

ANNA MOSINGIEWICZ (*Toruń*), EMANUEL OKOŃ (*Toruń*)

O OBRAZACH, SKRZYŃCE CECHOWEJ I „SZTUKACH TOWARZYSKICH”.
UWAGI O KSZTAŁCENIU ARTYSTYCZNYM W TORUNIU I GDAŃSKU
NA MARGINESIE DZIAŁALNOŚCI CHRISTIANA ERNSTA ULRICHA,
OSIEMNASTOWIECZNEGO MALARZA W TORUNIU

Pamięci Profesora Zygmunta Ważbińskiego

Już przed kilku laty piszący te słowa zwrócili uwagę na znajdujący się w świątyni parafialnej w Ostromecku obraz wykonany na blasze, przedstawiający scenę Ukrzyżowania z Marią i św. Janem Ewangelistą, którą rozbudowano o portrety Teodora i Ludwika Mostowskich (il. 1). Wygłoszony w grudniu 2003 r., a opublikowany dwa lata później referat¹ stał się impulsem do podjęcia przy nim prac konserwatorskich przeprowadzonych od lipca do października 2005 r. przez Dariusza Markowskiego². Intuicja badawcza nie zawiodła autorów. W toku prac konserwatorskich, po zdemontowaniu i oczyszczeniu obrazu okazało się, że widnieje na nim zarówno data wykonania malowidła, jak i sygnatura malarza. Ponadto stwierdzono, iż ten wielki, malowany olejno obraz – o wymiarach 245 cm u podstawy i wysokości w strzałce łuku dochodzącej do 190 cm – wykonany został z kilkunastu arkuszy blachy ołowianej (45 x 45 cm), które zlutowano ze sobą i odpowiednio docięto do półkolistego kształtu obrazu, a następnie nałożono na drewniane podłoże. Najciekawsza jest jednak odkryta na licu malowidła w pobliżu postaci Marii i drzewca krzyża sygnatura: „C. E. Ulrich / j. A P: / A[nn]o: 1745” (il. 2). Zatem powstał on w roku 1745³, widoczna sygnatura zaś odnosi się niewątpliwie do Chri-

Słowa kluczowe: malarstwo nowożytnie; sztuka polska; XVIII w.; malarstwo cechowe; cechowe kształcenie artystyczne; Prusy Królewskie; Toruń; Gdańsk; cechy

Schlüsselwörter: frühneuzeitliche Malerei; polnische Kunst; 18. Jahrhundert; Zunftmalerei; Zunftkünstausbildung; Königlich-Preußen; Thorn; Danzig; Zunfte

Keywords: Early modern painting; Polish art; 18th cent.; guild paintings; artistic education in guilds; Royal Prussia, Toruń, Gdańsk, guilds

¹ A. Mosingiewicz, E. Okoń, *Między Pasją a konterfektem. Przyczynek do badań nad fundacjami i malarstwem Ziemi Chełmińskiej w XVIII wieku*, Teza Komisji Historii Sztuki (dalej cyt. TKHS), t. 10: 2005, s. 214–233.

² „Dokumentacja prac konserwatorsko-restauratorskich XVIII w. obrazu olejnego na blasze »Ukrzyżowanie« z kościoła parafialnego w Ostromecku”, oprac. D. Markowski, mps, [Bydgoszcz] 2005, s. 1 n. (ze zbiorów Wojewódzkiego Urzędu Ochrony Zabytków w Toruniu, Delegatura w Bydgoszczy).

³ Być może skrót: „j. A P:” należy odczytywać jako uściślenie daty dziennej – „i[n] A[dventus] P[rimus]”, zatem pierwszą niedzielę Adwentu, przypadającą w roku 1745 na dzień 28 listopada. Za

stiana (Krystiana) Ernsta (Ernesta) Ulricha (Starszego), czynnego w owym czasie w Toruniu malarza cechowego. Tym samym data na obrazie pozwala nieco inaczej rozpatrywać kwestię fundacji ostromeckiego „Ukrzyżowania”⁴.

Odnalezienie malowidła wykonanego przez Christiana Ernsta Ulricha (Starszego) skłania do podjęcia próby uporządkowania rozproszonych w dotychczasowej literaturze informacji o nim i jego niemal enigmatycznej, jak dotąd, twórczości. Postać ta, jak również jego syna i imiennika – Christiana Ernsta – także czynnego w Toruniu malarza cechowego, jest dość słabo znana, choć pierwsze wzmianki o nich zamieścił na marginesie monografii toruńskich korporacji rzemieślniczych Stanisław Herbst już w roku 1933⁵. Pomimo że C. E. Ulrich (Starszy) – przybysz z położonej w pobliżu Rygi Mitawy (Mitau; łotewska Jelgava), notowany jest w Toruniu na przestrzeni lat 1725–1775, to wciąż niewiele możemy powiedzieć na temat jego tutejszej działalności⁶.

Zgodnie ze zwyczajem 5 VII 1725 r. zgłosił się on w Toruniu celem odbycia ostatniego roku praktyki przed uzyskaniem tytułu mistrzowskiego (tzw. roku prób-nego, mutjaru), w warsztacie miejscowego mistrza cechu malarzy i rzeźbiarzy Daniela Ortmana (Starszego)⁷. Nie wiadomo u kogo pobierał naukę zawodu ani któ-

tę sugestię serdecznie dziękujemy prof. Bogusławowi Dybasiowi i dr. hab. Piotrowi Olińskiemu. Nie można jednak wykluczyć, iż odnosi się on do osoby księdza Jana Antoniego Bergnera, ówczesnego plebana ostromeckiego – „[ohannes] A[n-tonius] P[lebanus vel Parochus], który – jak kilkakrotnie podkreślono w pochodzących z drugiej połowy XVIII w. archiwaliach – miał zatroszczyć się o namalowanie na nim konterfektów Mostowskich (por. A. Mosingiewicz, E. Okoń, op.cit., s. 215).

⁴ Niewykluczone, że powstanie w tym czasie obrazu można traktować jako swoiste *votum* miejscowego plebana w stosunku do Mostowskich, zwłaszcza Teodora, któremu udało się z początkiem lutego 1745 r. zakończyć pomyślnie dla parafii toczony przez wiele dziesięcioleci proces z miastem Toruniem o odzyskanie ulokowanych tam kwot z uposażenia miejscowego kościoła pochodzącego jeszcze z fundacji Jana Dorpowskiego (1632 r.) oraz innych legatów wraz z należnymi od nich odsetkami. Było to więc niesłychanie istotne wydarzenie w dziejach ostromeckiej świątyni. Należy także pamiętać o przeprowadzonym w tym samym roku staraniem tegoż kolatora stosunkowo niewielkich pracach remontowych samej budowli. Por. E. Okoń, *Właściciele Ostromecka i ich rezydencja w XVIII stuleciu w świetle źródeł pisanych i ikonograficznych*, [in:] *Architectura et historia. Studia Mariano Arszuński septuagenario dedicata*, red. M. Woźniak, Toruń 1999, s. 214; idem, *Między dworem – pałacem a kościołem. Działalność budowlana i fundatorska Mostowskich w Ostromecku i Boluminku*, [in:] *Cywilizacja prowincji Rzeczypospolitej szlacheckiej*, red. A. Jankowski, A. Klonder, Bydgoszcz 2004, s. 281; A. Mosingiewicz, E. Okoń, op.cit., s. 215.

⁵ S. Herbst, *Toruńskie cechy rzemieślnicze. Zarys przeszłości*, Toruń 1933, s. 196.

⁶ Sądząc z podanego przy jego zgonie wieku, urodził się w roku 1699. Był synem nadwornego krawca z Mitawy, nieżyjącego już w roku 1725 Christiana Ernsta i Louisy (Luizy) Christiny (Krystyny) z domu Allardt, powtórnie zamężnej – w 1725 r. – z Nicolausem Hilboldem, także krawcem i mieszczaninem mitawskim. Ten ostatni wystąpił o wystawienie tzw. listu dobrego urodzenia dla swego pasierba. Zob. Archiwum Państwowe w Toruniu (dalej cyt. APT), Katalog (dalej cyt. Kat.) III, sygn. 5229 (List dobrego urodzenia C. E. Ulricha wystawiony w Mitawie 19 XII 1725 r.). W tym miejscu pragniemy serdecznie podziękować prof. B. Dybasiowi za udostępnienie wypisów źródłowych z toruńskich akt cechowych dotyczących malarzy i rzeźbiarzy tutejszej korporacji rzemieślniczej.

⁷ APT, Cech malarzy, rzeźbiarzy i lakierników, sygn. 4, s. 221; B. Dybaś, *Ortman (Ohrtmann, Orthmann, Ortman) Daniel starszy*, [in:] *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających (zmarłych przed 1966 r.). Malarze – rzeźbiarze – graficy* (dalej cyt. SAP), t. VI, red. K. Mikocka-Ra-

rędy wiódł szlak jego wędrowni czeladniczej, która z odległej Kurlandii przywiodła go do ziemi chełmińskiej. Po zakończeniu rocznego stażu i okazaniu zleconych mu do wykonania majstersztyków otrzymał 17 IX 1726 r. tytuł mistrza toruńskiego cechu⁸. W następnym roku – 4 VIII 1727 r. – został już pełnoprawnym obywatelem Torunia, uzyskując prawa miejskie⁹. Przepuszczalnie krótko potem ożenił się, lecz brak jak dotąd wiadomości na temat jego pierwszej małżonki¹⁰. Drugą jego żoną była poślubiona 3 V 1740 r., pochodząca podobnie jak jej mąż z rodziny kalwińskiej, Anna Sophia z domu Schildau¹¹. Z ich związku urodziło się przynajmniej pięcioro dzieci, w tym wspomniany Christian Ernst (1741–1776) i Dorothea Louisa (1746–1773)¹², wydana za mąż 24 XI 1772 r. za toruńskiego kapelusznika Johanna Wentzela Kretera¹³. Pozostałe dzieci: Johann Ernst (1742–1750)¹⁴, Anna Filipina (1748?)¹⁵ i Barbara Filipina (1750)¹⁶, zmarły wkrótce po narodzeniu lub jeszcze w dzieciństwie, przy czym zapewne przy porodzie ostatniej z córek umarła też w sierpniu 1750 r. ich matka¹⁷. Sam Christian Ernst zmarł wiele lat później,

chubowa, M. Biernacka, Warszawa 1998, s. 320. Malarz ten umarł w listopadzie 1746 r. (został pochowany 30 XI 1746 r.), przez następne dekady zaś warsztat po nim prowadziła poślubiona przez niego 14 V 1720 r. Barbara Dorothea z domu Schmidt, córka mieszczanina i malarza ze Wschowy Michaela, zmarła dopiero 23 II 1781 r. w wieku ponad 81 lat i pochowana 1 marca tegoż roku na toruńskim cmentarzu św. Katarzyny por. APT, Ewangelicka Gmina Wyznaniowa Nowomiejska w Toruniu, sygn. 77 (Księga ślubów, 1652–1793), s. 185; sygn. 88 („Sterberegister”, 1701–1793), s. 100, 245.

⁸ APT, Cech malarzy, rzeźbiarzy i lakierników, sygn. 4, s. 222; S. Herbst, op.cit., s. 196.

⁹ APT, Kat. II, Dział (dalej cyt. Dz.) I, t. 55 („Frembder Bürgere Buch”, 1703–1793), s. 67; W. Krysztoforski, J. Poklewski, *Jan Jerzy Petri – prace malarskie*, TKHS, t. 5: 1972, s. 132, przyp. 49; K. Mikulski, *Pułapka niemożności. Społeczeństwo nowożytnego miasta wobec procesów modernizacyjnych (na przykładzie Torunia w XVII i XVIII wieku)*, Toruń 2004, s. 170, przyp. 612.

¹⁰ Informacja prof. Krzysztofa Mikulskiego. Za tę i wiele innych cennych wiadomości oraz udostępnienie własnych kartotek i wypisów źródłowych pragniemy w tym miejscu serdecznie podziękować prof. K. Mikulskiemu.

¹¹ APT, Ewangelicka Gmina Wyznaniowa Reformowana w Toruniu, sygn. 3, s. 142 (wypisy prof. K. Mikulskiego).

¹² Ochrzczona 4 I 1746 r., zmarła pod koniec lipca, a pochowana 1 VIII 1773 r. na toruńskim cmentarzu św. Katarzyny; por. APT, Ewangelicka Gmina Wyznaniowa Nowomiejska w Toruniu, sygn. 78 („Tauf-Register Thorn-Neustadt”, 1701–1793), s. 478; sygn. 88, s. 203.

¹³ Ibid., sygn. 77, s. 327. Po jej śmierci zaledwie kilkanaście miesięcy po ślubie J. W. Kreter ożenił się ponownie 25 IX 1775 r. z Marią, córką Johanna Wende, por. ibid., s. 333.

¹⁴ Ochrzczony 16 XI 1742 r., pochowany w kwietniu 1750 r.; por. APT, Ewangelicka Gmina Wyznaniowa Nowomiejska w Toruniu, sygn. 78, s. 445; ibid., Ewangelicka Gmina Wyznaniowa Reformowana w Toruniu, sygn. 3, s. 317 (wypisy prof. K. Mikulskiego).

¹⁵ Ochrzczona 19 IX 1748 r., zapewne wkrótce zmarła (wedle informacji prof. K. Mikulskiego).

¹⁶ Ochrzczona w kaplicy kalwińskiej 14 VIII 1750 r.; por. APT, Ewangelicka Gmina Wyznaniowa Reformowana w Toruniu, sygn. 3, s. 317 (wypisy prof. K. Mikulskiego). Jednak już 18 sierpnia tego samego roku odnotowano pochówek niewymienionego z imienia malutkiego dziecka Ulricha. Wzmiankę tę należy najprawdopodobniej łączyć ze śmiercią ochrzczonej cztery dni wcześniej Barbary Filipiny, zob. ibid., Ewangelicka Gmina Wyznaniowa Nowomiejska w Toruniu, sygn. 88, s. 107.

¹⁷ Pochowana 24 VIII 1750 r.; por. APT, Ewangelicka Gmina Wyznaniowa Reformowana w Toruniu, sygn. 3, s. 317 (wypisy prof. K. Mikulskiego).

dopiero 27 XII 1775 r. w wieku 76 lat, a trzy dni po śmierci został pochowany na tutejszym cmentarzu św. Katarzyny¹⁸.

W prowadzonym w mieście przez prawie pół wieku warsztacie wykształcił kilku uczniów, wśród nich własnego syna, których wyzwolił na czeladników. Byli to Samuel Schneider (16 XII 1734 r.)¹⁹, Johann Christian Thiell (30 VII 1742 r.)²⁰, wspomniany już syn Christian Ernst (15 X 1759 r.)²¹ oraz Christian Gottlieb Kuzmahly (7 I 1773 r.)²². Ten ostatni przeszedł jednak do niego 22 VII 1772 r. po prawie pięcioletniej – od 14 I 1768 r. – nauce z warsztatu innego miejscowego mistrza cechowego, zmarłego w marcu 1771 r.²³ Carla Jacoba Hoffersa²⁴. Zachowane „sztuki towarzyskie” jego uczniów dają w pewnej mierze wgląd w warsztat samego mistrza. Jak bowiem zauważył Zygmunt Ważbiński, analizując niegdyś wykonane pod okiem ojca „dzieło” młodszego z Ulrichów: „Uczeń oglądał to, co robił jego mistrz. Miał także dostęp do jego wzorników i modeli”²⁵. Niestety, dotychczasowe wiadomości o dalszej działalności drugiego z Ulrichów – Christiana Ernsta (Młodszego) – jak już wspomniano, są bardzo skąpe. Tytuł mistrzowski uzyskał 3 III 1774 r., a pełnię tutejszych praw miejskich niewiele później, bo 13 kwietnia tego samego roku²⁶.

¹⁸ APT, Ewangelicka Gmina Wyznaniowa Nowomiejska w Toruniu, sygn. 88, s. 220; K. Mikulski, op.cit., s. 170, przyp. 612.

¹⁹ APT, Cech malarzy, rzeźbiarzy i lakierników, sygn. 7 (Księga rysunków malarzy i rzeźbiarzy, 1733–1831), k. 4. Por. także S. Herbst, op.cit., ryc. 36 (tu jako praca czeladnicza Samuela Weidera – sic!); Z. Ważbiński, *Modele akademickie w procesie dydaktycznym cechu malarzy i rzeźbiarzy toruńskich w XVIII i na początku XIX w.*, [in:] *Sztuka Torunia i ziemi chełmińskiej 1233–1815*, red. J. Poklewski, (TKHS, t. 7: 1986), s. 184, poz. 4 (tu z błędnym odczytem daty – 6 grudnia [sic!]).

²⁰ APT, Cech malarzy, rzeźbiarzy i lakierników, sygn. 7, k. 7; zob. także Z. Ważbiński, op.cit., s. 184, poz. 7 (tu błędnie określona jako praca Giella [sic] i z mylnym datowaniem – 30 maja).

²¹ APT, Cech malarzy, rzeźbiarzy i lakierników, sygn. 7, k. 11; zob. także Z. Ważbiński, op.cit., s. 187, poz. 11 (tu błędnie określona jako praca wykonana u mistrza C. E. Ulricha „Jun.” [sic] oraz niewłaściwie odczytana data – 15 grudnia) i s. 198 (il. 8).

²² APT, Cech malarzy, rzeźbiarzy i lakierników, sygn. 7, k. 16; zob. także Z. Ważbiński, op.cit., s. 187, poz. 16 i s. 186 (il. 3).

²³ Carl J. Hoffers pochowany został w Toruniu 15 III 1771 r., por. APT, Ewangelicka Gmina Wyznaniowa Nowomiejska w Toruniu, sygn. 88, s. 197.

²⁴ B. Dybaś, *Kuzmahly (Cosmali, Kosmali, Kusmaly, Kusmuhli, Kussmahli, Kuzmaly) Christian Gottlieb*, [in:] *SAP*, t. V, red. J. Derwojed (*Uzupełnienia i sprostowania do tomu IV Słownika artystów polskich*), Warszawa 1993, s. 7. Urodzony w 1752 r. – ochrzczony 5 XI 1752 r., syn Christiana Melchiora, organisty w nowomiejskim kościele ewangelickim św. Trójcy w Toruniu i Evy Dorothei z domu Ortmann, córki malarza Daniela Ortmanna (Starszego). Ich ślub odbył się 5 XI 1748 r. Z kolei inna córka D. Ortmanna, siostra rodzona wspomnianej Evy Dorothei – Anna Catharina, była żoną Carla J. Hoffersa, u którego pobierał on naukę zawodu (ślub 4 XI 1755 r.). Natomiast ich matka Barbara D. Ortmann pochodziła podobnie jak jej mąż ze Wschowy i była zapewne siostrą stryjeczną także wschowianki Anny Barbary (Starszego), córki Andresa Schmidta, która 29 I 1732 r. poślubiła rzeźbiarza Johanna Antona Langenhana (Starszego); por. APT, Ewangelicka Gmina Wyznaniowa Nowomiejska w Toruniu, sygn. 77, s. 228, 268, 283; sygn. 78, s. 550. Wzajemne, zasygnalizowane w tym miejscu, powiązania rodzinne w obrębie toruńskiego cechu wymagają osobnych badań.

²⁵ Z. Ważbiński, op.cit., s. 199.

²⁶ APT, Cech malarzy, rzeźbiarzy i lakierników, sygn. 5, k. 12v; *ibid.*, Kat. II, Dz. I, t. 54 („Verzeichniss der Bürger Sohe, so alhir das Bürgerrecht erhalten”, 1704–1793), s. 174; S. Herbst, op.cit.,

Wkrótce też poślubił – 3 V 1774 r. – Annę Florentynę z domu Krahn *vel* Kran, przypuszczalnie córkę kupca toruńskiego Stephana²⁷. Jego pierworodny, a zapewne i jedyny potomek – podobnie jak dziad i ojciec – także Christian Ernst umarł w dzieciństwie (1775–1776)²⁸. Christian Ernst (Młodszy) nie zdążył szerzej rozwinąć swej twórczości, gdyż także wkrótce zmarł – 15 IX 1776 r. w wieku 35 lat i pochowany został trzy dni później, tak jak ojciec i syn, na toruńskim cmentarzu św. Katarzyny²⁹. W krótkim czasie, na przestrzeni lat 1773–1776, zasadniczo wymarła wywodząca się z dalekiej Kurlandii toruńska gałąź Ulrichów, umarł senior rodu (1775), jego córka (1773), syn oraz wnuk (1776). Pozostała wdowa po młodszym z mistrzów – Anna Florentyna, która kilka lat później, 4 XI 1783 r. poślubiła niedawno przybyłego z Gdańska malarza Benjamina Grübnaua (1757–1815)³⁰. Ten ostatni dwa lata wcześniej został mistrzem toruńskiego cechu (11 XI 1781 r.), a 9 VII 1783 r. uzyskał także pełnię tutejszych praw miejskich³¹. W ten sposób mający ponad półwieczną tradycję w mieście warsztat malarski Ulrichów, a zapewne i inne po nich nieruchomości trafiły w ręce wywodzącego się znaną Motławy mistrza³². Anna Florentyna przeżyła także drugiego męża i zmarła dopiero 4 czerwca 1821 r., dożywając sędziwego wieku ponad 78 lat³³.

s. 196; B. Dybaś, *Debes (Debeasz, Debeesz) Johan Ernst*, [in:] *Toruński Słownik Biograficzny* (dalej cyt. TSB), red. K. Mikulski, t. 1, Toruń 1998, s. 79. Natomiast Krzysztof Mikulski błędnie podaje, że nastąpiło to dopiero w 1792 r., por. K. Mikulski, *op.cit.*, s. 170 i przyp. 613.

²⁷ APT, Ewangelicka Gmina Wyznaniowa Reformowana w Toruniu, sygn. 3, s. 144 (wypisy i informacje prof. K. Mikulskiego).

²⁸ Zmarł 28 II 1776 r. jako roczne dziecko i pochowany został 1 marca tegoż roku na toruńskim cmentarzu św. Katarzyny; por. APT, Ewangelicka Gmina Wyznaniowa Nowomiejska w Toruniu, sygn. 88, s. 222.

²⁹ *Ibid.*, sygn. 88, s. 225.

³⁰ *Ibid.*, sygn. 77, s. 344. B. Grübnau zmarł 25 XII 1815 r. w wieku ponad 58 lat, a trzy dni później został pochowany na toruńskim cmentarzu św. Katarzyny, por. *ibid.*, sygn. 89 („Kirchen-Verzeichnis derer bey der Neustädtischen Evangelischen Gemeine zu Thorn Verstorbenen und Beerdigten 1794”, 1794–1822), s. 180.

³¹ B. Dybaś, *Grübnau Benjamin*, [in:] *SAP*, t. V (*Uzupełnienia i sprostowania do tomu II Słownika artystów polskich*), s. 18.

³² W ówczesnych toruńskich spisach podatkowych odnotowany został Christian E. Ulrich (Starszy) w roku 1733 jako mieszkaniec domu na narożnej parceli przy obecnej ul. Wysokiej 15 / Małe Garbary 32 (dawny numer hipoteczny 71). Później przeniósł się do położonego w pobliżu własnego domu na posesji przy dzisiejszej ul. Wysokiej 16 (dawny numer hipoteczny 66), gdzie zamieszkiwał na przestrzeni lat 1737–1764. Natomiast w roku 1765 lub z końcem roku poprzedniego przeprowadził się nieco dalej, do kamienicy przy ul. Prostej (dawny numer hipoteczny 116; aktualnie ul. Prosta 30). Zapewne jednak nadal w posiadaniu rodziny pozostawała nieruchomość – przynajmniej jakaś jej część – przy obecnej ul. Wysokiej 16, gdyż w roku 1779 zamieszkiwała tam wdowa po jego synu i imienniku. Wszystkie te adresy świadczą, że był on mieszkańcem Nowego Miasta i przenosił się w obrębie kilku przyległych do siebie ulic, por. K. Mikulski, „Właściciele i funkcje działek w kwartale mikołajskim Nowego Miasta Torunia od początku XVI do początku XIX wieku. Bloki »A-1, B-1, C-1«”, mps, Toruń 2003, s. 27 (ze zbiorów Miejskiego Konserwatora Zabytków w Toruniu, sygn. 2687) oraz informacje pozyskane z kartotek prof. K. Mikulskiego.

³³ Pochowana 6 VI 1821 r.; por. APT, Ewangelicka Gmina Wyznaniowa Nowomiejska w Toruniu, sygn. 89, s. 226.

Niewątpliwie przyszłość przyniesie wiele kolejnych ustaleń faktograficznych będących wynikiem kwerendy archiwalnej, jak na to wskazują biogramy innych cechowych malarzy czy rzeźbiarzy toruńskich, opracowane w ostatnim czasie m.in. przez Mariana Arszyńskiego, Bogusława Dybasia, Adama Kucharskiego czy Krzysztofa Mikulskiego³⁴.

* * *

Odkryta na malowidle z Ostromecka sygnatura malarza pozwala połączyć z osobą Christiana E. Ulricha odnowienie tak samo sygnowanego obrazu z kościoła ewangelickiego w Łęgutach (Langgut, niegdyś Dłużniewo) koło Gietrzwałdu. Predellę ołtarza ambonowego tutejszej świątyni zdobi pochodzące z początku XVII w. malowidło z wyobrażeniem „Ostatniej Wieczerzy” odrestaurowane przez niego w roku 1746³⁵, zatem wkrótce po namalowaniu ostromeckiego obrazu. Zapewne zresztą jego prace malarskie w łęguckim kościele nie ograniczyły się tylko do renowacji samego obrazu, lecz objęły także strukturę architektoniczną ołtarza, który otrzymał wówczas swą obecną formę. Pośrednio zdaje się to potwierdzać, ponad dekadę później, udział C. E. Ulricha przy wykonaniu polichromii innego ołtarza, tym razem już na terenie Torunia. Dnia 18 VII 1757 r. podpisał on kontrakt wraz ze wspomnianym uprzednio innym malarzem cechowym – C. J. Hofffersem, na pomalowanie i pozłocenie wielkiego ołtarza wykonanego przez rzeźbiarza tutejszej korporacji rzemieślniczej Johanna Antona Langenhana (Starszego) w nowo wybudowanym kościele ewangelickim (dzisiejszej świątyni jezuickiej pod wezwaniem Ducha Świętego)³⁶. O ile Christian E. Ulrich był już w owym czasie od dawna zadomowiony w mieście, to pochodzący z Gdańska Carl J. Hofffers dopiero niedawno, bo w październiku 1755 r. otrzymał zarówno tytuł mistrzowski, jak

³⁴ Zwłaszcza w takich wydawnictwach, jak: SAP, t. I–IV, Wrocław [i in.] 1971–1986; t. V–VIII, Warszawa 1993–2007; *Słownik Biograficzny Pomorza Nadwiślańskiego*, red. S. Gierszewski, Z. Nowak, t. 1–4, Suplement 1–2, Gdańsk 1992–2002; TSB, red. K. Mikulski, t. 1–5, Toruń 1998–2007, passim.

³⁵ Sygnowane: „C. E. Ulrich, Anno 1746 Ren.,” por. A. Boetticher, *Die Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Ostpreußen*, H. III: *Das Oberland*, Königsberg 1893, s. 64; G. Dehio, *Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler. Deutschordensland Preußen*, bearb. v. E. Gall, München–Berlin 1952, s. 168; R. Grenz, *Die Bau- und Kunstdenkmäler*, [in:] K. Bürger, *Kreisbuch Osterode Ostpreussen*, Osterode am Harz 1977, s. 681; *Dehio-Handbuch der Kunstdenkmäler West- und Ostpreußen. Die ehemaligen Provinzen West- und Ostpreußen (Deutschordensland Preußen) mit Bütower und Lauenburger Land*, bearb. v. M. Antoni, München 1993, s. 350. Jedynie Mieczysław Orłowicz bliżej identyfikuje autora renowacji obrazu jako niejakiego Ulrika z Rynu (sic!), por. M. Orłowicz, *Ilustrowany przewodnik po Mazurach Pruskich i Warmii*, Warszawa 1923 (reprint opracowali: Grzegorz Jasiński, Andrzej Rzempołuch, Robert Traba; Olsztyn 1991), s. 200.

³⁶ APT, Kat. II, sygn. 3484 („Briefe an den Rath. 11. In Kirchen- & Schulen-Sachen 1755–1757”), s. 193–195; B. Jakubowska, *Snycerka toruńska w XVIII w.*, TKHS, t. 3: 1965, s. 170 (tu błędnie podana data miesięczna – „18 czerwca”), 215–216. Zapewne na tej podstawie przypisuje mu się niekiedy wykonanie w roku 1759 we współpracy z tym samym malarzem nieistniejące dziś iluzjonistyczne malowidło ściennie za ołtarzem tutejszej świątyni, por. J. Domasłowski, *Kościół Akademicki Św. Ducha w Toruniu. Dzieje – architektura – wyposażenie wnętrza*, Rocznik Toruński (dalej cyt. RT), t. 21: 1992, s. 189.

i pełnię tutejszych praw miejskich³⁷. Należy sądzić, że tak prestiżowe prace zlecono w głównej mierze C. E. Ulrichowi, którego podpis *notabene* widnieje jako pierwszy pod wzmiankowaną umową³⁸. Niewątpliwie był on bardziej znanym w mieście mistrzem cechowym.

Przypuszczalnie o powierzeniu mu w roku 1757 robót przy ołtarzu staromiejskiej świątyni ewangelickiej nie zdecydowały wcześniejsze prace w Ostromecku czy odległych Łęgutach, lecz wykonane na terenie Torunia. Niestety pozostają one dalej w znacznym stopniu nieznane, a wciąż niepełne i wyrywkowe informacje źródłowe dodatkowo zaciemniają obraz jego tutejszej działalności. Co prawda malarz „Ulrich” odnotowany został kilkakrotnie na przestrzeni lat 1736–1741 przy okazji zestawienia wydatków za różnego rodzaju prace finansowane z kasy miejskiej, lecz tylko raz podano jego imię. Miało to miejsce 29 II 1736 r., gdy wśród wydatków związanych z odbudową i wykańczaniem wnętrza zniszczonego szwedzkim bombardowaniem w 1703 r. ratusza staromiejskiego malarz Anton Ulrich otrzymał 700 florenów za bliżej nieokreślone malowidła w „Raths-Stube”³⁹, utożsamiane dotąd z dekoracją malarską stropu w formie plafonu w Sali Rady⁴⁰. Postać to jednak zupełnie nieznana⁴¹, co więcej pozostająca, jak się wydaje, poza toruńską korporacją rzemieślniczą. Czyżby Rada Miejska do tak prestiżowego zlecenia zatrudniła malarza spoza miejscowego cechu, podobnie jak zdarzyło się to z kamieniarzem pracującym także przy renowacji ratusza?⁴² Wydaje się to wręcz nieprawdopodobne!

W późniejszych latach tym razem wymieniony tylko z nazwiska malarz Ulrich pobierał zapłatę za bliżej nieokreślone prace w budynku tzw. Ekonomii, czyli burse toruńskiego Gimnazjum Akademickiego przy dzisiejszej ul. Piekary 49 (28 XII

³⁷ Zob. hasło: *Hoffers Carl Jakob*, [in:] SAP, t. III, red. J. Maurin-Białostocka, J. Derwojed, Wrocław [i in.] 1979, s. 86; t. V (*Uzupełnienia i sprostowania do tomu III Słownika artystów polskich*), s. 8 (uzupełnienie B. Dybasia).

³⁸ APT, Kat. II, sygn. 3484, s. 195; B. Jakubowska, op.cit., s. 216.

³⁹ APT, Kat. II, Dz. XVI, t. 392 („Protocollum E^r Löbl. Kämmererj vom 1. Martii Anno 1735 bis ult^o Februar. Anno 1736, darinnen alle Einnahme und Ausgabe der Stadt aus dem Cassa-Buch gezogen und jegliches unter seinem Titul zuffinden ist”), k. 155.

⁴⁰ K. G. Prätorius, *Topographisch-historisch-statistische Beschreibung der Stadt Thorn und ihres Gebietes*, bearb. u. hrsg. v. J. E. Wernicke, Culm 1832, s. 110 (tu m.in. bez podania imienia); E. Gąsiorowski, *Ratusz Staromiejski w Toruniu*, Toruń 2005, s. 140; por. także: P. Birecki, *Intarsje w XVIII-wiecznym stolarstwie toruńskim*, RT, t. 26: 1999, s. 107; idem, *Skrzynka cechu piwowarów na tle XVIII-wiecznej intarsji toruńskiej*, Rocznik Muzeum w Toruniu, t. 10: 2001, s. 183. Niewykluczone, iż chodziło o zachowany do dziś duży plafon z około 1740 r. w sąsiednim pomieszczeniu ratusza, izbie sekretariatu.

⁴¹ Świadczy o tym nawet spotykana do niedawna w niektórych publikacjach błędna pisownia jego nazwiska – Ulbrich [sic], por. E. Gąsiorowski, *Ratusz w Toruniu*, Warszawa 1970, s. 38; K. Kalinowska, *Malowane stropy w kamienicach Torunia XVI–XVIII w.* (Studia z Historii Sztuki, red. W. Juszcak, J. Kowalczyk, J. Pietrusiński, t. 48), Warszawa 1995, s. 99; M. Arszyński, *Opis rysunków*, [in:] *Toruń i miasta ziemi chełmińskiej na rysunkach Jerzego Fryderyka Steinera z pierwszej połowy XVIII wieku (tzw. album Steinera)*, red. M. Biskup, Toruń 1998, s. 198.

⁴² S. Herbst, op.cit., s. 194–195.

1739 i 7 II 1740 r.)⁴³, roboty w ratuszu staromiejskim (4 IV 1739 r.)⁴⁴, a także 16 V 1739 r. za odnowienie osiemnastu obrazów królów polskich w Sali Trzeciego Ordynku, za które otrzymał kwotę 9 florenów⁴⁵. Ponadto pod koniec roku 1740 wypłacono mu 70 florenów za wymalowanie kafli do pieca wystawionego w Sali Rady przez zduna (garncarza) Christopha Wagnera⁴⁶, z początkiem następnego roku zaś należność za roboty malarskie przy obudowie zegara wykonanego w warsztacie Nussbauma (z dekoracją rzeźbiarską dłuta J. A. Langenhana Starszego)⁴⁷. Na pytanie, czy wszystkie te prace malarskie należy przypisać Antonowi, czy może Christianowi Ernstowi, trudno obecnie, choćby z uwagi na lakoniczność ówczesnych zapisów, odpowiedzieć jednoznacznie. Zróznicowany – acz nie do końca określony – charakter podejmowanych zleceń mieszczący się w repertuarze typowej działalności cechowej (od prac „malarskich” w budynkach municypalnych, przez odnawianie obrazów, po malowanie kafli czy drobnej snycerki), a także późniejsze roboty malarskie przy ołtarzu J. A. Langenhana Starszego oraz renowacyjne przy malowidle w Łęgutach pozwalają przypuszczać, że być może należy je wiązać z jedną osobą, mianowicie z toruńskim mistrzem cechowym Christianem Ernstem Ulrichem, nie zaś efemeryczną postacią Antona Ulricha. Zwłaszcza że w ówczesnych rejestrach podatkowych z terenu miasta nie występuje żaden Anton

⁴³ APT, Kat. II, Dz. XVI, t. 396 („Protocollum Er. Löblichen Kämmerey vom 1. Martii Anno 1739 bis ult^a Februarii Anno 1740. Darinnen alle Einnahme und Ausgabe der Stadt aus dem Cassa-Buch gezogen und jegliches unter seinem Titul zufinden ist”), k. 173 (28 XII 1739 r. – 30 florenów, a 7 II 1740 r. – 25 florenów).

⁴⁴ Ibid., k. 174 (4 IV 1739 r. – 50 florenów, stanowiące część z umówionej kwoty wynoszącej 245 florenów). Niekiedy błędnie podaje się, jakoby w tym dniu otrzymał należność za odnowienie 18 obrazów przedstawiających królów polskich; por. H. Załęska, *Dział Sztuki* [Sprawozdania Działów Muzeum w Toruniu za lata 1945–1961], *Rocznik Muzeum w Toruniu*, t. 1: 1962, z. 2, s. 40; J. Flik, *Poczet królów polskich w Muzeum Okręgowym w Toruniu w świetle prac konserwatorskich*, ibid., t. 2: 1967, z. 3–4, s. 156–157, 167. Jednak wypłatę wynagrodzenia za te prace odnotowano dopiero w późniejszym czasie.

⁴⁵ APT, Kat. II, Dz. XVI, t. 396, k. 174; E. Gąsiorowski, *Ratusz Staromiejski*, s. 141 i przyp. 384, przy czym autor ten pomimo znajomości ogólnikowego zapisu jednoznacznie wskazał na wykonanie tych prac przez Antoniego Ulricha (por. ibid., s. 141). Ogólnie o renowacji przez nieznanego z imienia Ulricha w roku 1739 zachowanych do dnia dzisiejszego w zbiorach Muzeum Okręgowego w Toruniu obrazów wspominają m.in.: J. Flik, A. Męczyńska, *Poczet królów polskich w zbiorach Muzeum Okręgowego w Toruniu*, Toruń 1983, s. 5–6; J. Flik, B. Herdżin, *Poczet królów polskich w zbiorach Muzeum Okręgowego w Toruniu*, Toruń 2000 (wyd. 2, poprawione i uzupełnione), s. 9, 11.

⁴⁶ APT, Kat. II, Dz. XVI, t. 397 („Protocollum Er. Löblichen Kämmerey vom 1. Martii Anno 1740 bis ult^a Februarii Anno 1741, darinnen alle Einnahme und Ausgabe der Stadt aus dem Cassa-Buch gezogen und jegliches unter seinem Titul zufinden ist”), k. 182 (płatne w dwóch ratach: 29 X – 30 florenów i 12 XI 1740 r. – 40 florenów). Przedstawienie tego typu działalności malarskiej spotykamy przykładowo na osiemnastowiecznym kaflu piecowym ze zbiorów Muzeum Okręgowego w Toruniu, por. „*Jak w Toruniu ciepło bywało*”, Toruń [2007], s. 28 (il. 12).

⁴⁷ APT, Kat. II, Dz. XVI, t. 397, k. 182 (4 II 1741 r. – 18 florenów); E. Gąsiorowski, *Ratusz Staromiejski*, s. 140 i przyp. 381. Ostatnio prace te także jednoznacznie złączono z osobą „miejscowego” malarza Antoniego Ulricha, por. K. Kluczajd, *Toruńskie zegary i zegarmistrzowie*, Toruń 2008, s. 72–73, 95; K. Kluczajd, J. Tylicki, *Sztuka nowożytna*, [in:] A. Błażejewska, K. Kluczajd, B. Mansfeld, E. Pilecka, J. Tylicki, *Dzieje sztuki Torunia*, Toruń 2009, s. 351.

Ulrich⁴⁸. Oczywiście mógł to być jakiś malarz zatrudniony przez Radę Torunia na krótki czas i mający wypełnić konkretne zlecenie, jako taki mógł być zwolniony z opłacania pogłównego, dlatego też brak go w spisach podatkowych. Musiałby to być jednak wyjątkowy zbieg okoliczności, aby w stosunkowo niedużym mieście, w tym samym czasie działało jednocześnie dwóch malarzy o tym samym – stosunkowo rzadkim – nazwisku. Być może sporządzający zestawienie wydatków pisarz miejski (kancelista) po prostu błędnie zapisał jego imię⁴⁹. Niewykluczone, iż stało się tak w nawiązaniu do postaci Antona Möllera (Starszego), twórcy poprzedniej wspaniałej dekoracji malarskiej stropu Sali Rady z lat 1602–1603. Czyżby „uznano” w ten sposób i „kunszt” Ulricha? Malarz ten wywiązał się bowiem należycie z powierzonego mu zadania, skoro na zakończenie prac jego pomocnicy otrzymali zwyczajowo dodatkową gratyfikację⁵⁰.

* * *

Nieoczekiwany, a bardzo ciekawym świadectwem cechowej aktywności Christiana Ernsta Ulricha (Starszego) jest zachowana w zbiorach Muzeum Okręgowego w Toruniu bogato dekorowana skrzynka tutejszego cechu malarzy i rzeźbiarzy z roku 1733⁵¹ (il. 3). Jakkolwiek kilkakrotnie już była ona wzmiankowana i reprodukowana w dotychczasowej literaturze⁵², to dotąd tylko Reinhold Heuer zwrócił uwagę na to, co skrywa jej wnętrze⁵³ (il. 4). Na wewnętrznej stronie jej wieka widnieje niezwykle interesująca złożona inskrypcja:

„MAHLER UND BILDHAUER ZU /
DER ZEIT GEWESEN /
PICTORES SCULPTORES /
D ORTMANN ELTER GEOR. GUHR. ELT. /
C.C. MARQUART I. A. LANGEN/HAN /
C.E. ULRICH /
I.G. HEYDELM /
1733. Die. 5. IANUARI.”

⁴⁸ Informacja prof. K. Mikulskiego.

⁴⁹ Za tę sugestię serdecznie dziękujemy prof. Jerzemu Dygdale.

⁵⁰ W wysokości 24 florenów i 18 groszy, por. APT, Kat. II, Dz. XVI, t. 392, k. 155.

⁵¹ Numer inwentarzowy (dalej cyt. nr inw.) MT/S/4927; nabyta 28 XI 1959 r. Wymiary: wysokość 45 cm, szerokość 55 cm, głębokość 38,5 cm.

⁵² S. Herbst, op.cit., ryc. 19; J. Myślińska, *Kunsth Handwerk des 14.–19. Jahrhunderts aus dem Bezirksmuseum Toruń*, Göttingen 1982, s. 39, poz. 207; E. Bimler-Mackiewicz, *Znaki cechowe i ich funkcje na ziemiach polskich. Studium źródłoznawcze*, Warszawa 2004, s. 47; P. Birecki, *Meblarstwo toruńskie w średniowieczu i nowożytności*, [in:] *Klejnot w koronie Rzeczypospolitej. Sztuka zdobnicza Prus Królewskich, Eseje*, red. C. Betlejewska, Gdańsk 2006, s. 109–110 (il. 8).

⁵³ R. Heuer, *Zur Kunstgeschichte und Problematik des evangelischen Kirchenbaues des 18. Jahrhunderts in den abgetretenen Gebieten Westpreussens und Posens, erläutert an der altstädtischen evangelischen Kirche zu Thorn*, Mitteilungen des Copernicus-Verein für Wissenschaft und Kunst zu Thorn, H. 41: 1933, s. 128.

Wśród wymienionych tu sześciu członków toruńskiego cechu malarzy i rzeźbiarzy znajdują się nazwiska dwóch starszych cechu: malarza Daniela Ortmana (Starszego)⁵⁴ i rzeźbiarza Georga Guhra⁵⁵, oraz mistrzów: trzech malarzy – Christoph a *vel* Christoffera Christiana Marquarta⁵⁶, Christiana Ernsta Ulricha (Starszego), Johanna Gabriela Heydelmana⁵⁷ i rzeźbiarza Johanna Antona Langenhana (Starszego)⁵⁸. Tego samego dnia 5 I 1733 r. starszy cechu D. Ortmann podarował swojej korporacji księgę do sporządzania protokołów z zebrań⁵⁹, co więcej, ta sama data została umieszczona w odręcznym dopisku na początku księgi rysunków cechowych sprawionej przez członków miejscowego cechu⁶⁰. Nie jest zapewne dziełem przypadku, że trzy tak ważne fundacje miały miejsce tego samego dnia, na pierwszym w nowym roku kwartalnym spotkaniu tutejszych rzemieślników, w wigilię święta Objawienia Pańskiego (Trzech Króli), która w roku 1733 przypadała w niedzielę.

Sklania nas to do bliższego przyjrzenia się dwóm z owych zachowanych do naszych czasów artefaktom. Tak skrzynka cechowa, jak i księga rysunków stanowią niezwykle interesujące źródło do badań nad organizacją i systemem kształcenia w toruńskim cechu malarzy i rzeźbiarzy; rzucają również światło na poziom artystyczny i możliwości w tym zakresie miejscowego środowiska.

Skrzynki cechowe stanowiły charakterystyczny i niezbędny przedmiot wyposażenia cechu, ściśle związany z jego organizacją i działalnością. Przechowywano w nich registraturę cechową, to jest księgi i akta cechowe, zaświadczenia pochodzenia i ukończenia nauki rzemiosła, zaświadczenia poszukujących pracy wędrujących czeladników, protokoły z zebrań oraz korespondencję cechową⁶¹. W niej umieszczano również statuty, pieczęcie, klejnoty cechowe oraz pieniądze, a więc to, co dla korporacji najważniejsze. Z tego powodu starano się zapewnić jej bezpieczeństwo, otaczano troskliwą opieką, a obowiązek ten spoczywał na starszym cechu, który zazwyczaj przechowywał ją w swoim domu; posiadał też co najmniej

⁵⁴ Zob. B. Dybaś, *Ortman (Ohrtmann, Orthmann, Ortmann) Daniel starszy*, s. 320.

⁵⁵ Por. m.in. J. Goławska, *Jerzy Guhr, snycerz toruński pierwszej połowy XVIII w.*, [in:] *Artyści w dawnym Toruniu*, red. J. Poklewski, Warszawa–Poznań–Toruń 1985, s. 131–137; B. Dybaś, *Guhr George*, [in:] TSB, t. 1, Toruń 1998, s. 111.

⁵⁶ M. Arszyński, *Marquardt Christoffer Christian*, [in:] SAP, t. V, s. 382.

⁵⁷ B. Dybaś, *Heydelman (Heydemann) Johann Gabriel*, [in:] SAP, t. V (*Uzupełnienia i sprostowania do tomu III*), s. 6.

⁵⁸ Por. m.in. M. Arszyński, *Jan Antoni Langenhahn Starszy (1700–1757), Jan Antoni Langenhahn Młodszy (1737–1795), rzeźbiarze toruńscy*, [in:] *Artyści w dawnym Toruniu*, s. 92–95; *Langenhahn (Langenhahn) Johann Anton starszy*, [in:] SAP, t. IV, red. J. Maurin–Białostocka, J. Derwojed, Wrocław [i in.] 1986, s. 439; t. V (*Uzupełnienia i sprostowania do tomu IV*), s. 10 (uzupełnienie B. Dybasia); A. Kucharski, K. Mikulski, *Langenhahn Jan Antoni I (Starszy)*, [w:] TSB, t. 5, Toruń 2007, s. 97–98.

⁵⁹ B. Dybaś, *Ortman (Ohrtmann, Orthmann, Ortmann) Daniel starszy*, s. 320.

⁶⁰ APT, Cech malarzy, rzeźbiarzy i lakierników, sygn. 7, notatka na początku księgi rysunków: „Anno 1733 d. 5 Januari / Ist dieses Zeichen Buch der Mahler und / Bildhauer Ausgelernten angeschaffet worden”.

⁶¹ W. Pyrek, *Organizacja cechów wrocławskich w latach 1740–1800* (Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Wrocławskiego, Seria A, Nr 13, „Historia II”), Wrocław 1959, s. 84, 89.

jeden z przynajmniej dwóch kluczy do zamków skrzyni⁶². Otwarcie lady cechowej stanowiło znak rozpoczęcia obrad, zamknięcie – ich zakończenie. Spełniała zarówno rolę kancelarii, skarbcza, jak i archiwum. Jej status był jednak szczególny, wykraczał poza ramy użytkowego mebla czy zwyczajnego sprzętu stanowiącego wyposażenie izby cechowej. Wskazują na to symbolicznie nacechowane gesty i zachowania, które można rozumieć jako swoisty rytuał: otwarcie skrzynki było równoznaczne z rozpoczęciem czynności administracyjno-prawnej, tylko przy otwartej skrzyni można było podejmować czynności ważne wobec prawa. W tym czasie uczestników zebrania obowiązywało odpowiednio godne, poważne zachowanie. Na znaczenie i funkcję lady jako nośnika idei i wartości reprezentowanych przez cech wskazują też cechy formalno-artystyczne i techniczne. Wykonywano je z trwałych materiałów: drewna dębowego, fornirowano, intarsjowano i inkrustowano, zdobione były dekoracją ornamentalną, herbami, scenami figuralnymi albo pojedynczymi figurami alegorycznymi w formie reliefów, rzeźb lub intarsji. Zwłaszcza ta ostatnia technika zyskała w XVIII stuleciu w Toruniu wielką popularność i wysoki poziom artystyczny⁶³.

Skrzynka toruńskich malarzy i rzeźbiarzy odznacza się równie staranną techniką wykonania (drewno dębowe, masywny podwójny zamek i zawiasy). Wyróżnia ją różnorodna, bogata dekoracja: polichromowane ścianki boczne, wnętrze wieka i rzeźby, podkreślone złotem i srebrem gzymsy, ramy i litery napisu po wewnętrznej stronie wieka, reliefowy ornament, a nade wszystko – pełnoplastyczne rzeźby – cztery hermy na narożach jako personifikacje czterech pór roku⁶⁴, na pokrywie zaś leżąca postać Minerwy (Ateny) z tarczą, z wyobrażoną na niej głową Gorgony (Goronejon), której niegdyś towarzyszyła figurka sowy znajdująca się u stóp bogini⁶⁵. Dobre proporcje, różnorodność środków ekspresji artystycznej, kunsztowne (i kosztowne) wykonanie, a wreszcie przemyślany i spójny program ideowy, który uwidacznia się w alegoriach pór roku, postaci Minerwy z sową czy w godłach ma-

⁶² S. Herbst, op.cit., s. 34–35; J. Tandecki, *Cechy rzemieślnicze w Toruniu i Chełmnie. Zarys dziejów* (Biblioteczka Toruńska, nr 7), Toruń 1983, s. 58; idem, *Kancelarie toruńskich korporacji rzemieślniczych w okresie staropolskim* (Roczniki Towarzystwa Naukowego w Toruniu, R. 82, z. 3), Warszawa–Poznań–Toruń 1987, s. 63–64, 83–84, 101; E. Bimler-Mackiewicz, op.cit., s. 42 n. Miejscem przechowywania skrzyni mogła być także gospoda, jeśli cech lub bractwo posiadało taką na własność lub dzierżawiło.

⁶³ Por. S. Herbst, op.cit., ryc. 14–20. Wśród siedmiu przytoczonych tu przykładów skrzynek toruńskich, najstarsza, z XV stulecia, wykonana z drewna, wzmocniona została żelaznymi taśmami i ćwiekami, pozostałe osiemnastowieczne, drewniane, zazwyczaj bogato zdobione prezentują wysoki poziom stolarki i snycerstwa. Zob. P. Birecki, *Skrzynka cechu piwowarów*, s. 177–211; idem, *Meblarstwo toruńskie w średniowieczu i nowożytności*, s. 101–110, zwłaszcza s. 109, il. 5, 8; K. Kluczajd, *Klejnot w koronie Rzeczypospolitej. Sztuka zdobnicza Prus Królewskich. Katalog*, t. II, red. C. Betlejewska, Gdańsk 2006, s. 298, 322, podaje przykłady dwóch kolejnych skrzynek toruńskich – cechu szyprów (1670 r.) i rzeźników (ok. 1750 r.); por. również prezentowane tam lady elbląskie: z około lat 1630–1650 (oprac. L. Łopuski, ibid., s. 332) i z około 1742 r. (oprac. W. Rynkiewicz-Domino, ibid., s. 333).

⁶⁴ „Wiosna” (z girlandą kwiatów), „Lato” (ze snopkiem zbóż), „Zima” (postać męska otulona chustą). Obecnie brak personifikacji „Jesieni”.

⁶⁵ Widoczna jeszcze na zdjęciu publikowanym w roku 1933, por. S. Herbst, op.cit., ryc. 19.

larzy i rzeźbiarzy, wskazują, że przykładano wielką wagę do tej fundacji. Jej promotorzy niewątpliwie mieli świadomość i nadzieję, że ich nazwiska zapiszą się złotymi zgłoskami – jak rzeczywiście jest na wewnętrznej stronie ludy – w przyszłych dziejach tak tutejszego cechu, jak i Torunia. A że dla dziejów sztuki, przynajmniej w zakresie malarstwa, nadzieja ta okazała się płonna, to już kwestia wymagająca osobnych rozważań. Jednak sama skrzynka, jak już zostało powiedziane, prezentuje dobry poziom artystyczny i była najpewniej dziełem rzemieślników wybranych spośród cechowych rzeźbiarzy i malarzy, którzy w ten sposób dali dowód swojego kunsztu. Z tego też powodu trudno przypuszczać, aby skrzynia toruńskiego cechu była „niewątpliwie” „w całości dziełem jednego uzdolnionego plastycznie rzemieślnika zajmującego się obróbką drewna”⁶⁶. Nie ulega wątpliwości, że doceniając praktyczną funkcję ludy, starano się podkreślić jej wymowę symboliczną; fundatorzy – mistrzowie cechu – chcieli tu przekazać i zamanifestować określone treści. Zespół zawarty w dekoracji skrzynki motywów miał być swego rodzaju komunikatem odnoszącym się do cechu i jego działalności. Wspomniane już rzeźbiarskie personifikacje obrazują cykliczność życia i jego trwanie (pory roku)⁶⁷, symbolizują mądrość i rozwagę uosobioną przez opiekunkę artystów Minerwę⁶⁸. Szczególnie interesująca wydaje się malarska dekoracja ścianki frontowej skrzyni ukazująca dwie tarcze herbowe o fantazyjnym kształcie połączone wspólnymi labrami. Lewa (heraldycznie prawa) to godło malarzy – na niebieskim tle trzy białe (srebrne) tarcze, na prawej (heraldycznie lewej) trzy ciemnoskóre główki na tle czerwonym jako godło rzeźbiarzy. W klejnotach, ponad zamkniętymi przyłbicami przedstawiono ujętą do pasa postać Merkurego (Hermesa) z kaduceuszem (nad herbem rzeźbiarzy) oraz bliżej nieokreślona postać kobiecą z rozłożonymi rękami (nad godłem malarzy)⁶⁹. A za-

⁶⁶ E. Bimler-Mackiewicz, op.cit., s. 47.

⁶⁷ Należały one do jednych z najpopularniejszych wyobrażeń. W tym czasie w sztuce Torunia spotkać je można m.in. w intarsjowanych dekoracjach drzwi, szaf zegarów, na zachowanym plafonie w Ratuszu Staromiejskim.

⁶⁸ Także popularne w sztuce nowożytnej przedstawienie, upowszechnione np. przez Cezare Ripę, zob. idem, *Ikonologia*, przeł. I. Kania, Kraków 1998, s. 152 („Rada”), 267 („Mądrość”). U Homera Atena stała się boginią wojny, roztaczającą opiekę nad zwycięzcami. W mitologii rzymskiej Minerwa była pierwotnie boginią sztuk i rzemiosł, czczoną przez wszystkich rzemieślników, później także boginią mądrości, nauki i literatury. Sowa, od starożytności łączona z boginią, mądrością i wiedzą, symbolizowała wiedzę racjonalną, literaturę, filozofię, naukę świecką i medycynę.

⁶⁹ Por. godło cechu malarzy na miniaturze przedstawiającej malarza przy pracy w *Kodeksie Baltazara Behema*, karta 267 (*Miniatury z Kodeksu Baltazara Behema w fotografii* J. Podleckiego z tekstem M. Fabiańskiego, Kraków 2000). Zob. także: L. Lepszy, *Cech malarski w Polsce (przyczynek do historii sztuki)*, Wiadomości Numizmatyczno-Archeologiczne, t. 2: 1895, nr 1, s. 258–367; A. Chmiel, *Godła rzemieślnicze i przemysłowe krakowskie od połowy XIV w. aż do XX w.*, Kraków 1922, s. 10–11, 27, ryc. 56–59. Na najstarszym z herbów malarzy w *Kodeksie Baltazara Behema*, także na pieczęci krakowskiej z 1761 r. pole tarczy herbowej jest czerwone, inaczej niż w herbie toruńskim (niebieskie). Słabo czytelna naga postać kobieca w klejnocie herbu na skrzynce cechowej może być wyobrażeniem Psyche lub Diany (Artemidy Efeskiej). Postać Psyche w połączeniu z Merkurym znana była z tak znakomitych dzieł, jak choćby fresk Rafaela z Loggia di Psyche w rzymskiej Villa Farnesina (1518 r.) (za tę uwagę dziękujemy p. Grażynie Zinówko) czy rzeźby Adriana de Vriesa rozpropagowanej przez miedzioryt Jana Mullera (1593 r.), na którym wzorował się także uczeń toruńskiego

tem pokazano tu bliski związek dwóch toruńskich rzemiosł artystycznych pozostających w ramach jednej korporacji, którym przyświecały wspólne cele i działalność pod egidą Minerwy. Herby wskazywały też na prawne usankcjonowanie i zakorzenienie w tradycji. Zwłaszcza ten drugi czynnik wydaje się czytelny w odniesieniu do herbu malarzy, który jest wskazaniem na „starożytność” – „dawność” ich zawodu: przywodzi bowiem na myśl historyczny związek między tablicą herbową i figuralnym obrazem tablicowym. Tarcze herbowe lub *écus* i tablice obrazowe (portretowe) były bowiem ze sobą ściśle związane wspólnym medium-nośnikiem, określane były zresztą tym samym pojęciem *Schild* lub *tableau*⁷⁰. Z kolei nazwa *Schilderey*, *Schilderkonst/Schilderkunst* na określenie malarstwa utrzymywała się jeszcze długo w północnoeuropejskiej – niderlandzkiej i staroniemieckiej – nomenklaturze⁷¹. Jak można przypuszczać, twórcom toruńskiej skrzynki przyświecała myśl podkreślenia, a zapewne i rozślawienia własnej tożsamości korporacyjnej; była ona widowym znakiem ich prestiżu i aspiracji, opartych na szczególnym statusie uprawianego rzemiosła, które wymagało też sporej wiedzy z zakresu *artes liberales*. Na pytanie, czy w ślad za tym szły umiejętności artystyczne, pewną odpowiedź daje księga rysunków, czyli kolejne z dzieł ściśle związane z omawianą fundacją z początku 1733 r., w którym znajdujemy także nazwiska malarzy znanych m.in. z cechowej skrzynki, a wśród nich Christiana E. Ulricha⁷².

Jest to zespół 69 rysunków czeladniczych, tzw. sztuk towarzyskich z lat 1727–1846. Ich analizę i interpretację w kontekście cechowego nauczania sztuki i kształcenia artystycznego w szerokim tego słowa rozumieniu przeprowadził Zygmunt Ważbiński⁷³. Przypomnijmy, że powstały one jako prace przedkładane na zakończe-

mistrza C. E. Ulricha – Samuel Schneider w 1734 r. (por. S. Herbst, op.cit., ryc. 36–37; Z. Ważbiński, op.cit., s. 184, poz. 4). Z kolei postać bogini Artemidy pojawia się w bezpośrednim związku ze sztuką malarską już u zarania dziejów instytucji akademii w momencie poszukiwania przez florencką Accademia del Disegno odpowiedniego znaku i dewizy (godła) świadczących o jej wysoce intelektualnych celach. Zachowany projekt pieczęci wykonany przez Benvenuto Cellini jest wyobrażeniem *disegno* adresowanym do uczonych akademików; wielopiersna bogini jest tu personifikacją Natury, która żywi wszystkie rzeczy, w której znajduje się początek, prawda i doskonałe idee *disegno*. Zob. C. Goldstein, *Teaching Art. Academies and Schools from Vasari to Alberts*, Cambridge 1996, s. 17, il. 6 (s. 19). Podobne znaczenie ma zapewne wyobrażenie Artemidy Efeskiej na obrazie trzymanym przez personifikację Malarstwa, stanowiącym w tym kontekście ważny jej atrybut, obok maski i laski malarskiej, na frontyspisie *Wielkiej księgi malarzy* Gerarda de Lairese’a wydanej w 1707 r., dobrze znanej malarzom w Gdańsku i Toruniu.

⁷⁰ H. Belting, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, przeł. M. Bryl, Kraków 2007, s. 148; zob. także rozważania autora w rozdziale *Herb i portret. Dwa media ciała* (s. 142–170).

⁷¹ Zob. dzieła teoretyczne o malarstwie autorstwa Samuela van Hoogstraetena (1678 r.), Arnolda Houbrakena (1718–1720), Gérarda de Lairese’a (1707, 1714 r.), które były znane w środowiskach malarzy w Toruniu, Gdańsku i Elblągu w XVIII w.; por. *Teoretycy, historiografowie i artyści o sztuce 1600–1700*, wybór i oprac. J. Białostocki (Historia Doktryn Artystycznych, Wybór tekstów, t. 3), Warszawa 1994, passim.

⁷² Są to właściwie dwie księgi rysunków: pierwsza datowana na lata 1733–1831, druga 1833–1846. Ich dawna nazwa to „Ladebuch”, por. J. Kruszelnicka, *Knorr Teodor Edward*, [in:] SAP, t. IV, s. 33 (autorka wskazuje, że przechowywano je w skrzynce cechowej).

⁷³ Z. Ważbiński, op.cit., s. 181–204.

nie terminu, gdy uczeń stawał się czeladnikiem, czyli towarzyszem. Taki dodatkowy warunek wykonania sztuki czeladniczej związany z wyzwolinami ucznia i przyjęciem go do bractwa czeladniczego obowiązywał w Toruniu m.in. właśnie w cechu malarzy⁷⁴. Warto dodać, że podobny zespół „sztuk towarzyskich” z lat 1708–1823, na który składa się 87 rysunków, pochodzi z cechu malarzy gdańskich⁷⁵. Można mniemać, iż o wiele wcześniejsza inicjatywa gdańska była inspiracją i źródłem dla cechu toruńskiego, podobnie jak było w przypadku statutu cechu malarzy toruńskich powstałego w 1621 r., czyli dziewięć lat po gdańskim⁷⁶. Fakt ten stwarza dobrą okazję do porównania obu zespołów rysunków cechowych. Dzięki odręcznym podpisom znajdującym się pod rysunkami mamy możliwość poznania nie tylko daty wyzwolin ucznia, jego nazwiska, lecz także i mistrza, u którego terminował⁷⁷.

Orientacyjnie o sile i prężności cechów malarskich w Gdańsku i Toruniu (złączonego z rzeźbiarskim) świadczy zestawienie uczniów wyzwolonych na czeladników w obu ośrodkach w drugiej i trzeciej ćwierci XVIII w. (por. tabela I oraz diagram I–II).

⁷⁴ J. Tandecki, *Kancelarie toruńskich korporacji*, s. 36, przyp. 112; idem, *Szkice z dziejów Torunia i Prus w średniowieczu i na progu czasów nowożytnych*, Toruń 2008, s. 214.

⁷⁵ Zespół rysunków gdańskich, nieznanymi Z. Ważbińskiemu, znajduje się w Dziale Rysunków Dawnych Muzeum Narodowego w Gdańsku (dalej cyt. MNG). Nie posiada on dotąd szerszego opracowania, jedynie krótką notę autorstwa Grażyny Zinówko oraz noty katalogowe G. Zinówko i A. Mosingiewicz do kilku wybranych rysunków zawarte w katalogu wystawy: *Portret ponad wszystko. Jacob Wessel i jego wiek – sztuka Gdańska XVIII wieku*, red. A. Mosingiewicz, D. Kaczor, Gdańsk 2005, s. 203–206. Już po złożeniu do druku niniejszego artykułu ukazała się obszerna, źródłowa praca Janusza Pałubickiego, w której zamieszczono wszystkie gdańskie „sztuki towarzyskie” lub – jak określa je autor – „rysunki egzaminacyjne”. Por. J. Pałubicki, *Malarze gdańscy. Malarze, szklarze, rysownicy i rytownicy w okresie nowożytnym w gdańskich materiałach archiwalnych*, t. 1: *Środowisko artystyczne w gdańskich materiałach archiwalnych*, Gdańsk 2009, s. 228–231 (il. 24–29, 31–42, 44–68, 71–114), t. 2: *Słownik malarzy, szklarzy, rytowników i rysowników*, Gdańsk 2009.

⁷⁶ Na zależność od statutu cechu malarzy gdańskich z 1612 r. (Archiwum Państwowe w Gdańsku, sygn. 300, C, 612) zwrócił uwagę już Stanisław Herbst (op.cit., s. 191, przyp. 1). Wśród wielkich miast Prus Królewskich najwcześniejszy był cech malarzy w Elblągu (statut z 1600 r., z uzupełnieniami z roku 1615). Miał on jednak jeszcze „najbardziej tradycyjny, średniowieczny charakter”, por. J. Tylicki, *Nowożytne malarstwo i rysunek w Elblągu do 1772 r.*, Elbląg 2001, s. 10, przyp. 17 i 18.

⁷⁷ W zbiorze toruńskim jedynie kilka prac, zasadniczo z pierwszej połowy XIX w. pozbawionych jest tego rodzaju opisów, widniejące na nich daty zaś z reguły odpowiadają dacie wyzwolin ucznia odnotowanej w innych aktach cechowych. Z kolei w rysunkach gdańskich brak ostatniego członu, to jest nazwiska mistrza, ponadto 3 prace w tym zespole – przypuszczalnie z XIX stulecia – nie są datowane.

Tabela. Wykonane „sztuki towarzyskie” w gdańskim cechu malarzy i toruńskim cechu malarzy i rzeźbiarzy w latach 1727–1777⁷⁸.

Lp.	Rok	Miasto	
		Gdańsk	Toruń
1.	1727	—	1*
2.	1728	—	1**
3.	1729	—	1
4.	1732	4	—
5.	1733	4	—
6.	1734	—	1
7.	1735	1	—
8.	1738	1	2 (1***)
9.	1742	—	1
10.	1743	—	1***
11.	1744	3	—
12.	1745	5	—
13.	1746	4	—
14.	1747	3	1
15.	1748	5	—
16.	1749	4	—
17.	1755	—	1***
18.	1759	—	1
19.	1760	—	1
20.	1762	—	1
21.	1765	—	1
22.	1769	3	—
23.	1770	1	1
24.	1771	5	—
25.	1772	6	—
26.	1773	—	1
27.	1776	4	—
28.	1777	4	—
Ogółem	1727–1777	57	16 (3****)

* Praca niedatowana, wykonana przez Johanna Gottfrieda Fechnera, wyzwolonego przez mistrza D. Ortmana 11 VII 1727 r., por. B. Dybaś, *Fechner Johann Gottfried*, [in:] SAP, t. V (*Uzupełnienia i sprostowania do tomu II*), s. 9–10.

** Praca niedatowana, wykonana przez Daniela Friedricha Reichela, wyzwolonego przez mistrza C. C. Marquarta 8 VII 1728 r., por. B. Dybaś, *Reichel Daniel Friedrich*, [in:] SAP, t. VIII, red. U. Makowska, K. Mikocka-Rachubowa, Warszawa 2007, s. 283.

*** Praca wykonana przez rzeźbiarza.

**** W tym wykonane przez rzeźbiarzy.

⁷⁸ APT, Cech malarzy, rzeźbiarzy i lakierników, sygn. 7, k. 1–16; Dział Rysunków Dawnych Muzeum Narodowego w Gdańsku. W tabeli odnotowano tylko zachowane rysunki czeladnicze. W przypadku braku prac może to oznaczać, że albo nie zostały one wykonane, albo nie przetrwały upływu czasu. Tak więc prezentowane dane należy traktować jako szacunkowe i orientacyjne, niemniej wyjąją się reprezentatywne, oddające ogólną tendencję i sytuację w obu cechach.

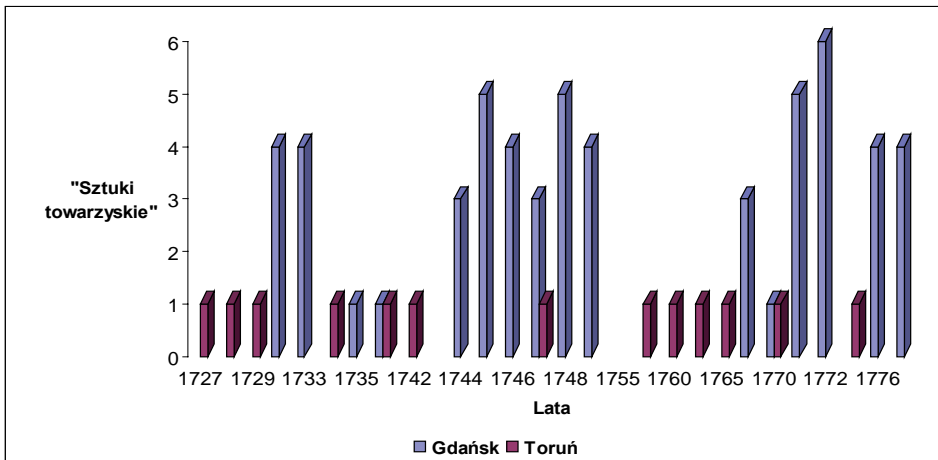


Diagram I. Wykonane „sztuki towarzyskie” w gdańskim cechu malarzy oraz przez malarzy toruńskiego cechu malarzy i rzeźbiarzy w latach 1727–1777

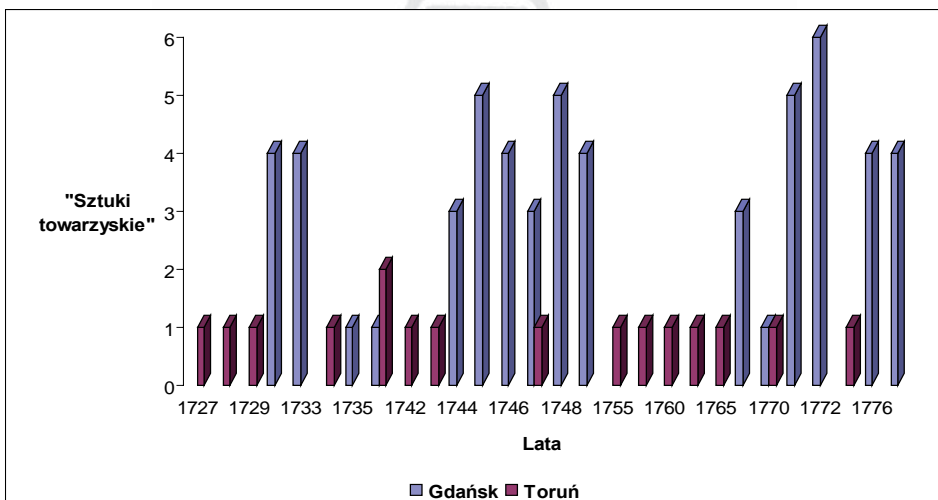


Diagram II. Wykonane „sztuki towarzyskie” w gdańskim cechu malarzy oraz ogółem w toruńskim cechu malarzy i rzeźbiarzy w latach 1727–1777

Jak wynika z powyższych zestawień, w Gdańsku w odnotowanych latach wyzwano co najmniej jednego, a przeciętnie 3–4 uczniów na czeladników, w Toruniu zaś tylko jednego. Stąd ogólna liczba toruńskich „towarzyszy” stanowi tylko około 1/4 wyzwolonych w tym czasie uczniów gdańskich, co może wskazywać na słabość toruńskiego cechu⁷⁹, a niewątpliwie na jego mniejszą atrakcyjność dla

⁷⁹ Pośrednio wskazuje na to nie najlepsza kondycja ekonomiczna malarzy i rzeźbiarzy w porównaniu z przedstawicielami innych tutejszych korporacji rzemieślniczych; por. K. Mikulski, op.cit., s. 169–170.

uczniów i wędrujących czeladników; pośrednio zaś także na relatywnie mniejsze zapotrzebowanie na dzieła malarskie i rzeźbiarskie.

Same „sztuki towarzyskie” dają nader pouczający wgląd w poziom kształcenia oraz wykształcenia adeptów, jak również ich preceptorów. Już Z. Ważbiński wykazał, jak mierne były wyniki wadliwej edukacji cechowej, która choć trwała z reguły pięć lat, nie dawała uczniom „niczego w zakresie podstaw sztuki”, nie uczyła jej „właściwych” zasad, pozostawiając adeptów artystycznymi ignorantami⁸⁰. Ostatecznie zaś od drugiej połowy XVIII stulecia przyczyniła się do upadku sztuki. Surowy osąd badacza toruńskich rysunków, z którym zasadniczo trudno się nie zgodzić, nie wyjaśnia jednak przyczyn zjawiska – lub innymi słowami rzecz ujmując – dlaczego tak długo trwał ów nieskuteczny i przestarzały model nauczania sztuki. Pozostawiając na boku jakże ważne czynniki natury społeczno-politycznej, zakorzenienia systemu cechowego w strukturach organizacyjnych miasta, przyjrzyjmy się samym toruńskim rysunkom. Szczególnie interesujące wnioski płyną z porównania ich z analogicznymi pracami wykonanymi w gdańskim cechu malarzy. Zespół ten, większy i starszy od toruńskiego, jest materiałem prawie zupełnie nieznanym i niewykorzystanym, nie był zatem przedmiotem analizy czy pogłębionej interpretacji⁸¹.

W obu wielkich miastach Prus Królewskich obowiązywały podobne zasady kształcenia malarzy wynikające ze statutów cechowych: pięcioletnia nauka zawodu, wyzwoliny na czeladnika na podstawie przedłożonego rysunku, dwuletnia wędrownia czeladnicza i rok próbnej pracy u jednego z mistrzów, tzw. mutjar, a następnie wykonanie sztuki mistrzowskiej⁸². Czy istniał również bliższy związek w zakresie wzorów i tematów „sztuk towarzyskich” i mistrzowskich? W próbie odpowiedzi nasze uwagi ograniczymy tylko do tych pierwszych.

Z analizy repertuaru zachowanej części toruńskich „sztuk towarzyskich” wynika, jak wykazał Z. Ważbiński, że kopiowano sztychy wzięte z różnych podręczników akademickich lub albumów zawierających reprodukcje znanych dzieł antycznych i nowożytnych, a także luźne ryciny, używane zwłaszcza w XVIII w.⁸³ To samo można stwierdzić w odniesieniu do rysunków gdańskich. Wydaje się, że szczególnym powodzeniem cieszyły się dzieła Gérarda de Laïresse’a (1640–1711), flamandzko-holenderskiego malarza i teoretyka, którego dwie prace teoretyczne były dobrze znane w Gdańsku i Toruniu⁸⁴. Wskazują na to już najwcześniejsze

⁸⁰ Z. Ważbiński, op.cit., s. 199.

⁸¹ Zob. przyp. 75.

⁸² S. Herbst, op.cit., s. 191, przyp. 1–4; Z. Ważbiński, op.cit., s. 199, przyp. 39–43.

⁸³ Z. Ważbiński, op.cit., s. 193.

⁸⁴ G. de Laïresse, *Grondlegginge ter Teekenkonst*, Amsterdam 1701 (wznowiona w 1713, 1766 r.); idem, *Het Groot Schilderboek*, Amsterdam 1707 (wznowienia: 1712, 1714, 1716, 1740 r.); prace te miały w ciągu XVIII w. liczne tłumaczenia na niemiecki, francuski i angielski, por. *Teoretycy, historiografowie i artyści*, s. 146 (tamże literatura przedmiotu); ostatnio: A. Roy, *Gérard de Laïresse 1640–1711*, Paris 1992. W Bibliotece Gdańskiej PAN znajduje się egzemplarz wydania amsterdamskiego z roku 1714 *Wielkiej księgi malarzy*, który nosi ślady uważnej lektury i został przycięty (sic!); być może stanowił własność cechu lub któregoś z mistrzów. Z kolei Dział Starych Druków Biblioteki

z zachowanych rysunków toruńskich: studia aktów męskich, pierwszy wykonany w 1727 r. przez Johanna Gottfrieda Fechnera u mistrza Daniela Ortmana, drugi autorstwa Daniela Friedricha Reichela wyzwolonego w roku 1728 przez Christophą Christiana Marquarta. Jeszcze raz pojawia się wzór przejęty z *Grondleggin-ge ter Teekenkonst* de Lairesse'a w „Studium aktu męskiego” wykonanego przez Franca Stecza pod kierunkiem Georga Albrechta Jacobiego w styczniu 1816 r.⁸⁵ Także wśród prac uczniów gdańskich znajdujemy rysunki oparte na „inwencjach” de Lairesse'a. Wczesnym przykładem recepcji jego wzorów w mieście nad Motławą jest rysunek Abrahama Dittmera z 1709 r. przedstawiający dynamicznie ujętą postać Chronosa, zatytułowany w oryginale: „Sic omnia Ruunt”, wykonany na podstawie akwaforty Johanna Glaubera (z lat 1680–1685)⁸⁶ (il. 5). Tego utalentowanego holenderskiego malarza-pejzażystę i rytownika łączyły z de Lairesse'm, znanym już malarzem historycznym i teoretykiem, więzy przyjaźni i bliska współpraca. Wykonał on m.in. osiem tablic o tematyce klasycznej i mitologicznej według obrazów i rysunków de Lairesse'a, a także serię trzydziestu rycin na podstawie kompozycji mistrza, czym niewątpliwie przyczynił się do rozpropagowania klasycyzującego nurtu w sztuce północnej Europy. Popularność de Lairesse'a nie słabnie, jak to już zostało wskazane na przykładzie pierwszych toruńskich „sztuk towarzyskich” w drugiej ćwierci XVIII w., co potwierdzają rysunki z cechu gdańskiego z lat trzydziestych, jak: „Studium Neptuna” Zacharias Kirsteina opatrzone datą „18 Aug[ust] 1732”⁸⁷, „Hefajstos” (?) wykonany przez Johanna Daniela Patera⁸⁸ oraz dwa studia „Laookona”: jeden autorstwa Johanna Benjamina Peschela⁸⁹, drugi Antoniusa Maá⁹⁰ – wszystkie z tego samego roku 1732.

Z albumów oferujących reprodukcje dzieł antycznych i nowożytnych możemy tu przykładowo wskazać znane dzieło holenderskiego rytownika i utalentowanego amatora-rysownika, prawnika z wykształcenia Jana de Bisschopa z 1681 r.⁹¹,

Główniej Uniwersytetu Mikołaja Kopernika posiada jej wydanie z roku 1740. Natomiast *Podstawy sztuki rysunku* (wydanie z 1713 r.), znajdują się w Bibliotece Gdańskiej PAN.

⁸⁵ Por. Z. Waźbiński, op.cit., s. 184, poz. 1 (il. 1, s. 182), 2 i s. 189, poz. 33 (il. 3, s. 185). Autor konsultował wydanie francuskie: *Les principes du dessein* (Amsterdam 1719). W toruńskiej *Księdze rysunków* odpowiednio poz. 1, 2, 33, zob. APT, Cech malarzy, rzeźbiarzy i lakierników, sygn. 7, k. 1, 2, 33 (ostatnia datowana na 29 I 1816 r.).

⁸⁶ Nr inw. MNG/SD/1070/R, podpisany: „Abraham Dittmer, Anno 1709, 12 Augusti”. Wzór graficzny sygn.: „Ger. Laire Pin. et Delin./Johannes Glauber Sculp.”; zob. A. Roy, op.cit., s. 310–311, poz. 156a. Zob. także: *Hollstein's German Engravings, Etchings and Woodcuts*, Vol. X, ed. F. Anzelewski, Amsterdam 1975, s. 124, gdzie cytowana jest dodatkowo sygnatura: *Leon Schenk exc.* (na egzemplarzach w Amsterdamie, Koburgu i Londynie).

⁸⁷ Nr inw. MNG/SD/1047/R.

⁸⁸ Nr inw. MNG/SD/1093/R, datowany: „die 18^{te} Augusti / Anno 1732” (na karcie inwentarzowej opisany jako „Kowal”).

⁸⁹ Nr inw. MNG/SD/ 1094/R, z datą: „1732 d. 18 August”.

⁹⁰ Nr inw. MNG/SD/1066/R, z datą: „Anno 1732 d. 28 Feb[ru]aris”.

⁹¹ J. de Bisschop, *Signorum veterum icones* (vol. 1–2, Haga 1668–1669), dzieło zawierające 100 rycin wykonanych na podstawie rzeźb klasycznych oraz *Paradigmata graphices variorum artificum*

skąd pochodzą toruńskie dziewiętnastowieczne już rysunki wykonane u mistrza Georga Albrechta Jacobiego: „Studium Apolla” (?) Albrechta Zaydlera (1822 r.) czy „Studium Bachusa” Michała Anioła ręki Hippolita Buxakowskiego (1826 r.)⁹². Inne realizacje tego tematu (Bachus Borghese) w cechu toruńskim wzorowane są na sztychach Cornelisa van Dalena pochodzących z popularnego albumu François Perriera⁹³. Na znajomość rycin Dalena (Starszego i Młodszego) w środowisku gdańskim wskazuje „Studium rzeźby Atalanty” ze zbiorów della Valle autorstwa Johana Christofa Goßa z 1733 r.⁹⁴; w Toruniu analogiczny rysunek wykonał w roku 1802 Johan Dawid Bankewicz⁹⁵. Obaj Dalenowie byli czynni w Amsterdamie jako rysownicy, rytownicy i nakładcy. W ich obfitej i różnorodnej spuściźnie artystycznej obok portretów i pejzaży ważną rolę odgrywały postacie mitologiczne i alegoryczne rytowane na podstawie dzieł m.in. Thomasa Bernarda, Adriaena Bloemaerta, Diepenbeeka, Gerrita van Honthorsta, Pietera P. Lastmana, Rubensa, Joachima von Sandrarta, Tycjana i Adriaena P. van de Venne⁹⁶. Jednak nie tylko grafika reprodukcyjna upowszechniająca znajomość dzieł wybitnych malarzy była domeną C. van Dalena Starszego lecz także grafika książkowa, która dzięki ożywionemu rynkowi wydawniczo-księgarskiemu docierała do szerokich kręgów odbiorców. Warto w tym miejscu zwrócić uwagę na kontakty holenderskiego rytownika z gdańską oficyną wydawniczą Andrzeja Hünefeldta⁹⁷, czołowego typografa polskiego różnowierstwa, znanego jako wydawca *Biblii* w języku polskim, zwanej później *Biblią gdańską* – dzieła „bez precedensu w dziejach drukarstwa polskiego tego okresu”⁹⁸,

(Haga [1671]), z rycinami według obrazów starych mistrzów (zob. G. van Gelder, I. Jost, *Jan de Bisschop and his Icones and Paradigmata*, Doornspijk 1985).

⁹² APT, Cech malarzy, rzeźbiarzy i lakierników, sygn. 7, k. 38 (A. Zaydler) z 8 XII 1822 r. oraz k. 45 (H. Buxakowski) z 13 X 1826 r.; zob. Z. Waźbiński, op.cit., s. 189–191, poz. 38 i 45 (tu jako praca H. Burakowskiego).

⁹³ APT, Cech malarzy, rzeźbiarzy i lakierników, sygn. 7, k. 27 (Melchior Browarski) z 7 IV 1805 r. i k. 29 (Simon Jacobi) z 12 IV 1811 r., oba u mistrza Gottlieba Jacobi; por. F. Perrier, *Segmenta nobilium signorum et statuorum [...] ac Romae ruinis erepta [...]*, Roma 1638. W użyciu były również dwie prace znanego badacza sztuki i archeologa włoskiego Giovanniego Pietro Bellori (1613–1696) – poświęcona sławnym marmurowym płaskorzeźbom z ilustracjami F. Perriera: *Icones et segmenta illustrium e marmore tabularum quae Romae adhuc exstant a Francisco Perrier delineata [...]*, Paris 1645, oraz wielki zbiór *Admiranda romanorum antiquitatum ac veteris sculpturae vestigia [...]*, Romae [1691], z planszami wykonanymi przez Pietra Sancti Bartoli (wyd. 2 w 1693, a przekład niemiecki w 1692 r.; wznowienie w 1699 r.).

⁹⁴ Nr inw. MNG/SD/1062/R, z datą: „An(n)o 1733 / d. 3 Augusti”. Dokładniejsza analiza całego zespołu rysunków gdańskich z pewnością pozwoli wskazać kolejne pierwowzory.

⁹⁵ APT, Cech malarzy, rzeźbiarzy i lakierników, sygn. 7, k. 24. Praca z datą 14 VIII 1802 r. wykonana u mistrza Gottlieba Jacobi, zob. także Z. Waźbiński, op.cit., s. 189, poz. 24.

⁹⁶ *Allgemeines Künstler-Lexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, Bd. 23, K. G. Saur, München–Leipzig 1999, s. 490–491.

⁹⁷ T. Sulerzyska, *Ryciny Cornelisa van Dalen w siedemnastowiecznych drukach gdańskich*, Biuletyn Historii Sztuki, R. 39: 1977, nr 4, s. 325–335. Autorka omawia tu ryciny tytułowe autorstwa van Dalena do druków z oficyn A. Hünefeldta i J. Förstera.

⁹⁸ Z. Nowak, *Andrzej Hünefeld jako nakładca i drukarz Biblii Gdańskiej z 1632 roku*, Libri Gedanenses, t. 1: 1967, s. 35–53; idem, *Gdańska oficyna drukarska Guillemota-Hünefeldta w służbie polskiej*

dla której miedziorytowy frontispis wykonał inny holenderski grafik realizujący zamówienia płynące z Gdańska – Cornelis Claesz Duysend⁹⁹. Ilustracje Duysenda i van Dalena oraz innych grafików niderlandzkich współpracujących z wydawcami¹⁰⁰, znajdujące się zarówno w drukach gdańskich, jak i wydawanych w Amsterdamie, Lejdzie, Utrechcie, Rotterdamie czy w Londynie, które były w powszechnym obiegu czytelniczym, wciąż stanowiły w XVIII w. atrakcyjne źródła inspiracji i wzorów ikonograficznych oraz kompozycyjnych dla malarzy pomorskich.

Spośród starszych artystów holenderskich dobrze znane były dzieła Hendrika Goltziusa (1558–1617) uważanego za jednego z najlepszych grafików, który po mistrzowsku opanował trudną technikę reprodukcji graficznej i umiejętność precyzyjnego oddawania za pomocą ryłca najbardziej delikatnych linii. Dzięki jego rycinom zapoznawano się z dziełami Dürera, Lucasa van Leyden, Baroccia, Parmigianina czy Bassanów¹⁰¹. Rysunki i inne kompozycje znakomitego Haarlemczyka były również wykorzystywane jako wzorce w procesie edukacji cechowej w Toruniu i Gdańsku. Toruńskimi przykładami są: rysunek Johana Gottlieba Hertwiga *vel* Herdtwiga „Studium Marka Kalfurniusza Flama” (il. 6A–B) wykonany u mistrza J. A. Langenhana Starszego (1738 r.)¹⁰² oraz rysunek Daniela Ortmana (Młodszeo) sporządzony pod okiem ojca i imiennika (1738 r.), przedstawiający postać Titusa Manliusza Torquatusa¹⁰³, wybrane z serii „Bohaterów rzymskich”, którą Hendrik Goltzius rytował około roku 1586. Na recepcję jego wzorów wskazują również zachowane gdańskie „sztuki towarzyskie”, w których sięgnięto do przedstawień z serii „Cnót i Siedmiu grzechów głównych”. Zostały one wykonane według rysunków H. Goltziusa przez jego ucznia i bliskiego współpracownika w Haarlemie Jacoba Mathama (1571–1631) wiernie naśladowującego w grafice styl swego mistrza i opiekuna. Na podstawie jego rycin w Gdańsku powstały: wyobrażenie „Gniewu”

reformacji 1603–1652, Rocznik Gdański (dalej cyt. RG), t. 33: 1973, z. 2, s. 27–29; idem, *Gdańsk jako ośrodek drukarski i wydawniczy do końca XVIII wieku*, *ibid.*, t. 50: 1990, z. 1, s. 141–142.

⁹⁹ A. Treiderowa, *Przyczynki do zagadnienia związków polsko-niderlandzkich w zakresie grafiki ilustracyjnej w XVII w. Ryciny Cornelisa Claesza Duysenda i Jacoba van Meursa*, Roczniki Biblioteki PAN w Krakowie, R. XVI: 1971, s. 5–17.

¹⁰⁰ Wymienić tu należy przede wszystkim grafików niderlandzkich (najczęściej holenderskich), którzy działali w Gdańsku, jak: Wilhelm Hondius, Frans Allen, Jacob van Meurs, Lambert Visscher, Peter van Bucq, Steven de Praet.

¹⁰¹ E. K. J. Režnicek, *Die Zeichnungen von Hendrick Goltzius*, Bd. 1–2, Utrecht 1961; idem, *Goltzius Hendrick*, [in:] *The Dictionary of Art*, ed. J. Turner, vol. 12, London–New York 1998, s. 879–884; H. Leeflang, *Goltzius Hendrick*, [in:] *Allgemeines Künstler-Lexikon*, Bd. 57, K. G. Saur, München–Leipzig 2008, s. 408–415.

¹⁰² APT, Cech malarzy, rzeźbiarzy i lakierników, sygn. 7, k. 5; hasło: *Hertwig Jan Gottlieb*, [in:] SAP, t. V (*Uzupełnienia i sprostowania do tomu III*), s. 6 (uzupełnienie B. Dybasia); zob. także Z. Ważbiński, *op.cit.*, s. 184, poz. 5.

¹⁰³ „Sztuka towarzyska” nosząca datę 29 XII 1738 r. zaś wyzwolony wedle innych akt cechowych dzień później, 30 grudnia, por. APT, Cech malarzy, rzeźbiarzy i lakierników, sygn. 7, k. 6; B. Dybaś, *Ortman (Ortmann) Daniel młodszy*, [in:] SAP, t. VI, s. 321; zob. także: S. Herbst, *op.cit.*, ryc. 35; Z. Ważbiński, *op.cit.*, s. 184, poz. 6 i il. 9 (s. 200); *Dzieje sztuki Torunia*, il. 303 (s. 345), tu błędnie datowana na rok 1728 [sic!].

Johanna Corneligusa z roku 1744, „Lenistwo” Petera Woyaschkięgo z 1772 r.¹⁰⁴, a także „Wiara” Johanna Jacoba Wolgmanna i „Męstwo” Butenhoffa z tego samego roku¹⁰⁵. Wśród toruńskich rysunków uczniowskich z grafiką J. Mathama należy powiązać „Studium Chrystusa Zmartwychwstałego Michała Anioła” wykonane przez Theodora Knorra u mistrza Georga A. Jacobiego w 1840 r.¹⁰⁶

Na podstawie powyższego, niepełnego z konieczności, zestawienia obejmującego tylko te rysunki uczniowskie z cechów toruńskiego i gdańskiego, których wzory udało się odszukać, można stwierdzić, iż w obydwu ośrodkach najchętniej korzystano z wzorów graficznych proveniencji niderlandzkiej, zwłaszcza hollenderskiej, i to mistrzów o ustalonej już wcześniej renomie. Sięgano jednak również do wzorów włoskich, takich np. jak ryciny Cherubina Albertiego (1553–1615), malarza, rytownika, architekta, inżyniera i odlewnika w jednej osobie, pochodzącego ze znanej rodziny włoskich artystów¹⁰⁷. Jego pełne ekspresji alegoryczne figury o finezyjnych formach i precyzyjnej linii zostały wiernie odtworzone w rysunkach gdańskich uczniów malarskiego fachu w roku 1747 – wyobrażeniu „Sławy dmącej w trąbę »buccina«” Michaela Butenhoha (Butenhoffa)¹⁰⁸ oraz w studium „Młodego mężczyzny z trójzębem na delfinie” wykonanym przez Henninga Westphalena¹⁰⁹ (il. 7A–B). Do włoskich, zapewne, rzeźbiarskich pierwowzorów odwołują się też gdańskie rysunki alegorycznych postaci kobiecych tworzące wyraźnie wyodrębniającą się grupę „sztuk towarzyskich” z lat 1744–1749. Jedno z tych studiów, *notabene* najmniej udane pod względem ujęcia postaci i jej anatomii, powtórzone zostało w Toruniu przez Tobiasa Axta w roku 1762 pod okiem Carla Jacoba Hoffersa¹¹⁰.

Do wspomnianych już rysunków powielających ten sam wzór graficzny na gruncie gdańskim i toruńskim dodajmy jeszcze dwa interesujące pod wieloma

¹⁰⁴ *Portret ponad wszystko*, il. IV.4.1.2. (s. 204) oraz il. IV.4.1.4 (s. 205).

¹⁰⁵ „Wiara” – nr inw. MNG/SD/1089/R, por. *The Illustrated Bartsch*, 4, New York 1980, il. 125 (164), s. 114; E. K. J. Reznicek, *Die Zeichnungen von Hendrick Goltzius*, Bd. 2, il. 214; „Męstwo” – nr inw. MNG/SD/1058/R, por. *The Illustrated Bartsch*, 4, il. 130 (164), s. 119; E. K. J. Reznicek, *Die Zeichnungen von Hendrick Goltzius*, Bd. 2, il. 220.

¹⁰⁶ APT, Cech malarzy, rzeźbiarzy i lakierników, sygn. 8 (Księga rysunków malarzy i rzeźbiarzy, 1833–1846), k. 8. Natomiast Z. Waźbiński (op.cit.) jako wzór graficzny raz podaje szytych J. de Bisschopa (s. 192, poz. 8), z kolei w podpisie pod rysunkiem (il. 7, s. 195): „wg szytychu P. A. Mattei (1704)”. Por. także: J. Kruszelnicka, *Teodor Edward Knorr (1822–?)*, malarz toruński, [in:] *Artyści w dawnym Toruniu*, s. 166–170; eadem, *Knorr Teodor Edward*, s. 33 (tu jego „sztuka towarzyska” określona jako „Alegoria Wiary”). Zob. *The Illustrated Bartsch*, 4, il. 82 (152), s. 72 (Jacob Matham).

¹⁰⁷ A. Matteoli, *Alberti Cherubino*, [in:] *Allgemeines Künstler-Lexikon*, Bd. 2, K. G. Saur, München–Leipzig 1992, s. 69–71; J. C. Bell, *Cherubino Alberti*, [in:] *The Dictionary of Art*, ed. by J. Turner, vol. 1, London–New York 1998, s. 551–552.

¹⁰⁸ *Portret ponad wszystko*, il. IV.4.1.3. (s. 205).

¹⁰⁹ MNG/SD/1090/R; zob. *The Illustrated Bartsch*, 34, New York 1982, il. 144 (102), s. 270.

¹¹⁰ APT, Cech malarzy, rzeźbiarzy i lakierników, sygn. 7, k. 13 (praca datowana na 13 VII 1762 r.); Z. Waźbiński, op.cit., s. 187, poz. 13: gdzie podano tylko błędnie datę roczną: „1760”. Zob. także hasło: *Axt Tobias*, [in:] *SAP*, t. V (*Uzupełnienia i sprostowania do tomu I Słownika artystów polskich*), s. 6 (uzupełnienie B. Dybasia).

względnymi przykładami: „Postać alegoryczną z pochodnią”, którą wykonał Johann Christian Thiell u mistrza Christiana E. Ulricha w 1742 r.¹¹¹ a Daniel Ephraim Meijer (Meyer) w roku 1744 w Gdańsku¹¹² (il. 8A–B) oraz „Studium młodzieńca” w Gdańsku zrealizowane dwukrotnie: w roku 1733 przez Christoffa Kogge (Rogge?) i w 1738 r. przez ucznia o nazwisku Stein¹¹³, w Toruniu zaś w roku 1747 przez Johanna Samuela Schultza, jak głosi widniejący pod nim podpis, u mistrza Daniela Ortmanna (Starszego)¹¹⁴. Na ślad istniejącego zapewne wcześniej, a dziś zaginionego rysunku gdańskiego naprowadza nas z kolei praca z Torunia autorstwa Johanna Michaela Ratzlafa z 1787 r. wykonana u mistrza Benjamina Grübnaua¹¹⁵. Przedstawia ona bowiem „Roztropność” – jedną z ośmiu personifikacji wieńczących Bramę Długouliczną (Złotą) w Gdańsku, które z wielką starannością odtworzył najpierw w rysunkach, a następnie w miedziorytach gdański rytownik Jeremias Falck w latach 1648–1649¹¹⁶. Wśród gdańskich „sztuk towarzyskich” nie ma personifikacji „Sławy” i „Roztropności”, można jednak przyjąć, że posiadając na miejscu pełny ich zestaw, mistrzowie miejscowego cechu malarskiego wykorzystali je wszystkie, podając jako wzory uczniom do wykonania przepisowych rysunków. Wydaje się to tym bardziej prawdopodobne, że kamienne rzeźby Petera Ringeringa jako całość stanowiły wymowny przykład programu dydaktyczno-moralizatorskiego skierowanego do mieszkańców grodu nad Motławą i przybyszów, pouczając o znaczeniu takich cnót, jak *Pax*, *Libertas*, *Fortuna*, *Fama*, *Prudentia*, *Pietas*, *Iustitia*, *Concordia*. Wpajano je uczniom Gimnazjum Akademickiego, zaś dla uczniów rzemiosł artystycznych stanowić musiały niezwykle sugestywny i godny naśladowania wzorzec artystyczno-ideowy.

¹¹¹ Por. przyp. 20. Rysunek J. C. Thiella stanowi jedyny przykład zastosowania tego samego wzoru graficznego wcześniej w Toruniu niż w Gdańsku.

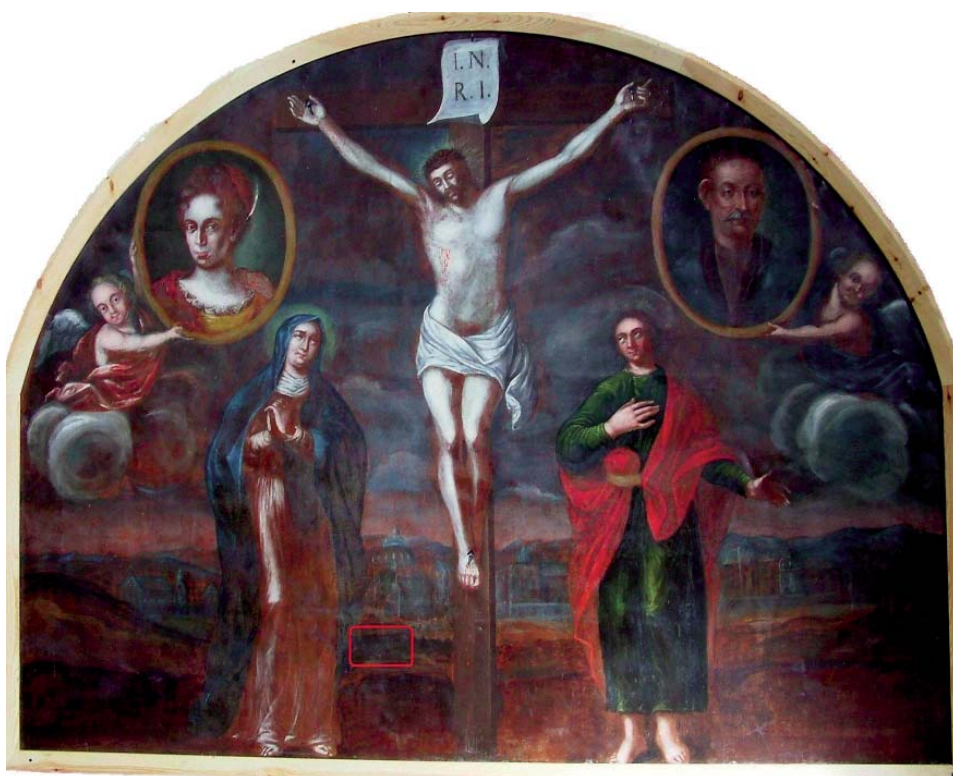
¹¹² MNG/SD/1104/R, z datą: „A[nn]o 1744 d. 24^{ten} Aug[ust]”.

¹¹³ MNG/SD/1099/R, datowany na 12 V 1733 r.; drugi, nr inw. MNG/SD/1087/R i z datą 12 XI 1738 r.

¹¹⁴ APT, Cech malarzy, rzeźbiarzy i lakierników, sygn. 7, k. 9; Z. Waźbiński, op.cit., s. 184, poz. 9: podaje, że „wg rysunku mistrza”, co w świetle powyższych ustaleń należy odrzucić. „Sztuka towarzyska” J. S. Schultza nosi datę 5 X 1747 r., a zatem wyzwoliny odbyły się bez udziału zmarłego prawie rok wcześniej mistrza, a sam rysunek został przypuszczalnie wykonany niejako „pod okiem” prowadzącej warsztat wdowy, wspomnianej już Barbary D. Ortmann. Nie był to zapewne odosobniony przypadek. W latach 1778–1779 nie było w Toruniu żadnego malarza z tytułem mistrzowskim tutejszego cechu, a wszystkie trzy warsztaty prowadziły wdowy po mistrzach, zob. S. Herbst, op.cit., s. 192; K. Mikulski, op.cit., s. 170, tab. 73. Były to nadmieniona Barbara D. Ortmann, jej córka Anna C. Hoffers i Anna F. Ulrich.

¹¹⁵ APT, Cech malarzy, rzeźbiarzy i lakierników, sygn. 7, k. 19; por. B. Dybaś, Z. Kruszelnicki, Ratzlaff (Ratzlaf, Ratzlaw) Johann Michael, [in:] SAP, t. VIII, s. 250; B. Dybaś, Grübnau Benjamin, s. 18. Zob. także Z. Waźbiński, op.cit., s. 187, poz. 19, identyfikuje przedstawienie jako „Personifikację Astronomii”. Benjamin Grübnau (Grübenau) został wyzwolony na czeladnika w cechu gdańskim na podstawie rysunku „Sprawiedliwość” w 1777 r., por. MNG/SD/1026/R.

¹¹⁶ Noty katalogowe dotyczące rysunków i grafik J. Falcka autorstwa G. Zinówko i K. Zabuskiej w: *Aurea Porta Rzeczypospolitej. Katalog*, red. T. Grzybkowska, Gdańsk–Warszawa 1997, s. 231, 233, il. VI.22.1–VI.22.16 (s. 232, 234); *Portret ponad wszystko*, il. IV.4.1.5 (s. 206).



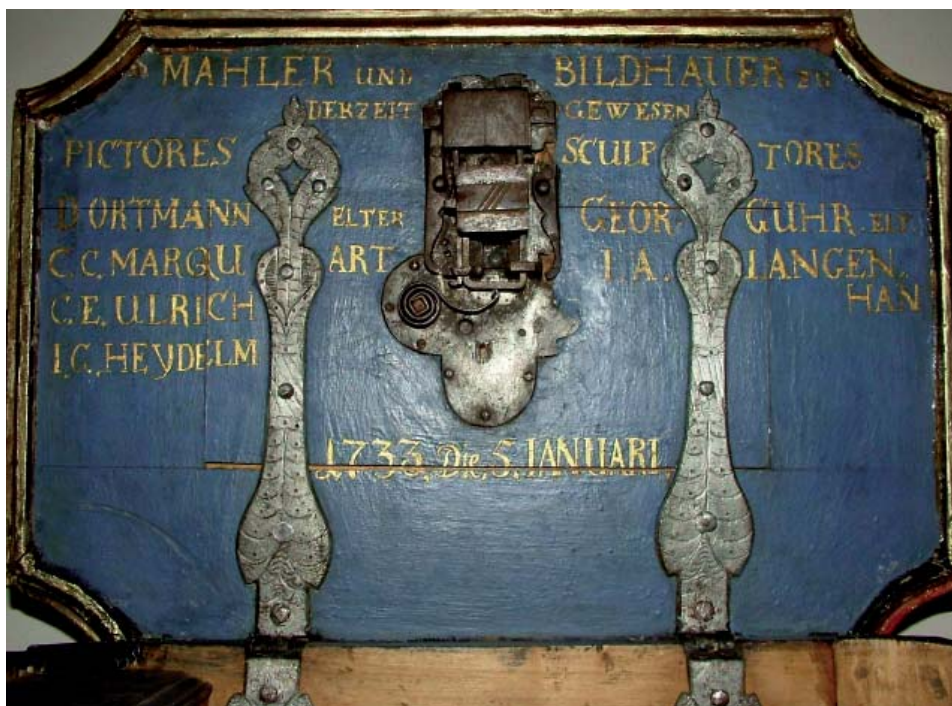
1. Obraz Ukrzyżowania z portretami T. i L. Mostowskich z oznaczeniem miejsca, gdzie znajduje się sygnatura malarza, 1745 r., C. E. Ulrich. Kościół parafialny w Ostromecku. Fot. E. Okoń



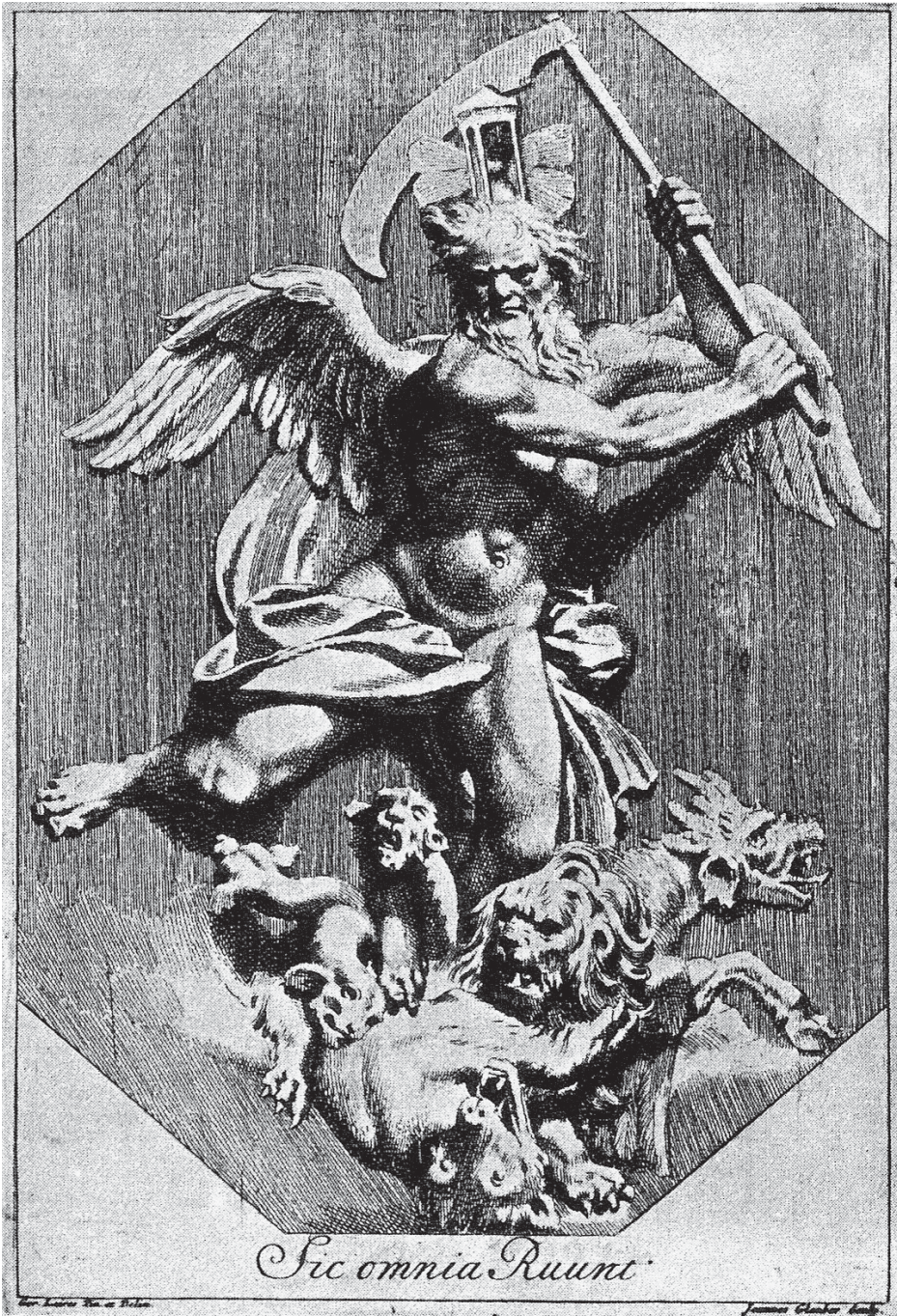
2. Sygnatura malarza na obrazie Ukrzyżowania z Ostromecka. Fot. E. Okoń



3. Skrzynka toruńskiego cechu malarzy i rzeźbiarzy z 1733 r. Ze zbiorów Muzeum Okręgowego w Toruniu. Fot. A. Skowroński



4. Widok wewnętrznej strony wieka skrzynki toruńskiego cechu malarzy i rzeźbiarzy z 1733 r. Ze zbiorów Muzeum Okręgowego w Toruniu. Fot. E. Okoń



5. Akwaforta Johanna Glaubera wg Gèrarda de Laïresse „Sic omnia Ruunt”, około 1680–1685. Według: A. Roy, *Gerard de Laïresse (1640–1711)*, Paris 1992, il. 156 a, s. 311



6. Studium Marka Kalfurniusza Flama.

A: „Sztuka towarzyska” J. G. Hertwiga z 1738 r. w toruńskim cechu malarzy i rzeźbiarzy. Ze zbiorów Archiwum Państwowego w Toruniu, Cech malarzy, rzeźbiarzy i lakierników, sygn. 7, k. 5. Fot. A. Mo-singiewicz

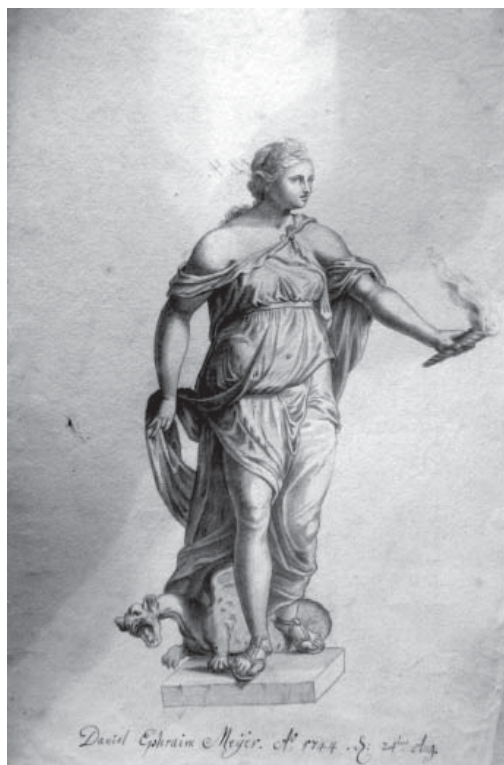
B: Marek Kalfurniusz Flam Hendricka Goltziusa z serii „Bohaterów rzymskich” z około 1586 r. Według: *The Illustrated Bartsch*, 3, 103 (35), New York 1980, s. 103



7. Studium młodego mężczyzny z trójzębem na delfinie

A: „Sztuka towarzyska” H. Westphalena z 1747 r. w gdańskim cechu malarzy. Ze zbiorów Muzeum Narodowego w Gdańsku. Fot. A. Mosingiewicz

B: Rycina Cherubina Albertiego z 1628 r. Według: *The Illustrated Bartsch*, 34, 144 (102), New York 1982, s. 270



8. Studium postaci alegorycznej

A: „Sztuka towarzyska” J. C. Thiella z 1742 r. w toruńskim cechu malarzy i rzeźbiarzy. Ze zbiorów Archiwum Państwowego w Toruniu, Cech malarzy, rzeźbiarzy i lakierników, sygn. 7, k. 7. Fot. A. Skowroński

B: „Sztuka towarzyska” D. E. Meijera z 1744 r. w gdańskim cechu malarzy. Ze zbiorów Muzeum Narodowego w Gdańsku. Fot. A. Mosingiewicz

Możliwe, że śladem podobnej serii rysunków, przy wyborze których kierowano się podobnymi pobudkami, jest wykonana w Gdańsku w roku 1708 praca Georga Jenke (Jencke) przedstawiająca „Sybillę Kumańską”¹¹⁷. Młody adept sztuki mógł sięgnąć zarówno do miedziorytu Gillesa Rousseleta według rysunku Claude’a Vignona, jak też wzbogacić swoją wiedzę malarską – a może nawet wykonać rysunek – wprost z obrazu znanego gdańskiego malarza i rysownika Adolfa Boya (1612–1680), który to obraz znajdował się w kaplicy domu Fichtlów przy ul. Podwale Staromiejskie na Starym Mieście¹¹⁸.

Opisana sytuacja pozwala odtworzyć „idealną” drogę wiodącą od rzeźby lub obrazu, poprzez rysunek i grafikę do rysunku cechowego. Jednak w procesie kształcenia w cechach malarzy w głównych miastach Prus Królewskich ograniczała się ona do znajomości i wiernego kopiowania rycin, sporadycznie rysunków. Możliwe, że uczniowie mieli pewną dozę swobody przy wyborze tematów lub różnych ich wersji, które również oferowała grafika reprodukcyjna. W szczególności sposób dotyczyło to reprodukcji dzieł rzeźby pełnoplastycznej, które mogły ukazywać wybraną rzeźbę z różnych punktów widzenia. Doskonały przykład takiej praktyki stanowią „studia” graficzne niderlandzkiego rysownika i rytownika Jana Mullera (1571–1628) ukazujące z kilku stron rzeźbę Adriaena de Vries „Merkury wprowadzający Psyche”¹¹⁹. Toruński uczeń Samuel Schneider pod kierunkiem mistrza Christiana E. Ulricha pokazał w swoim rysunku wzorowane na grafice Mullera ujęcie z Merkurym widzianym od tyłu¹²⁰, w którym szczególnie dobrze ujawniały się skomplikowany układ i dynamika manierystycznej kompozycji rzeźbiarskiego oryginału. „Sztuka towarzyska” S. Schneidera stanowi kolejny – dodajmy – udany pod względem artystycznym – przykład pokazujący, że uznawane za modelowe dzieła sztuki europejskiej XVI–XVII w. wciąż funkcjonowały i były obowiązujące w kształceniu artystów w XVIII stuleciu.

* * *

Na podstawie fragmentarycznej analizy porównawczej rysunków z Torunia i Gdańska można sformułować kilka spostrzeżeń jako ostrożną odpowiedź na postawione wcześniej pytanie o charakter związku w zakresie wzorów i tematów „sztuk towarzyskich” w obu cechach, a także – przynajmniej częściowo – na wciąż otwarte pytanie o sposoby, w jakie miejscowe środowiska wchodziły w posiadanie tak bogatego zespołu wzorów sztuki europejskiej, zgodnych zasadniczo z modelami obowiązującymi w szkołach akademickich¹²¹. W obydwu ośrodkach ko-

¹¹⁷ MNG/SD/1042/R, datowana: „Anno 1708 d. 22 Octobr[is]”.

¹¹⁸ Cały cykl „Sybill” A. Boya, składający się z dwunastu obrazów, od roku 1914 znajduje się w Sali Mieszkańskiej Ratusza Staromiejskiego w Gdańsku.

¹¹⁹ Zob. *The Illustrated Bartsch*, 4, il. 82–84 (292), s. 515–517. Warto przypomnieć, że ryciny Mullera były znane i wykorzystywane w malarstwie gdańskim w XVII w.

¹²⁰ Por. przyp. 19; S. Herbst, op.cit., ryc. 36–37.

¹²¹ W odniesieniu do środowiska toruńskiego pytanie to postawił już Z. Ważyński, wysuwając pięć sugestii odpowiedzi, zob. idem, op.cit., s. 201.

rzystano z tych samych lub podobnych wzorów graficznych, które dostępne były w wydaniach książkowych, albumowych (G. de Lairese, J. de Bisschop, F. Perrier) albo w postaci samodzielnych odbitek graficznych autorstwa najlepszych miedziorytników holenderskich (H. Goltzius, J. Glauber, J. Matham, J. Muller, C. van Dalen), włoskich (Ch. Alberti), francuskich (G. Rousselet) czy gdańskich (J. Falck)¹²². W przypadkach zastosowania tego samego wzoru przez uczniów w obu wielkich miastach Prus Królewskich rysunki gdańskie są zazwyczaj wcześniejsze, co mogłoby wskazywać na przeniesienie ich wprost z Gdańska na grunt toruński, drogą kontaktów osobistych, czego przykładem są przybyli z Gdania malarze, jak Carl J. Hoffers czy Benjamin Grübna, i „sztuka towarzyska” J. M. Ratzlafa.

Nie umniejsza to, rzecz oczywista, znaczenia innych form pozyskiwania wszelkich rycin, w tym również reprodukcji stanowiących modele dla nauki rzemiosła. Szczególną uwagę należałoby zwrócić na rolę oficyn wydawniczych i znajdujących się przy nich składów księgarskich. W obu miastach prowadzili je bardzo operatywni, nierzadko wybitni, drukarze-księgarze. Ich szerokie kontakty z bibliopolami polskimi i zagranicznymi umożliwiały realizowanie zamówień nie tylko na interesującą danego „miłośnika książki” pozycję, lecz także na dzieła sztuki graficznej. Dla przykładu: w 1761 r. prowadzący oficynę radziecką w Toruniu Christian F. Kunzen przyjmował zgłoszenia na *50 Prospective von Danzig* Mattheusa Deischa według rysunków Friedricha A. Lohrmanna¹²³. Kolejny jej dzierżawca, Paul M. Bergman też prowadził sprzedaż miedziorytów¹²⁴. Z dużym prawdopodobieństwem można przyjąć, że w dzieła sztuki graficznej zaopatrywali swego stałego klienta Johanna Uphagena, znanego bibliofila, a równocześnie miłośnika i znawcę sztuki, gdańscy księgarze Daniel H. Ehlert i Johann Bormann¹²⁵.

Dogodną okazję do sprzedaży, zakupu oraz zamawiania dzieł sztuki stwarzały również jarmarki. Wspomniany już M. Deisch, rodem z Augsburga, zanim osiedlił się w Gdańsku i rozwinął tam owocną działalność jako grafik, objeżdżał jarmarki i targi, m.in. gdański jarmark św. Dominika „z augsburskimi i norymberskimi towarami”. Były wśród nich mapy i sztychy¹²⁶. Nie można wykluczyć, że znany berliński wydawca i księgarz Christian Friedrich Nicolai, odwiedzający regularnie nadmotławski gród w czasie jarmarku dominikańskiego (od 1756 do 1775 r.) i posiadający tam swoją siedzibę w księgarni K. G. Grunaua, w swej różnorodnej ofercie miał także miedzioryty.

Wraz z powstaniem i rozwojem nowej techniki rytowniczej, jaką był miedzioryt, żywiołowo zaczęła się rozwijać grafika reprodukcyjna uprawiana przez wykształ-

¹²² Lista ta z pewnością ulegnie poszerzeniu po przeanalizowaniu wszystkich rysunków wchodzących w skład zespołu gdańskich „sztuk towarzyskich”.

¹²³ I. Imańska, *Obieg książki w Prusach Królewskich w XVIII w.*, Toruń 1993, s. 21; szerzej na temat „widoków” Gdańska zob. H. Widacka, *Gdańsk w rycinach Mateusza Deischa*, RG, t. 50: 1990, z. 1, s. 195–228.

¹²⁴ I. Imańska, op.cit., s. 23.

¹²⁵ Ibid., s. 41.

¹²⁶ H. Widacka, *Grafika portretowa Mateusza Deischa*, RG, t. 48: 1988, z. 2, s. 8.

conych rytowników reprodukcyjnych zajmujących się zawodowo przenoszeniem na płytę głównie wzorów obcych, tak rysunkowych i malarskich, jak i graficznych. Stała się tym samym nieocenionym i niezbędnym źródłem wiedzy i wzorców dla artystów, a jej dostępność i względnie niska cena, w porównaniu z obrazami, umożliwiały dotarcie do szerokich kręgów odbiorców – zarówno amatorów, miłośników i kolekcjonerów dzieł sztuki, jak zwyczajnych „zjadaczy chleba”.

Na ślady posiadania licznych grafik natrafiamy w inwentarzach mienia gdańszczan, wśród nich, co w tym miejscu szczególnie ważne, artystów. Na licytacji mienia zmarłego bezpotomnie Jacoba Wessla (1711–1780), najwybitniejszego malarza w osiemnastowiecznym Gdańsku znalazły się „saubern Kupferstuecken”¹²⁷. Istnieje duże prawdopodobieństwo, że były wśród nich także reprodukcje graficzne dzieł sztuki dawnej, które służyły uznanemu mistrzowi i starszemu gdańskiego cechu jako wzory dla uczniów. Zgodnie bowiem z tradycją sięgającą XV w. mistrzowie gromadzili w swoich warsztatach grafiki służące malarzom, rzeźbiarzom, złotnikom za wzór, który przy spisywaniu kontraktu pokazywano zamawiającym – i na którym artyści opierali się w swej pracy – oraz te, które wykorzystywane były przez uczniów i czeladników do wykonania rysunków i kompozycji malarskich przy okazji wyzwolin na towarzysza lub mistrza¹²⁸. Mogły być one przekazywane przez jednych mistrzów następnym, zapewniając w ten sposób ciągłość w zakresie propagowanych wzorów i uznawanych tematów, co z czasem doprowadziło do ich skostnienia. Z kolei ich utylitarny charakter, fakt, że były w stałym użyciu, sprawił, że ulegały zniszczeniu lub przepadały. Tym samym siła cechowej tradycji stała się jej słabością.

¹²⁷ Publiczna licytacja, która odbyła się w 7 miesięcy po śmierci malarza w jego domu na Starym Mieście „naprzeciwko Kinderhausu” w dniu 23 IV 1781 r. „dla tych, którzy zaoferują najwyższą sumę”, obejmowała „pozostawione [przez niego] piękne obrazy, w tym wiele oryginalnych dzieł, obok [tego] porządne miedzioryty”, co zostało odnotowane w *Wöchentliche Danziger Anzeigen und dienstliche Nachrichten*, Danzig 1781, s. 187.

¹²⁸ Por. B. Dąbówna, *Warsztat malarza cechowego w Polsce*, Studia Renesansowe, t. IV, red. M. Walicki, Wrocław–Warszawa–Kraków 1964, s. 353.

VON BILDERN, EINER ZUNFTLADE UND „GESELLSCHAFTLICHEN KÜNSTEN“.
BEMERKUNGEN ZUR KÜNSTLERAUSBILDUNG IN THORN UND DANZIG
AM RANDE DES SCHAFFENS VON CHRISTIAN ERNST ULRICH,
EINES THORNER MALERS AUS DEM 18. JAHRHUNDERT

Zusammenfassung

Als Inspiration für den vorliegenden Artikel diente die bahnbrechende Studie von Prof. Zygmunt Waźbiński (verst. am 7. Mai 2009) zu den Gesellenzeichnungen und akademischen Vorbildern bei der Zunftausbildung in Thorn und dem großen Bildnis mit der Kreuzigungsszene in der Kirche zu Ostrometzko. Während Konservierungsarbeiten im Jahre 2005 wurden die Signatur des Malers und das Datum der Entstehung des Bildes (1745) entdeckt. Dadurch konnte es eindeutig mit dem Schaffen von Christian Ernst Ulrich, einem Zunftmalers, der in den Jahre 1725–1775 in Thorn wirkte und aus Mitau (lett. Jelgava) in Kurland stammte, in Verbindung gebracht werden. Diese Entdeckung regte den Versuch an, die Informationen über ihn und sein künstlerisches Schaffen zu systematisieren, und die Quellenrecherche ermöglichte es, den bisherigen Wissensstand zu revidieren und zu erweitern.

Mit der Person Ch. E. Ulrichs werden zwei für die künstlerische Kultur Thorns im 18. Jahrhundert bedeutende Kunstwerke in Verbindung gebracht: Die Zunftlade der Maler und Bildhauer und die sog. „gesellschaftlichen Künste“ – Zeichnungen, die am Ende der Ausbildung vorgelegt wurden, wenn ein Schüler zum Gesellen oder Genossen wurde. Auf der Innenseite des Ladendeckels und in einer Notiz am Beginn des Zeichnungsbuchs befindet sich das gleiche Datum: 5. Januar 1733, welches den Gründungstag bezeichnet.

Die Analyse der Funktionen und der Technik der Ausführung sowie der reichen bildhauerischen und malerischen Dekoration der Thorner Lade zeigten ihr durchdachtes ideelles Programm. Für ihre Stifter, sechs Zunftmeister, deren Namen auf der Innenseite des Ladendeckels verzeichnet sind, stellte sie nicht allein das wichtigste Zunftgerät dar, sondern bildete auch eine Manifestation bestimmter Inhalte, ein Zeichen von Prestige und Ambitionen. In ihrer Dekoration wurde die Verbindung der beiden Thorner Kunsthandwerke im Rahmen einer Korporation unterstrichen, geeint durch die gleichen Ziele und die Tätigkeit unter der Ägide Minervas.

Die Thorner „gesellschaftlichen Künste“ sind eine Sammlung von 69 Gesellenzeichnungen aus den Jahren 1727–1846 (Staatsarchiv Thorn). Erstmalig wurden sie verglichen mit der Sammlung von 87 „gesellschaftlichen Künsten“ aus den Jahren 1708–1823 aus der Danziger Malerzunft (zurzeit im Nationalmuseum Danzig). Die Zusammenstellung der Schüler mit Abschluss in beiden königlich preußischen Städten im zweiten und dritten Viertel des 18. Jahrhunderts liefert einen allgemeinen Überblick über die Stärke der örtlichen Zünfte. Sie führte zur Feststellung einer gewissen Schwäche der Thorner Zunft sowie ihrer niedrigeren Attraktivität für Schüler und wandernde Gesellen. Diese Diagnose scheinen auch die Zeichnungen selbst zu bestätigen, welche auch einen Einblick in den damaligen Stand der künstlerischen Erziehung vermitteln. Sie brachte den Schülern wenig im Bereich der künstlerischen Grundlagen, wenn sie auch anerkannte akademische Muster und Themen propagierte. Diese wurden aus unterschiedlichen Quellen geschöpft: vorwiegend

aus graphischen Mustern, die in Albumausgaben (G. de Lairese, J. de Bisschop, F. Perrier) oder in Gestalt einzelner Graphiken holländischer (H. Goltzius, J. Glauber, J. Matham, J. Muller, C. van Dalen), italienischer (Ch. Alberti), französischer (G. Rousselet) und Danziger (J. Falck) Kupferstecher vorlagen. Die Analyse ausgewählter Zeichnungen aus Thorn und Danzig zeigt, dass man dieselben Inspirationsquellen nutzte. Wenn Schüler aus beiden Städten die gleiche Vorlage nutzten, sind die Danziger Zeichnungen in der Regel früher anzusetzen. Dies mag darauf verweisen, dass sie von einem stärkeren Zentrum, wie es Danzig darstellte, nach Thorn übertragen wurden.

Eine wichtige Rolle spielten hierbei persönliche Kontakte (z.B. C. J. Hoffers oder B. Grünau), wie auch der Zustrom von kupferstecherischer Reproduktionsgraphik, die zu einer unschätzbaren Quelle für Wissen und Vorlagen im Prozess der zünftischen Kunstausbildung wurde. Zu den Wegen und Weisen ihrer Beschaffung kann man bereits auf die Rolle des lebhaften Buchhändler- und Verlegermarktes und die Bedeutung verschiedener Märkte und Messen in dieser Hinsicht verweisen. Doch weder diese Phänomene noch der Versuch einer inneren Reorganisation der Ausbildung in der Thorner Zunft im Jahre 1733 verhinderten den fortschreitenden Verfall der örtlichen Kunst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts.



ON PICTURES, GUILD BOX AND “SOCIAL ARTS”. REMARKS ABOUT ARTISTIC EDUCATION IN TORUŃ AND DANZIG AND THE ACTIVITY OF TORUŃ’S 18TH CENTURY PAINTER CHRISTIAN ERNST ULRICH

Summary

This article was inspired by the pioneering work of Professor Zygmunt Waźbiński (died May 7, 2009) concerning journeymen’s drawings and academic models in guild education in Toruń, and by a huge picture from a church in Ostromecko presenting the scene of Crucifixion. During restoration works in 2005 the painter’s signature and the date of the painting’s creation (1745) were found, which led to associating the painting with the activity of Christian Ernst Ulrich, guild painter active in the years 1725–1775 in Toruń. He arrived from Jelgava in Courland. This discovery resulted in the attempt to systematize information about him and his artistic activity. Source queries allowed us to verify and enrich our knowledge.

There are two artefacts important to the history of the 13th century artistic culture and connected with C. E. Ulrich: a guild box of painters and sculptors and the so-called “social arts” – drawings handed in at the end of apprenticeship when an apprentice was becoming a journeyman or a companion. On the inner side of the guild box’s lid and in the note at the beginning of the book of drawings there is the same date: January 5, 1733 – the day of the foundation.

The analysis of the function, technique and rich sculpting-painting decoration of Toruń’s box revealed its well-thought-out ideological program. For its founders 6 masters of the guild, whose names can be found on the inner part of the lid – was not only the most

important guild equipment, but also the manifestation of a certain message, the sign of prestige and aspiration. The decoration emphasises the association of Torun's two artistic trades having common aims and acting under the aegis of Minerva within one corporation.

Torun's "social arts" constitute a group of drawings of journeymen from the years 1727–1846 (the National Archive in Torun). They were for the first time compared with similar drawings from the group of 87 "social arts" from the years 1708–1823 from the Danzig guild of painters (at present in the National Museum in Danzig). Comparing apprentices from both towns of Royal Prussia in the 2nd and 3rd quarter of the 18th century gave general information about the strength of guilds, leading to a conclusion about the weakness of Torun's guild and its smaller attractiveness for apprentices and journeymen. The diagnosis is confirmed by drawings, which reflect the level of artistic education at that time. It did not provide apprentices with the basics of art. However, it promoted acknowledged academic models and motifs, which were taken from different sources: mainly from graphic models available in albums (G. de Lairese, J. de Bisschop, F. Perrier), or in the form of individual engravings of Dutch engravers (H. Goltzius, J. Glauber, J. Matham, J. Muller, C. van Dalen), French engravers (G. Rousselet) and Danzig's engravers (J. Falck). The analysis of selected drawings from Torun and Danzig shows that in both places the same sources of inspiration were used. When the same model was used by apprentices of both towns, Danzig's drawings are usually older, which may suggest that the artistic activity was transferred from Danzig – a stronger artistic town – to Torun. Personal contacts (for example C. J. Hoffers or B. Grübnau) played a great role here as well as the influx of reproduction engravings, which constituted a priceless source of knowledge and models in the process of guild artistic education. It was obtained thanks to the intense activity of the library-publishing movement, and various fairs.

Nonetheless, neither the above-mentioned phenomena nor the attempt to reorganize education in Torun's guild in 1733 prevented the collapse of local art in the second half of the 18th century.