

Michał Woźniak

Dokumentacja złotnictwa polskiego - jej znaczenie dla badań nad dawnym złotnictwem i klasyfikacją jego znaków

Ochrona Zabytków 48/2 (189), 231-238

1995

Artykuł został zdigitalizowany i 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.

Dokumentacja złotnictwa polskiego — jej znaczenie dla badań nad dawnym złotnictwem i klasyfikacją jego znaków*

Badania nad dawną sztuką złotniczą napotykają na poważną trudność: ograniczoną dostępność jej dzieł. Powodowane to jest zarówno niezbyt dużymi rozmiarami tych zabytków, jak i — bardziej jeszcze — ich wysoką wartością materialną. Podstawową troską właściciela wyrobów złotniczych było ich zachowanie często za cenę nieujawniania, zatajania. Sprzęty zaś kościelne były i są chronione tym bardziej jako naczynia kultowe — namaszczone i poświęcone, stykające się z konsekrowanymi postaciami eucharystycznymi (*vasa sacra*), lub biorące mniej eksponowany udział w liturgii (*vasa non sacra*). Relikwiarze, mieszczące cząstki świętych, otaczano równie wielką dbałością. Nie moda dyktowała tu wartość, ale historia święta i tradycja, przez co — tym bardziej — aparaty te otoczone były i są szacunkiem i troską.

Stan zachowania dawnego złotnictwa jest zarówno zły, jak i odwrotnie proporcjonalny wobec wielkości pierwotnej produkcji i dawnych zasobów. Zły, bo choć cenne i chronione, wyroby złote i srebrne zawsze szczególnie na-

rażone były na rabunki, kontrybucje, łatwo ulegały nakazom mody, by z pozyskanego materiału wykonać nowe, wedle aktualnego stylu lub przetopieniu na surowiec do wybijania monety w czasach potrzeby. Ileż inwentarzy kościelnych wylicza srebrne, złote, wysadzane kamieniami czy szmelcowane wyroby, z których tylko niewiele lub nic zgoła dotrwało do dzisiaj: choćby inwentarze katedr gnieźnieńskiej¹ czy wawelskiej², bazyliki mariackiej w Gdańsku³ czy od niedawna katedralnego, a przez wieki staromiejskiego kościoła parafialnego św. Janów w Toruniu. Spisany tu w 1596 r. inwentarz wyszczególniał z górą dwieście różnych sprzętów liturgicznych należących do wyposażenia poszczególnych ołtarzy⁴; do dziś zachował się zaś tylko jeden: relikwiarz w kształcie ręki. Ma on ciekawą historię: sprawiony dla przyjęcia relikwii św. Korduli (towarzyszki św. Urszuli, poległej pod Kolonią z rąk Hunów wraz z jedenastoma tysiącami towarzyszek) dla kaplicy, a właściwie kościoła na zamku krzyżackim w Toruniu. Po jego zdobyciu przez mieszczan

w 1454 r. i zburzeniu, przeniesiony został do fary staromiejskiej — jakże skromna rekompensata za srebrne figury i naczynia ofiarowane z tej świątyni na potrzeby wojny 13-letniej. Relikwiarz uniknął zagłady nie tylko dzięki otoczonym czcią świętym cząstkom; był on wykonany wprawdzie techniką złotniczą, ale w miedzi i w ostatnim dopiero stadium procesu technologicznego został posrebrzony i pozłocony⁵.

Znane są także liczne inwentarze pałaców i dworów, od królewskich poczynając⁶, relacje, opisy i pamiętniki, a także testamenty, w tym mieszczańskie, imponujące zamożnością. Symbolicznie można w tym kontekście potraktować los polskiego skarbcza koronnego, pośród wszystkich europejskich jednego z najbardziej tragicznych⁷. Jakże ogromne wrażenie — wobec utraty tego wszystkiego — wywiera tzw. Skarb ze Skrwilna; zakopane w ziemi, zapewne przed Szwedami mienie średniozamożnego szlachcica Stanisława Piwo, podczaszego płockiego i jego żony Zofii Magdaleny, córki starosty borzechowskiego i wicewojewo-

*Niniejszy szkic jest próbą charakterystyki przedsięwzięcia zainicjowanego i prowadzonego przez Michała Gradowskiego z Ośrodka Dokumentacji Zabytków, z którym od początku współpracował Wacław Górski i nieco później piszący te słowa, zatrudnieni w Instytucie Zabytkoznawstwa i Konserwatorstwa UMK. Im Obu, dziękuję za długoletnią owocną współpracę, chciałbym ten szkic dedykować.

1. Omówione w: *Katera Gnieźnieńska*, pod red. Aleksandry Świechowskiej, Poznań 1970, s. 360 in (Zygmunt Świechowski).
2. L. Kalinowski, *Najstarsze inwentarze ka-*

tedry wawelskiej (w.) Cultus et cognitio. Studia z dziejów średniowiecznej kultury [Księga pamiątkowa ku czci prof. Aleksandra Gieysztora], Warszawa 1976, s. 217–231; *Inwentarz katedry wawelskiej z roku 1563*, oprac. A. Bochnak, „Źródła do Dziejów Wawelu”, X, Kraków 1979.

3. K. Szczepkowska-Naliwajek, *Złotnictwo gotyckie Pomorza Gdańskiego, Ziemi Chełmińskiej i Warmii*, „Studia z historii sztuki” XL, Wrocław 1987, s. 13–17.

4. A. Semrau, *Ein Beitrag zur Geschichte der Goldschmiedekunst in Thorn*, „Mitteilungen des Copernicus-Vereins für Wis-

senschaft und Kunst in Thorn 1908, z. 16, s. 73–84.

5. M. Woźniak, *Aktivität des Deutschen Ordens im Bereich der Kunst*, (w:) *Sztuka w kręgu Zakonu Krzyżackiego w Prusach i Inflantach*, pod red. M. Woźniaka, Toruń 1995, s. 186.

6. Por. ostatnio: R. Szmydki, *Zbiory artystyczne królewicza Jana Kazimierza w Warszawie i Nieporęcie około roku 1643*, Warszawa 1993.

7. J. Lileyko, *Regalia Polskie*, Warszawa 1987; M. Rożek, *Polskie koronacje i korony*, Kraków 1987.

dy pomorskiego Jana Loki⁸. Robi on wielkie wrażenie, ale niejako w zastępstwie bezpowrotnie straconych zasobów, po których pozostały pojedyncze tylko ułamki. Ten „skarbczyk” skrwilneński ma też ogromną wartość jako kompletnie zachowany pierwotny zasób, nie skażony późniejszymi uzupełnieniami i — co ważniejsze — niczym nie zubożony.

Wspomniana zaś odwrotna proporcjonalność polega na tym, że w przeszłości absolutna większość produkcji złotniczej przypadała na wytwórczość świecką; była to przecież nie tylko kosztowna biżuteria, okazałe sprzęty o jednostkowym indywidualnym charakterze i przeznaczeniu, ale także naczynia i galanteria stołowa, w tym masowo produkowane misy, talerze i sztucce. Obecnie zaś większość naszych zasobów dawnego złotnictwa stanowią naczynia kościelne⁹.

Zatem aktualne pozostaje pytanie, w jakim stopniu te zachowane przedmioty, owe zabytki są reprezentatywne dla pierwotnej produkcji? Sądzę, że mogą być one reprezentatywne dla większości okresów historycznych, zasadniczo od późnego średniowiecza poczynając, ale wyłącznie dla naczyń kościelnych oraz — z dużymi zastrzeżeniami — dla okazałych naczyń świeckich, np. toastowych. W przypadku kosztownych, indywidualnych realizacji zawsze możemy mieć do czynienia z wyjątkowymi dziełami, które nie pozwalają na łatwe uogólnienia, sprzęty zaś masowe zwyczajnie przepadły. Lepsze sytuacja w zakresie stanu zachowania rysuje się od czasów późnego baroku, czyli od przełomu XVII i XVIII wieku; podobnie jak we Francji, tylko tam z zupełnie innego powodu: kontrybucji Ludwika XIV na potrzeby wojenne, które prawie całkowicie zniszczyły złotnictwo świeckie sprzed końca XVII w.; reszty, zwłaszcza wobec

sreber kościelnych, dopełniła rewolucja.

Na domiar złego bardzo powoli poszerza się zasób rozpoznanych zabytków złotniczych. Wiele spośród zachowanych do dziś dzieł pozostaje ukrytych, nieznanych. Nawet muzealnicy — bywa — jakby z zazdrością bogatych a nieufnych właścicieli chronią powierzone (lub pozyskane) dobra przed pożądlivością świata. Ciągłe zbyt mało dzieł trafia na ekspozycje, choć tu winę ponosi dalekie od przyzwoitego wyposażenie polskich muzeów w odpowiedni estetycznie i pod względem bezpieczeństwa sprzęt wystawienniczy; zbyt mało publikuje się katalogów zbiorów, choć i tu czynnik ekonomiczny odgrywa istotnie hamującą rolę.

Pewną poprawę stanu rzeczy przyniosły dwie akcje inwentaryzacyjne: dla potrzeb *Katalogu Zabytków Sztuki w Polsce*, wydawanego przez Instytut Sztuki PAN oraz dla kartoteki zabytków ruchomych w Ośrodku Dokumentacji Zabytków w Warszawie i w poszczególnych terenowych urzędach konserwatorskich. Obie te akcje ewidencyjne przyniosły ujawnienie dużej ilości argentariów kościelnych. Wadą ich były niewielkie, zwykle ogólnikowe, a często przy tym złej jakości zdjęcia, a także również zbyt częste niewłaściwe czynności interpretacyjne, prowadzące do złych lub nieprecyzyjnych identyfikacji: nie każdy ogólnie przygotowany historyk sztuki wyposażony jest w narzędzia badawcze, umożliwiające ich dokonywanie wobec dzieł sztuki złotniczej.

W dotychczasowych badaniach operowano z reguły tym samym, niezbyt wielkim zasobem zabytków, co szczególnie uwiadacza się we wszelkich opracowaniach syntetycznych. Tak więc ogromnego znaczenia nabierała każda publikacja nieznanego dotąd dzieła. W rezultacie zdecydowanie

wanie — wobec innych dziedzin sztuki — zapóźnionego stanu badań nad złotnictwem, szczególnie nowożytnym, wiedza o nim była i jest niewystarczająca, wręcz znikoma wobec jego historycznej roli i artystycznej wartości.

Złotnictwo stanowi bardzo ważny element kultury wizualnej sztuki polskiej, zwłaszcza barokowej, sarmackiej¹⁰, czasów, kiedy wzorce sztuki elitarnej, „wysokiej”, szeroko się rozpowszechniły; do dziś kultura popularna i ludowa karmią się barokiem (i oczywiście późnym gotykiem). Złotnictwo było zresztą zawsze jedną z najważniejszych dziedzin wytwórczości artystycznej, o ścisłych i wzajemnych oddziaływaniach i powiązaniach ze sztukami przedstawieniowymi, figuratywnymi.

Wszystko to stanowi wystarczające uzasadnienie podjęcia specjalistycznej inwentaryzacji zasobów zabytkowego złotnictwa w terenie, co w praktyce oznacza — argentariów kościelnych, przy pozostawieniu opracowania zasobów muzealnych ich kustoszom. Zamierzenie to zostało zakrojone bardzo ambitnie: wszak prawie w każdym zabytkowym kościele zachowały się dawne sprzęty — wręcz zadziwiająca rzecz, mimo tylu dziejowych zawieruch. A zdarzają się też kościoły zupełnie nowe — nie nowo pobudowane w miejscach starych, ale nowo erygowane — wyposażone w zabytkowe naczynia ołtarzowe.

Gwoli ścisłości: zamysł ten posiada swoją prahistorię. Pisze o tym w innym miejscu Michał Gradowski¹¹; zwalnia mnie to zatem z obowiązku szczegółowego relacjonowania. Wspomnę jedynie, iż miał to być pierwotnie katalog złotnictwa z częścią opisową, oraz niewielką ilością zdjęć, zasadniczo ograniczających się do widoku całości, przy braku gwarancji co do ich wysokiej jakości. Uznać to zatem należy za istotny

8. J. Myślińska, *Skarb ze Skrwilna*, Toruń 1968 (2 wyd. 1978).

9. Na te odwrócone proporcje w odniesieniu do złotnictwa średniowiecznego wskazywał J. M. Fritz, *Goldschmiedekunst der Gotik in Mitteleuropa*, München 1982, s. 30–36, zwł. 33. Charakterystyczne przykłady dostarczają inwentarze zamków krzyżackich i analiza wydatków pod-

skarbiego zakonnego; w Malborku do obsługi uczt rycerskich przechowywano czterysta srebrnych kubków wobec kilku okazałych pucharów: podwójnych czy np. w kształcie rogu; w Królewcu pucharów takich było więcej — kilkanaście: były one darami i wtórnie służyły też jako prezenty, np. dyplomatyczne, zob. M. Woźniak, *Aktivität...*, s. 187–188.

10. Por. np. M. Karpowicz, *Uwagi o aplikacjach na obrazy i o roli sreber w dawnej Rzeczypospolitej*, „Rocznik Historii Sztuki”, XVI, 1987, s. 123–157; T. Chrzanowski, *Wędrowki po Sarmacji europejskiej. Eseje o sztuce i kulturze staropolskiej*, Kraków 1988.

11. Artykuł M. Gradowskiego w „Mazowsze” 1995, nr 6 (w druku).

mankament. Zdjęcia zaś pełnią w takiej dokumentacji rolę kluczową; powinny to być zarówno widoki całości, zwykle z dwóch stron, jak i detali, wykonywane w powtarzalnych ujęciach, zgodnie z prawidłową metodyką porównywania, dla zapewnienia takich samych albo zbliżonych warunków. Poza określonymi wyjątkami (jak plakiety wotywnie), zabytki złotnicze są przedmiotami trójwymiarowymi, budowanymi zwykle przez zestawienia podstawowych brył geometrycznych; łatwo więc o zniekształcenia przy różnych punktach widzenia i kątach nachylenia aparatu. I rzecz szczególnie ważna: zdjęcia makro wszystkich znaków wybitych na inwentaryzowanych przedmiotach. Ich znajomość, właściwe odczytanie, odpowiednia interpretacja, zwłaszcza wobec częstej konieczności rekonstrukcji nieczytelnych odbitek (źle, nieczysto kładzionych, względnie zniszczonych), pozwala z nieraz wręcz zadziwiająco dużą dokładnością datować zabytek i określać jego proveniencję. Znaki te, mające dla nas znaczenie atrybucyjne, a więc pełniące rolę sygnatury artysty, kładzione były z odmiennych zgoła powodów: jako poświadczenie użycia prawidłowego surowca, tj. stopu srebra określonej wartości czyli tzw. próby, zgodnej z obowiązującymi w danym miejscu i danym czasie przepisami¹².

Znaki były zatem gwarancją udzielaną przez wytwórcę, a właściwie kierownika warsztatu czy pracowni, potwierdzoną następnie przez przedstawiciela cechu czy państwowego urzędu probierczego.

Inicjatorem i koordynatorem całego przedsięwzięcia był i pozostaje nieprzerwanie Michał Gradowski w Ośrodku Dokumentacji Zabytków. Projekt ten dla jego

realizacji wymagał dwóch rzeczy; przede wszystkim kilku sprawnych zespołów inwentaryzacyjnych, składających się z historyków sztuki i fotografów, pracujących w różnych regionach historycznych Polski podług tej samej metody (a M. Gradowski opracował już nieco wcześniej zagadnienia technologiczne dawnego złotnictwa oraz słownik terminologiczny¹³); po drugie zaś: środków finansowych odpowiednich do skali przedsięwzięcia. W rezultacie powstał jedynie zespół toruński, rozpoczynający swe prace dokumentacyjne na terenie Pomorza Wschodniego; z czasem poczęły się one rozciągać na inne ziemie: Kujawy, rdzenną Wielkopolskę, ziemię łęczycko-sieradzką, Mazowsze płockie, w najbliższej kolejności obejmą też m.in. Warmię.

Pierwsze zdjęcia na Pomorzu wykonał Waław Górski, znakomity fotograf-dokumentalista, w 1975 roku, a więc dwadzieścia lat temu. Prace w tym regionie rozpoczęto od dwóch województw: gdańskiego, w którym część opisową prowadziła początkowo Barbara Roll, i toruńskiego, z piszącym te słowa. Przez kilka lat owocnie i intensywnie pracowali w tym zespole: Eliza Marcjanik-Żak, Roman Nowina-Konopka i Marek Żak. Obecnie prace w terenie wykonywane są w zespole: Waław Górski i Michał Woźniak. Dokumentacja przybrała formę fototeki, z kartami zawierającymi podstawowy opis techniczny wraz ze wszystkimi znakami i inskrypcjami. Może to program minimalny, ale uwzględniający tylko fakty i dane pewne, intersubiektywnie sprawdzalne, zatem, pod względem metody — modelowy: przynosi on ogromne wzbogacenie ilości źródeł, jakie otrzymuje do swej dyspozycji nauka przy sprowa-

dzeniu do wyłącznie zobiiektywizowanych danych.

Fototeka ta od początku wykonywana była w dwóch egzemplarzach: egzemplarz główny gromadzony jest w ODZ, dublet zaś pozostaje u wykonawców; w części przez dłuższy czas w Zakładzie Muzealnictwa UMK. Obecnie całość zdeponowana jest w Muzeum Okręgowym w Toruniu, pod opieką Katarzyny Kluczewajd i tam udostępniana. Z fototeki korzystają badacze, weryfikując podstawy źródłowe dla swych studiów. Egzemplarz toruński służy w dużej mierze studentom Instytutu Zabytkoznawstwa; powstał tu szereg prac magisterskich poświęconych złotnictwu pomorskiemu¹⁴. Część z tych prac została też, w mniej lub bardziej skróconej formie opublikowana.

W oparciu o te zasoby ewidencyjne i notatki terenowe autor niniejszego szkicu mógł podjąć szeroko zakrojone badania nad dawnym złotnictwem, udokumentowane szeregiem publikacji. Prace nad fototeką pozwoliły dokonać autopsji wielu trudno dostępnych zabytków. Opisana już metoda fotografowania umożliwia rzetelne analizy porównawcze; fototeka jest bazą materiałową i punktem wyjścia dla dalszych studiów źródłowych i porównawczych.

Inaczej rozwinięły się zainteresowania badawcze Michała Gradowskiego. Zabrał się on za uporządkowanie, co właściwie w praktyce oznacza — skatalogowanie znaków złotniczych, używanych na ziemiach polskich. W przypadku ośrodków złotniczych śląskich i „pruskich” (tj. z terenu Prus Królewskich i Książęcych) posługiwaliśmy się i posługujemy opracowaniami monograficznymi, powstałymi przez I wojną światową: Erwina Hintzego¹⁵

12. Nadal podstawowe znaczenie ma: M. Rosenberg, *Der Goldschmiede Merkezeichen*, T. I-IV, 3 wyd., Frankfurt a. M./Berlin 1922-1928.

13. M. Gradowski, *Technika i technologia w dawnym złotnictwie*, Warszawa 1975; tenże, *Słownik terminologiczny wyrobów złotniczych*, Warszawa 1976 „Biblioteka Muzealnictwa i Ochrony Zabytków”, Seria B, t. XI i XLIV, następnie scalone i opublikowane jako: *Dawne złotnictwo. Technika i terminologia*, Warszawa 1980,

2 wyd. Warszawa 1984.

14. Są to monografie najważniejszych złotników toruńskich, a także gdańskich oraz opracowania problemowe. Wymieńmy nazwiska tych złotników, należących do czołowych twórców czynnych na Pomorzu w XVII i XVIII w.: Nathanael Schlaubitz, Siegfried Örnster, Hieronymus III Holl (w Gdańsku), Paul Detloff, rodzina Bröllmannów, Jacob Weintraub, Johann von Hausen st. i mł. (w Toruniu). A oto przykładowe opracowania problemowe:

gdańskie kufle barokowe, naczynia srebrne wysadzane numizmatami, złotnictwo gdańskie 2 poł. XVII wieku, złotnictwo malborskie końca XVII i 1 poł. XVIII w., czy wreszcie monografie zabytków: monstrancja w Piasecznie, Srebrna Biblioteka Albrechta Hohenzollerna.

15. E. Hintze, *Die Breslauer Goldschmiede. Eine archivalische Studie*, Breslau 1906; tenże, *Schlesische Goldschmiede*, „Schlesiens Vorzeit in Bild und Schrift, N. F.”, VI, 1912, s. 93-138; VII, 1919, s. 135-175.

i Eugena von Czihaka¹⁶, które — choć wymagają weryfikacji i uzupełnień — nie straciły swej użyteczności. Sporadycznie w publikacjach obcych spotykamy znaki złotnicze polskich miast, ale tu wzrasta do niebezpiecznego poziomu ryzyko błędu. Dysponujemy też dobrymi, ale wycinkowymi informacjami rozrzuconymi po różnych publikacjach, w tym monograficznymi opracowaniami niektórych złotników. Jest wreszcie książka Leonarda Lepszego, niedawno wznowiona w postaci reprintu¹⁷, podająca podstawowe dane dotyczące cech złotniczych i organizacji produkcji w poszczególnych miastach oraz katalog złotników, wraz — jeśli znane były autorowi — z ich znakami. Dotyczy ona obszaru Rzeczypospolitej w granicach przedwojennych, w odniesieniu do Pomorza przedrukowując wykazy von Czihaka (w innym tylko układzie: alfabetycznym miast chronologicznego), w odniesieniu do Galicji prezentując ustalenia praktycznie niedostępnego u nas Karla Knies¹⁸, dając też sporo materiału własnego (choć i sporo wiadomości niepewnych i błędnych, co jest już nieodłącznym losem pracy pioniera). Nowy katalog znaków był zatem nie tylko niezbędny, ale i z niecierpliwością oczekiwany; wszystkim jako tako oznajmionym z tematem wiadomo też było, że może i powinien to zrobić Michał Gradowski, od lat systematycznie i konsekwentnie gromadzący materiały i doskonalący swój warsztat.

Najpierw zaprezentujemy pokrótce samą książkę¹⁹. Omówione w niej są wyłącznie dawne znaki miejskie oraz znaki państwowe, używane w przeszłości i dziś, wszystkie w obecnych granicach Rzeczypospolitej. Są to więc znaki gwarancyjne, potwierdzające indywidualne oświadcze-

nie wytwórcy złożone przy pomocy jego własnego, imiennego znaku. Ponadto w grupie znaków państwowych oprócz gwarancji jakości stopu są też uwzględnione inne wtórne znaki, jak kontrybucyjne, zapasowe, lombardowe, importowe, ważne dla określania historii przedmiotu. Część wstępna, podzielona na dwa rozdziały, zawiera omówienie zakresu i układu książki oraz metodyki pracy, dalej charakterystykę znaków złotniczych, ich rodzajów, sposobów kładzenia. W drugiej części następuje prezentacja znaków wraz z obszernym i wnikliwym komentarzem; jest ona podzielona także na dwa rozdziały, poświęcone odpowiednio znakom miejskim i państwowym; analiza samych znaków poprzedzona jest informacją historyczną, zawierającą podstawowe dane do historii miasta, cechu czy organizacji urzędów probierczych. Wreszcie rzecz z praktycznego punktu widzenia również ważna, jak systematyczna analiza: skrowidz wszystkich znaków, pomieszczony na tablicach w układzie nieco różniącym się od zastosowanego przez wybitnego znawcę zagadnienia M. Rosenberga w *Der Goldschmiede Merkezeichen*²⁰, układzie powszechnie zaaprobowanym i przyjętym, choć niestety nie zawsze konsekwentnie. Najpierw więc idą znaki literowe w kolejności alfabetycznej, następnie cyfry, postaci ludzkie i części człowieka ciała (głowa, ręka), zwierzęta mityczne, zwierzęta rzeczywiste z czworonogami przed ptakami, rośliny, herby i artefakty, elementy architektoniczne, znaki i symbole oraz figury geometryczne²¹. Indeks taki oddaje nieocenisione usługi podczas poszukiwań nieznanymi znaków względnie ich wariantów i nale-

ży właściwie do standardu w tego typu opracowaniach.

Moje pierwsze zastrzeżenie, a właściwie wątpliwość dotyczy samego sposobu rekonstruowania i reprodukcji znaków. Dzieliłem się już nim z Autorem, stawiam je nadal, gdyż ciągle brak mi w tej materii pełnego przekonania. Co do kwestii syntetyzowania rysunku znaku z wykorzystaniem różnych jego odbitek, pochodzących spod jednego stempla nie ma między nami zasadniczych różnic. Jednak czynić to należy zawsze z wielką ostrożnością, gdyż pokusa idealnego, w pełni zrekonstruowanego znaku jest tak duża, iż może prowadzić do pewnych, zbyt daleko w niektórych wypadkach posuniętych, dowolności w rysunku. W wielu współczesnych katalogach zbiorów lub wystaw zabytkowych sreber nie rekonstruuje się znaków, co do których nie ma pełnego przekonania o ich ostatecznej formie i publikuje się wszystkie napotkane wersje, zwłaszcza jeśli się ma do czynienia z takim ośrodkiem jak Augsburg, w którym wyodrębniono już dla okresu od pocz. XVI do poł. XIX wieku około czterystu rodzajów stempli miejskiego znaku gwarancyjnego²². Z wielkim zatem uznaniem należy podkreślić, iż Autor stara się zawsze podawać jakie konkretne odbitki puncyony posłużyły za wzór rysunku i jak datowany jest zabytek, z którego odbitka owa pochodzi.

Inaczej jest w sprawie wielkości rysunku: Autor publikuje znaki w postaci rysunków o jednolitej wielkości, niezależnie od wymiarów oryginalnej odbitki. Nie jest w tym jednak konsekwentny: wprowadzie większość reprodukcji ma wymiar 14–15 mm (średnicy lub dłuższego boku prostoką-

16. E. von Czihak, *Die Edelschmiedekunst früherer Zeiten in Preußen, I: Königsberg und Ostpreußen*, II: Westpreußen, Leipzig 1903–1908.

17. L. Lepszy, *Przemysł złotniczy w Polsce*, Kraków 1933 (reprint: Warszawa 1991).

18. K. Knies, *Die Punzierung in Österreich*, Wien 1896.

19. M. Gradowski, *Znaki na srebrze. Znaki miejskie i państwowe używane na terenie Polski w obecnych jej granicach*, „Biblioteka Muzealnictwa i Ochrony Zabytków”, seria C, t. IX, Warszawa 1993; wcześniej, będąc niejako zapowiedzią, ukazała się wersja popularna: M. Gradowski, *Znaki probiercze na zabytkowych srebrach w Polsce*, Warszawa 1988.

20. Por. przyp. 12.

21. U Rosenberga (*Der Goldschmiede...*) kolejność jest następująca: ciała niebieskie, człowiek, ssaki, zwierzęta fantastyczne, orły i inne ptaki, zwierzęta niższe i elementy wody, rośliny, insygnia, herby, artefakty, architektura, krzyż, gmerki, znaki

heraldyczne i figury geometryczne, cyfry.

22. H. Selig, *Die Kunst der Augsburger Goldschmiede 1529–1868*, T. I–III, München 1980, tu: III, s. 18–29, nr 1–356; tenże, *Supplement zu Band III*, München 1994; *Silber und Gold. Augsburger Goldschmiedekunst für die Höfe Europas (Katalog zur gleichnamigen Ausstellung des Bayerischen Nationalmuseums*, München, 23.02.–29.05.1994), München 1994, s. III–V.

ta), jednak są i mniejsze i większe rysunki; taka jest zresztą konieczność, zwłaszcza przy znakach państwowych. Autor polemizuje — słusznie — z dawniej spotykanym sposobem odwzorowywania znaków w skali 1:1, co jest mało przydatne, ze względu na niewielkie rozmiary, za jednym zamachem odrzucając też *inne dziwolągi rysunkowe* (s. 16). Mnie jednak przekonuje metoda stosowana np. przez Helmuta Selinga w jego monografii złotnictwa augsburskiego²³: wszystkie znaki reprodukowane są tam w skali 3:1 w stosunku do oryginału. Są więc wystarczająco duże, by były dobrze czytelne, zachowując odpowiednie proporcje pomiędzy sobą i w odniesieniu do odbitek. Uważam, iż ma to kapitalne znaczenie w stosunku do tych znaków, które posługują się analogicznymi godłami (np. brama miejska, mur z wieżami, klucze) i które mogą — co przyznaje kilkakrotnie sam Michał Gradowski — prowadzić do przykrych pomyłek, zwłaszcza jeśli odbitka jest słabo czytelna. Wielkość oryginału, zawarta w graficznych reprodukcjach znaków staje się zatem bardzo ważną informacją, pomagającą eliminować kolejne, potencjalne możliwości identyfikacyjne; wielkości znaków, oryginalnych odbitek są wprawdzie w ramach cechowego systemu sygnowania zbliżone, jednak rzadko identyczne. Przyjęcie takiej zasady zmuszałoby do zdejmowania każdorazowo silikonowych odcisków wybitnych znaków, a następnie wykonywania na tej podstawie trzykrotnie powiększonych reprodukcji graficznych. Owszem, jest ona łatwiejsza nieporównanie do zastosowania wówczas, gdy autorzy takich opracowań dysponują nieograniczonym lub przynajmniej wielokrotnym dostępem do zabytków. Inaczej jest w przypadku naszej dokumentacji argentyńskich kościelnych. Autor wybrał więc sposób realny, ale metodyczna wątpliwość pozostaje.

Odnośnie do kompozycji materiału — niekwestionowane pozostaje wydzielenie podrozdziału ze znakami błędnie dotąd okre-

ślanymi, także po to, by nie mogły nikogo mylić; jak słusznie bowiem wskazuje Autor, rzecz podawana jako wątpliwa, niepewna czy nawet mało prawdopodobna, przejmowana jest przez innych piszących jako prawie pewna, lub nawet bez żadnych warunków jako udowodniona! Błędy zaś powtarzane mają tendencję do utrwalania się. Jednak nie jestem do końca przekonany, czy słuszne było wydzielenie dwóch innych kategorii: znaków niepewnych i znaków nieznanych. Rezultatem takiego rozwiązania jest rozdzielenie informacji historycznych o poszczególnych ośrodkach złotniczych na trzy podrozdziały, a nawet — nieuniknione w tych warunkach — powtarzanie tych samych informacji.

Wyraźnie zauważalne jest nierówne opracowanie różnych partii tekstu, a właściwie nierówne potraktowanie regionów kraju i poszczególnych ośrodków produkcyjnych. Zaznacza się zatem istotną różnicą pomiędzy Śląskiem, miastami Prus Królewskich i miastami Korony. Dwa są tego powody: wspomniany już stan badań oraz fakt w miarę konsekwentnie przestrzegane odryśowania, co w przypadku przebadanego w dużej mierze materiału zabytkowego na Pomorzu Wschodnim pozwoliło na weryfikację dotychczasowych odryśowań oraz ustalenie nowych znaków na podstawie odnalezionych odbitek. Zatem nie jest to w żadnym wypadku winą autora, a rezultatem uwarunkowań historycznych z jednej, oraz stanu zaawansowania prac nad fototeką z drugiej strony. Jest zatem pilnym postulatem nie tylko kontynuowanie nad nią prac, ale ich wzmocnienie!

Można by podnieść inne jeszcze zastrzeżenie: dobór ośrodków złotniczych dokonany jest wedle tzw. granic Polski piastowskiej, czyli granic pojańtańskich, a więc ahistorycznie, bez uwzględnienia dynamiki terytorialnej dawnej Polski. Choć sam jestem zwolennikiem traktowania dziejów sztuki polskiej czy sztuki w Polsce wedle każdorazowych jej granic, w tym jednakże wypadku uważam decyzję Autora za

słuszną, gdyż 1° rzecz nie o dziejach wytwórczości złotniczej a o ośrodkach złotniczych, które — bywało — trwały pomimo zmian przynależności państwowej oraz 2° prezentowane znaki odnoszą się do różnych rzeczywistości historyczno-politycznych, od późnego średniowiecza, po ostatnie zmiany znaków państwowych w schyłkowej fazie PRL; konieczne zatem było przyjęcie pewnych stałych ram geograficznych.

Przejdźmy teraz do konkretnych zastrzeżeń, braków i błędów. Przede wszystkim, a stwierdzam to z wielką przykrością, jako że stanowi to jaskrawe zaprzeczenie dbałości Autora o akrybię w materii znaków i ich interpretacji, zbyt dużo tu, jak na naukową publikację, błędów literowych w nazwach i tytułach obcojęzycznych (i nie wiem kogo obciążać winą: Autora, redaktora czy też korektora?). Można by pominąć wyraźną niechęć do stosowania przegłosu w nazwiskach i nazwach niemieckich: nie Gundel czy Luneburg i Osnabruck (kilkakrotnie), tylko Gündel, Lüneburg i Osnabrück (to tytułem przykładu); są też błędy wynikające jakby z przemożnego wpływu formy fonetycznej na pisaną, i tak pojawia się Maister czy Weldkunst (s. 57 i 46); dalej są wzbogacenia, jak Steling czy Maintz, zamiast Seling i Mainz (s. 46, 48, 57, 130); przemożny wpływ anglosaski: Bronish zamiast Bronisch (s. 55, 136; ale, gwoli ścisłości, nazwisko to pojawia się też w prawidłowym zapisie) czy Brunswick (s. 94: po niemiecku Braunschweig, po polsku Brunszwik, dawn. Brunświk); odnotować wreszcie trzeba jakąś niechęć do stosowania form polskich lub spolszczonych, tak więc zamiast Leidzie i Regensburg (s. 105) winno być Lejdzie i Ratybonie, zamiast „ornamentacji późnorococowej” (*rococo od rocaille*) po prostu późnorokokowa, a zamiast „hansatycki” (od Hansa) — hanzeatycki (s. 144). Nie mówię już o tak ewidentnych literówkach jak „Funzirung” zamiast Punzirung (choć powinno być Punzirung, ale to już błąd powielany

23. Opisana w: H. Seling, op. cit., T. III, s. 12.

przez wielu autorów), niemniej kuriozalna jest nazwa „Esroliözese” (s. 160, przyp. 4) zamiast Erzdiozese: ktoś źle odczytał tytuł w rękopiśmiennym oryginale, a błąd został powielony. Rzecz tym bardziej przykra, że kontrastuje z niezwykłe plastycznym językiem, jakim książka jest napisana. Oto mały fragment tytułem przykładu: „*Uporządkowanie całości zagadnienia wymagać będzie wielu prac, zwłaszcza pełnego przebadania materiałów archiwalnych. Do tego czasu pozostaje nam kontentować się luźnymi przemyśleniami zrodzonymi z wizyt po zakrysiach, gdzie drzewią stare srebra, czasem skłonne do zwierzeń, przeważnie jednak milkliwe jak anonimowe portrety*” (s. 40–41).

Kolej na potknięcia już nie formalne, a merytoryczne. Tak więc w Chełmie nie było nigdy kościoła katedralnego (s. 66), natomiast był nią do lat 1821–1824 kościół Św. Trójcy w Chełmży przywołany bez tej funkcji na s. 101, choć po prawdzie dla zabytku (z 1844). Wojewoda malborski nie rezydował nigdy w Malborku (s. 111), tylko w Sztumie; w zamku malborskim znajdował się starostwo i ekonomia rozległych dóbr królewskich. W przypadku dwóch kielichów późnogotyckich znakowanych godłem bramy miejskiej z trzema wieżami, przechowywanych w Lubawie i Włocławku, Autor nie wyklucza krakowskiej proveniencji; jednak rozpatruje sam znak w oderwaniu od zabytków; ich styl wyklucza moim zdaniem taką proveniencję, a wyraźnie wskazuje na któreś z miast pruskich. Przy klasyfikacji ośrodków złotniczych (s. 38), gdzie wymienione są „*gwiazdy pierwsze wielkości*” dotkliwie zauważa się pominięcie Poznania, ważniejszego przecież od Lublina, a kto wie czy i nie od Wilna i Szczecina. Stargard (s. 132) winien być przesunięty do podroz-

działu ze znakami niepewnymi, względnie stanowi dodatkowy argument za moją supozycją nie wyodrębniania w ogóle takiego podrozdziału; Zgorzelca zaś w tym tekście (s. 170 n) nie powinno być wcale: najgorsze jest czynienie wyjątków, a najbardziej chwalebna, choć – przynajmniej – niepopularna jest konsekwencja. Wreszcie nie ryzykowałbym opinii, że wyniszczenie kraju po wojnach szwedzkich odbiło się na produkcji złotniczej Gdańska; zakłada bowiem ona negatywne ich skutki dla tej wytwórczości, a wystąpiły one dopiero po wojnie północnej, w zaawansowanym XVIII wieku, na dobre w ostatniej części tercjii; utwierdza mnie w tym choćby rzut oka na dzieła Johanna Gottfrieda Schlaubitza, Conrada Daniela Lundgreena, Christiana Warmbiera, a przez wzgląd na dzieła Friedricha Wilhelma Sponholtza czy Christiana von Hause na sąd ten tym bardziej musi ulec złagodzeniu. Kryzys w odniesieniu do jakości wyrobów złotniczych zaznacza się wcześniej w Toruniu, który był słabszy ekonomicznie, okupowany przez wiele lat przez wojska szwedzkie, saskie i rosyjskie, dotknięty wreszcie — zapewne nie bez wpływu tych czynników polityczno-gospodarczych — głębokim kryzysem wewnętrznym, którego przejawem był tzw. tumult toruński, a w jego konsekwencji — dalszy upadek produkcji, poprzez odwrócenie się od miasta katolickich zleceniodawców²⁴. Tu jednak wkraczamy w obszar rozważań znacznie mniej już Autora zajmujących, obszar interpretacji zjawisk historyczno-artystycznych. On zaś stara się rekonstruować fakty, choćby ich szczególny rodzaj, jakim są owe znaki. Jeśli historia sztuki uprawiana jest i będzie jako (czy choćby: także jako) historia wytwarzania, historia wytwórców i historia wytworów, jak długo zatem pozostanie nauką empi-

ryczną, pytania, które stawia Autor nie tracą na swej aktualności.

Michał Gradowski poruszył (w kilku miejscach swej książki) niezmiernie frapujący problem małych, prowincjonalnych ośrodków wytwórczych, czynnych i aktywnych zwłaszcza do „potopu” (patrzac z pomorsko-pruskiej perspektywy powiedzielibyśmy chętniej: drugiej wojny szwedzkiej). Brak jednakże w pełni przekonujących dowodów co do skali i rodzaju tej wytwórczości. Operujemy dowodami pośrednimi, a co wart jest proces poszlakowy, spytajmy prawników! Oprę się na własnej praktyce i doświadczeniu inwentaryzatorskim. Badałem mianowicie skarbcie katedralne i kolegiackie w miejscowościach, w których praktykowane być miało rzemiosło złotnicze: w Gnieźnie, Włocławku, Płocku, Sandomierzu, Sieradzu²⁵. Dzieł znakowanych jest tam niemało, ale też nie są one w ilościowej przewadze; wśród tych jednakże zaznaczają się wyłącznie dzieła złotników czynnych w największych ośrodkach; z reguły też są to dzieła wyróżniające się poziomem techniczno-artystycznym. Pozostałe niezwykłe trudno na podstawie kategorii stylistyczno-formalnych jednoznacznie zaklasyfikować. Wygląda na to, że ważniejsze zlecenia kierowane były do warsztatów działających w dużych, renomowanych ośrodkach; złotnicy czynni w miastach prowincjonalnych musieli zadowalać się skromniejszymi zamówieniami. Nie tylko ci z małych miast, także młodzi złotnicy w dużych ośrodkach: oceniając twórczość złotników wykonujących w Toruniu liczne sprzęty kościelne i próbując je przekonująco datować, wielokrotnie stwierdzałem, iż mistrzowie większość zyskowych zleceń na okazałe, a więc i kosztowne przedmioty, otrzymali w później, a przynajmniej dojrzalej fazie działalności. Odnotować

24. M. Woźniak, *Sztuka złotników toruńskich okresu manieryzmu i baroku*, Warszawa 1987, zwł. s. 13–14; tenże *Rozwój formy monstrancji promienistych z warsztatów złotniczych Torunia*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici, Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo”, XIII, 1989, s. 149–151; tenże, *Złotnictwo gdańskie*

XVIII wieku, „Rocznik Gdański”, LI, 1991, nr 1, s. 166.

25. M. Woźniak, *Skarbiec katedry w Gnieźnie*, Poznań 1990; tenże: [noty dot. złotnictwa] w: *Gniezno — pierwsza stolica Polski, miasto Św. Wojciecha. Katalog wystawy w Muzeum Początków Państwa Polskiego w Gnieźnie, zorganizowanej od 29*

września 1994 do 31. stycznia 1995, Gniezno 1995; tenże *Złotnictwo fary sieradzkiej czyli pochwała pracy inwentaryzatora*, (w:) *Sarmatia semper viva. Zbiór studiów ofiarowany przez przyjaciół prof. drowi hab. Tadeuszowi Chrzanowskiemu* Warszawa 1993, s. 26–90.

mogłem i wyjątki, jak Jacob Weintraub, ale znakomita większość zasadę tę potwierdza. Zatem, podobnie jak złotnicy prowincjonalni, także w metropoliach złotniczych późniejsi wielcy mistrzowie we wczesnym studium swej działalności skupiali się przede wszystkim na produkcji naczyń i galanterii stołowej, niewyszukanych ozdób i prostych sprzętów. Czas wielkich zleceń przychodził później i nie dla wszystkich.

Teraz czas na drobne *addenda* (niewielkie, gdyż podstawa źródłowa naszych badań, pomimo odmienności celów i metod, jest tożsama):

Chełmno — znak miasta Chełmna oraz wytwórcy AF w bardzo czystej odbitce znajduje się także na kociołku w tutejszej farze, w pewnych szczegółach różniący się od reprodukcji w książce.

Grudziądz: znak mistrzowski IGW (I. G. Welt?) bez znaku miejskiego (na krzyżu relikwiarzowym w kościele par. p. w. św. Mikołaja) może wskazywać na brak cechu złotników w tym mieście; być może złotnicy grudziądzcy należeli do cechu łącznego; to, iżby mogli należeć do toruńskiego, jak np. niektórzy warszawscy w XVII w. (Dugiel, przez parę lat Bierpfaff), jest mało prawdopodobne, ze względu na brak wpisów.

Lubawa: na monstrancji retabulowej fundowanej przez proboszcza Piotra Klugę w 1643 r. w Kazanicach k. Lubawy znajduje się znak (krzyż w tarcze), który identyfikuje z lubawskim oraz mistrzowski IH; wprawdzie herbem m. Lubawy jest stojący biskup, jednak herb taki ustalony został na dobre w XIX w.; wcześniej, od XV wieku posługiwano się dwoma rodzajami pieczęci: z wyobrażeniem biskupa stojącego pomiędzy lipą i jodłą względnie w architektonicznej niszy

oraz — jako pieczęcią mniejszą, sekretną — z atrybutami biskupa: samą mitrą lub mitrą na tle skrzyżowanego pastorału i miecza (wyglądającego czasem jak krzyż)²⁶; Lubawa była od XIII po schyłek XVIII w. własnością biskupów chełmińskich, tutaj mających swoją rezydencję; ponadto — herbem diecezji chełmińskiej jest krzyż. Sądzę, że złotnicy lubawscy mogli się więc posługiwać znakiem krzyża jako godłem, zwłaszcza wobec dość skomplikowanego rysunku na pieczęci. Ponadto możliwa jest identyfikacja autora tej monstrancji: na kielichu manierystycznym z ok. 1640 r., przechowywanym także w Kazanicach, wybitny jest również znak IH, różniący się nieco w szczegółach od tego na monstrancji, nie na tyle jednak, by nie można było go uznać za odbitkę tego samego miennika; znak ten przypisuję Janowi Hafnerowi, ławnikowi i złotnikowi lubawskiemu, wymienianemu na dwóch wotach w farze lubawskiej: zachowanym do dziś z 1649 i drugim z 1654 r., znanym tylko ze spisu opublikowanego przez Gustava Lieka²⁷; kielich wykazuje duże podobieństwo stylowe do kielicha w Golubiu, wykonanego przez Nickella III Gerlacha²⁸, czynnego w Toruniu w latach 1638–1656; na nakrywie puszeki w Lubawie znajduje się inskrypcja fundacyjna: IOANNES HAFNER: BVRMISTRZ: LVBAWSKY ED VRSVLA, (wedle Lieka, który wzmiankuje jeszcze całą puszkę, była tu data 1625 r., co pozostaje w zgodzie ze schweifwerkowym ornamentem), odnosząca się być może do ojca złotnika.

Na wystawie relikwii wystroju i wyposażenia opactwa tynieckiego w Zamku Królewskim na Wawelu (od 13 października do końca grudnia 1994 r.) prezentowane były liczne argenteria, znakomicie uzupełniające i korygują-

ce naszą wiedzę o złotnictwie, zwłaszcza małopolskim, a także rzucające nowe światło na znaki złotnicze Krakowa, a także Poznania. Wystawa miała miejsce już po ukazaniu się książki M. Gradowskiego, a więc ten materiał nie mógł być mu znany; warto go jednak tu przywołać:

Kraków: kielich fundowany wedle inskrypcji w 1648 r. przez opata Franciszka Widawskiego, zaopatrzony w znak miejski Krakowa oraz mistrzowski prawdopodobnie Marcina Fiesty; byłby to zatem chronologicznie drugi po odbitce na relikwiarzu bł. Salomei z 1615 r. w kościele św. Andrzeja w Krakowie i różniący się od tamtego znak, który można z pewnością przypisać cechowi krakowskiemu; analogicznymi znakami opatrzony jest kociołek na wodę święconą, sprawiony 30 września 1648 r. przez dziekana tynieckiego Teodora Gorayskiego, najprawdopodobniej wraz z zachowanym, aczkolwiek nie opatrzonym jakimkolwiek znakami kropidłem²⁹.

Poznań: kielich o strukturze późnogotyckiej z grawerowaną dekoracją arabską w stylu tzw. małych mistrzów południowoniemieckich i datą 1551 r., błędnie dotąd atrybutowany³⁰; odbitka znaku miejskiego wcześniejsza od uchodzącej za najstarszą, zidentyfikowaną na kielichu w Pałacyku z 2 poł. XVI w.

Nie będę kończył sakramentalnym: „*poмимо уваг, książка цenna...*” Książka ta jest cenna, ponieważ są uwagi i uzupełnienia, ona wręcz zakłada ich pojawienie się³¹; jej wartość bowiem polega nie tylko na zebranych przez Autora materiale, ale też na wskazaniu braków i niedostatków, wynikłych w dużej mierze z niedostatecznego rozpoznania naszej spuścizny artystycznej. Wypada więc zakończyć inaczej — apelem o kontynuację prac nad fotokopiami

26. G. Liek, *Die Stadt Löbau in Westpreußen mit Berücksichtigung des Landes Löbau*, Marienwerder 1892, s. 265–266; M. Gumowski, *Pieczęcie i herby miast pomorskich*, „Roczniki Towarzystwa Naukowego w Toruniu”, XLIV, 1939, s. 110–113.

27. Liek, op. cit., s. 389, poz. 17.

28. M. Woźniak, *Złotnictwo toruńskie 1 połowy XVII w.* (w.): *Sztuka Torunia i ziemi chełmińskiej 1233–1815*, pod red. J. Pok-

lewskiego „Teka Komisji Historii Sztuki”, VII, 1986, s. 277, 283; tenże, *Sztuka złotników toruńskich...*, s. 43–44; T. Chrzanowski, M. Kornecki, *Złotnictwo toruńskie. Studium o wyrobach cechu toruńskiego od wieku XIV do 1832 roku*, Warszawa 1988, s. 54–55, 114.

29. Tyniec. *Sztuka i kultura benedyktynów od wieku XI do XVIII. Katalog wystawy w Zmaku Królewskim na Wawelu, paź-*

dziernik-grudzień 1994, Kraków 1994, s. 72–73, 92–93, nr V/22, V/52–53 (K. Czyżewski).

30. Tyniec... op. cit., s. 67–68, nr V/13 (K. Czyżewski).

31. Por. uwagi i uzupełnienia w: D. Nowacki, *Książka Michała Gradowskiego a kolekcja złotnictwa w Zmaku Królewskim na Wawelu*, „Studia Waweliana”, III, 1994, s. 194–202.

z możliwie maksymalną intensywnością. Jeśli możemy być dumni, że my z dawien dawna w Europie, to bez żadnej potrzeby dodatkowego uzasadniania, samą prezentacją zabytków złotniczych możemy to w całej rozciągłości potwierdzić. Przykłady? Choćby takie dwa: Z obserwacji materiału zabytkowego wynika, że w Polsce bardzo wcześnie pojawił się typ kielicha renesansowego, przyjęty z Italii i tu — obok Hiszpanii — najbardziej się rozpowszechnił. We Francji i w Niemczech znany jest z realizacji datowanych dopiero na drugą połowę XVII stulecia. Popular-

ność u nas kielichów renesansowo-manierystycznych, wobec trwania przy monstrancjach i rękawiarzach postgotyckich próbowałem już przed laty wyjaśnić odrębną ich funkcją³²; nie kwestionowanym także przez protestantów użyciem kielichów podczas liturgii dla konsekracji wina w Krew Pańską oraz kontrowersyjnym, wręcz budzącym gorący sprzeciw zastosowaniem monstrancji dla kultu Eucharystii i Świętych Pańskich; tu trzymano się form gotyckich dla podkreślenia wierności tradycji i ciągłości wiary, zaś w przypadku niekontrowersyjnych kielichów można

było sobie pozwolić na nowoczesną formę. Po drugie: w Polsce tylko zachowały się wczesne przykłady monstrancji augsburskich promienistych z ramionami, jak np. w Czernej k. Krakowa, które następnie bardzo silnie zacięły na stylu wytwórczości polskiej 2. połowy XVII wieku³³. Ten bezpośredni kontakt z najważniejszym dla Europy Środkowej centrum wytwórczym należy uważać za udowodniony w zakresie argentinów kościelnych. Dalsze badania winny przynieść odpowiedź na pytanie dotyczące analogicznych powiązań w zakresie złotnictwa świeckiego.

Michał Woźniak
(Zakład Muzealnictwa)

32. M. Woźniak, *Złotnictwo toruńskie...*, op. cit., s. 297.

33. M. Woźniak, *Wpływy augsburskie w złotnictwie gdańskim XVII-XVIII stule-*

cia, „Biuletyn Historii Sztuki”, XLVII, 1985, s.112–122; tenże, *Frühe Augsburgische Sonnenmonstranzen in Polen und der Danziger Goldschmied Andreas I. Mackensen*,

„Pantheon”, XLV, 1987, s. 90–97.

Francis Haskell, *History and its Images. Art and the Interpretation of the Past*, Yale University Press, New Haven — London 1993, s. 558, il. 262

Obszerna praca Francis Haskella¹ jest refleksją historyka sztuki nad dziejami tej dyscypliny. Ta bowiem, zdaniem Autora, powstała wówczas, kiedy historycy zainteresowali się sztuką; lub inaczej — kiedy dzieło sztuki stało się przedmiotem badań historycznych, traktowanym na równi z dokumentem pisany.

Punktem wyjścia dla autora jest szesnastowieczna archeologia, a ściślej medale i numizmaty. Na publikacje Jacopa Strady (1553), Eneasza Vico (1555) i Sebastiana Erizzo (1559) składały się nie tylko reprodukcje antycznych medali znajdujących się w ówczesnych zbiorach włoskich, ale także opisy tych zabytków pod względem formalnym i treściowym. Odkryto, że medal nie tylko „pokazywał” wizerunek władcy (awers) ale także informował o jego czynach (rewers). Wówczas to

sformułowano w zarysie tezę, której konsekwencje okazały się brzemiennie dla dalszej ewolucji dyscypliny: dzieło sztuki stało się — niemal na równi z dokumentem pisany — przedmiotem badań. Odkrycie to wykorzystali archeolodzy francuscy XVII i XVIII wieku (opat Bernard de Montfaucon, hr. Caylus, Voltaire). Tak powstały przesłanki do ukształtowania się historii jako dziejów kultury. Nastąpiło to ostatecznie w XIX wieku.

Haskell z tych względów poświęcił najwięcej uwagi historiografii dziewiętnastowiecznej. Na jej rozwój wywarła istotny wpływ Wielka Rewolucja Francuska. Odebranie kościołowi majątków (1789), ustanowienie Republiki (1792) a następnie obalenie religii (1793) uświadomiły — i to zarówno elicie jak i masom — ogrom dóbr kulturowych, jakie

zostały zgromadzone przez pokolenia. Część z nich trafiła na rynek antykwarski, większość natomiast — i to najbardziej wartościową — zabezpieczono, deponując ją w powołanych *ad hoc* składnicach, zanim weszły do muzeów. Niektóre z tych składnic, jak np. ta usytuowana w paryskim klasztorze Petits Augustins, zorganizowana przez Gabriela François Doyena we wrześniu 1790 r. a rozbudowana w okresie Terroru (1792–94) przez jego ucznia Aleksandra Lenoira, odegrały szczególną rolę w dziejach francuskiego muzealnictwa. Składnica w Petits Augustins, zgodnie z postulatami oświaty rewolucyjnej, miała wyselekcjonować obiekty dla Luwru, które pełniłyby rolę „wzorców dla artystów”. Jednakże składnica paryska już w 1795 r. przekształciła się dzięki staraniom Lenoira w Musée des

1. Francis Haskell (ur. 1928) jest profesorem historii sztuki na Uniwersytecie Oksfordzkim oraz członkiem najbardziej liczących się organizacji międzynarodowych, zajmujących się dziedzictwem artystycznym. W roku 1977 otrzymał prestiżową Mitchel Prize w zakresie historii sztuki. Jest jednym z najlepszych mówców

(o czym mogli się przekonać polscy historycy sztuki przy okazji Jego wizyt warszawskich) oraz najpoczytniejszym piarzem w zakresie historii sztuki.