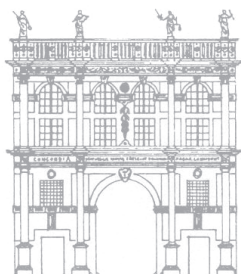


PORTA AUREA

ROCZNIK INSTYTUTU HISTORII SZTUKI
UNIwersYTETU GDAŃSKIEGO

20

REDAKCJA NAUKOWA
MAŁGORZATA OMILANOWSKA



GDAŃSK 2021

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

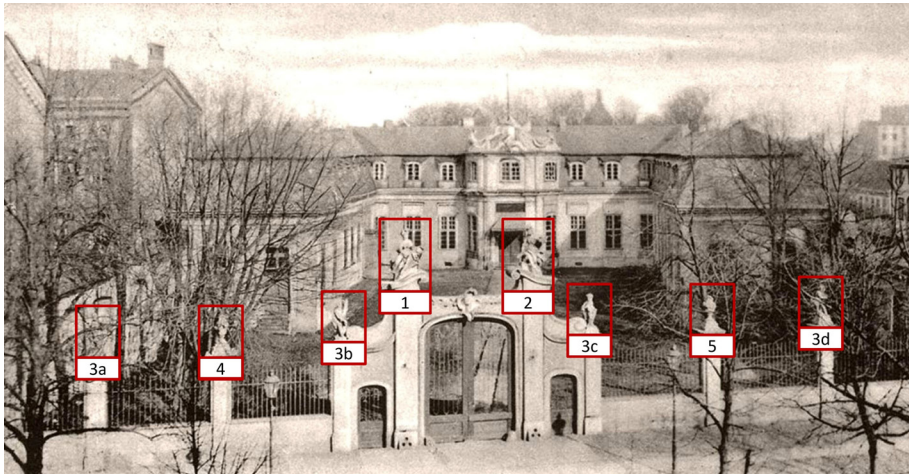
⁴ Zbigniew Hornung, *Na śladach działalności artystów francuskich w Polsce*, „Teki Komisji Historii Sztuki” 1959, t. 1, s. 276; Friedrich, *Gdańskie zabytki...*, s. 297; Przemysław Wątroba, *Pierre’a Ricauda de Tirregaille’a nieznan plan założenia pałacowo-parkowego księżnej Eleonory Michałowej Czartoryskiej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

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

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

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

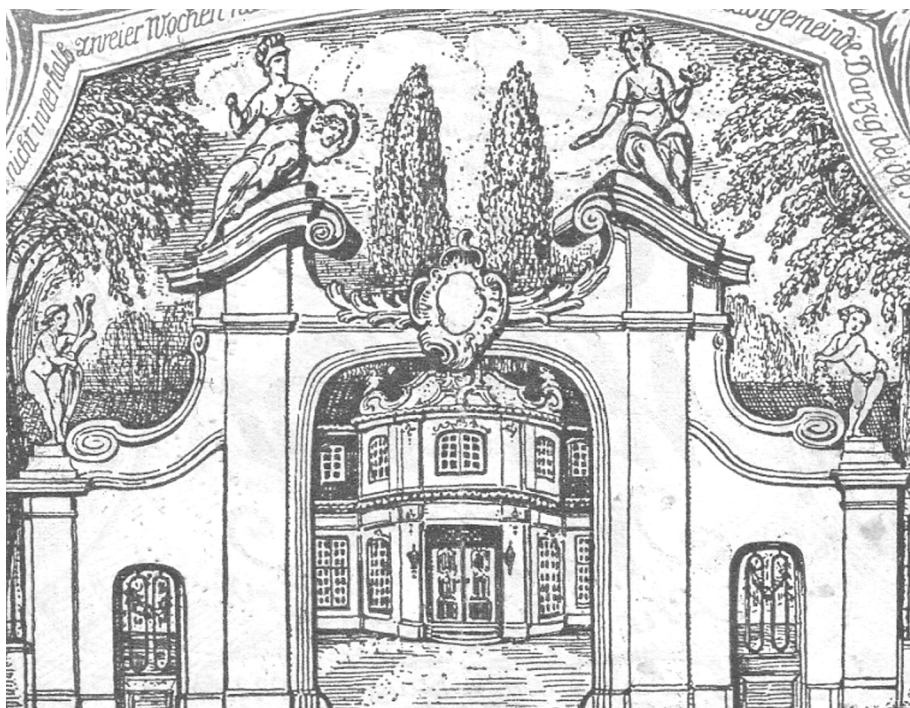
⁸ Biblioteka Książąt Czartoryskich w Krakowie [dalej: BCz], *Listy do [Jerzego] Mniszcha*, sygn. 3869, s. 247; *Listy do [Jerzego] Mniszcha*, sygn. 3835 III, k. 126, s. 391. W liście z Mostów z 27 grudnia 1771 r. Rybczyński przekazał zapewnienie, że „pałac na Langartach [sic!] dobrze utrzymuje się”,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



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



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



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

Kompozycja i stylistyka gdańskich rzeźb

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

¹⁶ Atrybut nie występuje na zdjęciach przedwojennych ani na banknocie z 1923 r. Analiza porównawcza z przedstawieniami tejże bogini i sama gestykulacja postaci wyraźnie sugerują obecność włóczni.

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



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



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

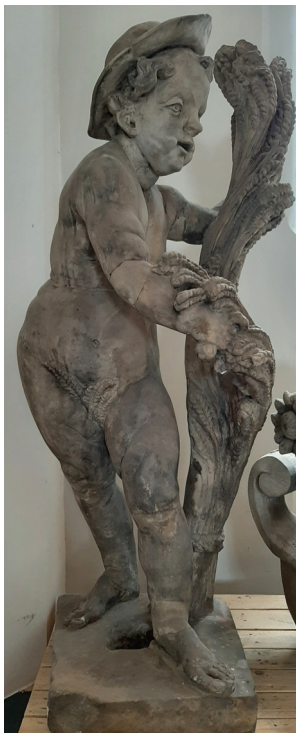
opiera się o gałąź z winnymi gronami (il. 10). Putto stwarza wrażenie, jakby element floralny był niezbędnym dla zachowania przez nie równowagi. Kiść winogron wieńczy też prawą skroń figury. Obie postaci cechuje ekspresja kompozycji, przerysowanie i świadome zniekształcanie proporcji ciał oraz mimiki.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

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

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

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

¹⁸ Z cokołami osiągają wysokość około 130 cm.



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



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



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



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



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



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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Meissner był również odpowiedzialny za stworzenie figur aniołów z prospektu organowego w gdańskim kościele Mariackim, rozbudowanego w latach 1757–1760³². I w tym przypadku posłużono się masywną sylwetką o gładkim modelunku i spokojnym, lecz pogłębionym psychologicznie wyrazie twarzy (il. 18). Tkaniny są nieco cięższe, ale modelunek postaci jest spójny z figurami z Fromborka. W 1760 r. warsztat Meissnera wykonywał dzieła dla Oliwy. Należały do nich personifikacje pór roku w ogrodzie dworu przy ul. Polanki 124 (tzw. Dworu II)³³ oraz obelisk Georga von Hülse-
na³⁴. Wyrzeźbiony z piaskowca, przyścienny monument ustawiono w oliwskiej katedrze (il. 19). W dolnej partii pomnika znajduje się sarkofag, centrum kompozycji wyznacza popiersie zmarłego, wsparte na cokole z dekoracją heraldyczną. Bardzo starannie opracowano twarz von Hülse-
na³⁵.

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

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

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

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

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



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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁴¹ Jak słusznie zaznaczył Janusz Pałubicki, jeszcze kilka lat temu w literaturze naukowej funkcjonowało około trzydziestu nazwisk nowożytnych rzeźbiarzy i rzemieślników związanych ze środowiskiem gdańskim. Kwerendy archiwalne przeprowadzone przez badacza pozwoliły na rozszerzenie listy artystów powyższych specjalizacji do ponad tysiąca. Liczba ta obejmuje twórców działających na przestrzeni blisko 300 lat, zob. Pałubicki, *Artyści i rzemieślnicy...*, s. 917.

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

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

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

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

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

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

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

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

Program ikonograficzny rzeźb w kontekście sztuki Gdańska i Europy Środkowej

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

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

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

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

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

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

⁵² *Ibidem*, s. 266.



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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



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

siedzącej, znajduje się w centrum owalnej kompozycji (il. 22). Wieniec z kłosów na głowie i trzymany w lewej ręce sierp korespondują ze sztafażem widocznym w tle – scena pejzażowa przedstawia rolników zbierających zboże. Atrybutem najczęściej związanym z rzymską boginią był róg obfitości. Na powyższym sztychu znajduje się on w prawej dłoni kobiety. Środek wypełniają owoce i roślinność. Te same atrybuty stosowano w ikonografii w kolejnych stuleciach. Można je zobaczyć też w rzeźbach o mniejszej skali, np. w dłoniach środkowoniemieckiej figurki Ceres – Demeter, również ze zbiorów muzeum w Brunszwiku⁷⁵. Praca, datowana na pierwszą połowę XVIII w., została wykonana z kości słoniowej. Główną postać ukazano w postawie idącej, a dynamizm ruchu uzasadnia rozwianie długiej szaty, w którą została odziana. Bogini wiązana z urodzajnymi żniwami była też często przedstawiana z naręczem zbóż. W ogrodzie pałacu Mirabell w Salzburgu Ottavio Mosto odwzorował ją w rzeźbie pełnoplastycznej⁷⁶. Figura powstała przed 1690 r.⁷⁷ Artysta, urodzony w Padwie, ukazał Ceres jako kroczącą kobietę, trzymającą snopek. Poza postaci, ugięcie w kolanie i odsłonięcie lewej nogi wraz z miękkim modelunkiem stroju dodają dziełu lekkości i dekoracyjności. Większa staceczność cechuje znaczną liczbę rzeźb tworzonych przez część artystów pochodzących z terenów niemieckojęzycznych. Spośród prac powstałych bliżej czasu wykonania ogrodu pałacu Mniszchów w Gdańsku można przywołać Ceres, datowaną na połowę XVIII w. (il. 23) związaną z tzw. „szkołą Permosera”. Figura o wysokości blisko 210 cm została wykonana z piaskowca i ustawiona w Ludze (Saksonia Południowa). Tytułową postać wyobrażono jako stojącą kobietę, podtrzymującą opartą

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

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

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

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

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



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

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

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

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



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



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

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

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

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

⁸² *Ibidem*, s. 331–333.

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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



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

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

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

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

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

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

⁹⁰ W zbiorach Historisches Museum Hanau.

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

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

⁹³ Dekoracje wprowadzono w sali jadalnej na pierwszym piętrze.

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

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

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



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

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

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



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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

Bibliografia

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

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

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

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

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

Rokokowe
rzeźby...

Rococo Sculptures from the Fence of the Mniszech Palace in Gdańsk

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