (MNK-Czp 2318, inw. II 13 367, 280×397) oraz *Wieczór* (MNK-Czp 2320, inw. II 13 369, 280×369) i *Noc* (MNK-Czp 2319, inw. II 13 368, 280×397).

⁴⁶ Por. np. ryciny: *Luty* (Muzeum Narodowe w Warszawie. Dział zbiorów graficznych — Grafika Polska — cyt. dalej MNW-Gr Pol 1449, 395×280); *Marzec* (MNW-Gr Pol 1448, 395×280).



6. J. Falck, Południe. Fot. S. Łopatka



7. J. Falck, Wieczór. Fot. S. Łopatka



8. J. Falck, Noc. Fot. S. Lopatka



9. J. Falck, Luty. Fot. M. Glowacki



10. J. Falck, *Marzec*. Fot.
M. Głowacki

z J. Falckiem, biorąc pod uwagę ilość wspólnych realizacji, były na tyle silne, że dodatkowo uprawomocniają zgłoszone wyżej przypuszczenia.

W związku z rozpatrywanym problemem inspiracji graficznych można by zgłosić jeszcze jedną kwestię. Otóż w omawianych obrazach charakterystyczne są, silnie wyeksponowane przez malarza środkami artystycznymi, cechy wyobrażeń. Postacie są monumentalne, o mocno podkreślonym wolumenie figury, zaakcentowany jest wertykalizm i silny kontrapost. Są one oddzielone od tła, jak samodzielnie stojące posągi. Przywodzi to na myśl rzeźbiarską zgoła inspirację.

Przypomnijmy, że w 1648 r. zostają ukończone prace nad ozdobieniem Złotej Bramy w Gdańsku. To znakomite w swym zamyśle architektoniczne zamknięcie widokowe ul. Długiej, dzieło Abrahama van der Blocke, posiadało obmyślony w szczegółach program ikonograficzny. Jego zaś głównymi ideami były te, które zostały wyznaczone przez ich wizualną reprezentację. Posągi alegorycznych postaci: *Libertas*, *Ubertas*, *Pax*, *Concordia*, *Pietas*, *Justitia*, *Fama* i *Prudentia* były ustawione na postumentach na wysokości attykowego piętra bramy. Autorem rzeźb był Piotr Ringering. Niestety nie zachowały się do dzisiaj. Na ich miejscu stoją współczesne kopie. Oryginały jednak zostały utrwalone w przekazach ikonograficznych. Istnieją bowiem sztychy J. Falcka wykonane w latach 1648—1649



11. J. Falck, *Libertas*. Fot. S. Lopatka



12. J. Falck, *Sybilla Libyca*. Fot. autorki

wiernie odwzorowujące dzieła P. Ringeringa⁴⁷. Dzięki tym sztychom właśnie możemy mieć przynajmniej wyobrażenie o wyglądzie, a także o jakości artystycznej owych figur. Należy przypuścić, że ich ukończenie było istotnym wydarzeniem dla świata artystycznego w Gdańsku.

Jawi się przypuszczenie, że A. Boy, podejmując myśl o realizacji swego cyklu malarskiego, mógł inspirować się także rzeźbiarskimi rozwiązaniami kompozycyjnymi. By sprawdzić słuszność owego przypuszczenia, porównajmy dla przykładu wyobrażoną postać Sybilli *Libyca* z zachowanym w sztychu J. Falcka posagowym wyobrażeniem *Libertas*. Zwróćmy uwagę na postawę, kontrapost, sposób ułożenia szat, układ rąk wyobrażonej Sybilli i na analogiczne szczegóły sztychu J. Falcka. Wyobrażenia różnią się zasadniczo tylko odmiennym rysunkiem twarzy. Z kolei przy porównywaniu obrazu *Agrippa* i sztychu *Ubertas* zauważymy także istotne podobieństwa, które utwierdzają nas w przekonaniu, że owo drugie zgłoszone tutaj domniemanie o rzeźbiarskiej inspiracji przedstawień nie jest pozbawione słuszności.

Reasumując, w artykule — jakkolwiek w sposób skrótowy i zapewne niepełny — poddaje się sugestie co do możliwości artystycznej inspiracji, to jednak samo wskazanie owych sugestii może stać się istotne jako przyczynek do dziejów artystycznego obrazowania. Dla sztuki nowożytnej kwestie związane z problemami inspiracji artystycznej, a szczególnie graficznej, są bardzo ważne. W tym przypadku inspiracja taka skonkretyzowała się w formie artystycznej, ukształtowanej przez A. Boya pod wpływem sztuki Paryża, o ile naturalnie uznać, że zarysowane tu związki artystyczne są rzeczywiste i wówczas łatwo wykazać chłonność środowiska gdańskiego na różnorodne, czasami nawet odległe, prądy i mody artystyczne.

Maria Bartko

ARTIFICIUM EXTRA IDEAM

VORSTELLBARE VORBILDER DES GEMÄLDEZYKLUS VON ADOLF BOY

(Zusammenfassung)

Zur Hauptaufgabe, die die Autorin sich gestellt hat, wurde der Versuch, hypothetisch die Frage nach den Quellen der künstlerischen Inspiration des emblematischen Gemäldezyklus Sybille von Adolf Boy zu beantworten. Dieser Gemäldezyklus befindet sich zur Zeit im Altstadtrathaus in Gdańsk.

⁴⁷ Wskazywane sztychy wymienia J. C. Block, op. cit., poz. 184—191, szczególnie sztych *Libertas* — J. Falck *delineavit et sculpsit*, 1648 (ibid., poz. 189, MNK-Czp 2336, inw. III 13 393, 286×399) oraz sztych *Fama*, także sygnowany przez J. Falcka (ibid., poz. 191, MNK-Czp 2337, inw. III 13 394, 286×399).

Den Grundstoff, der die Begründung der Vermutungen der Autorin illustriert, bilden die in Paris geschaffenen und von P. Mariette herausgegebenen Stiche von J. Falck.

Die Übereinstimmung der als Inspirationsquellen genutzten Stichen und kostümkundlichen Einzelheiten der erörterten Gemälde ist — wie es scheint — ziemlich deutlich. Um aber diese hypothetisch wahrscheinliche Begründung zu erhalten, unternimmt die Autorin den Versuch, an Hand des faktografischen Materials die gegenseitigen künstlerischen Abhängigkeiten A. Boys mit der Grafikergruppe aus Gdańsk — F. Allen, J. Bensheimer und J. Falck — darzustellen.