ROZPRAWY

EUGENIUSZ IWANOYKO

EMBLEMATYCZNE SOBIESCIANA GOTFRYDA PESCHWITZA

W polskiej emblematyce barokowej, obejmującej zarówno literaturę, jak i sztuki plastyczne, ważną rolę odgrywał Gdańsk. Tu powstawały najliczniejsze projekty dekoracji i budowli okolicznościowych realizowanych w tym mieście i w stolicy, tu drukowano pisma ulotne upamiętniające uroczystości miejskie, opatrując je dokumentacją graficzną, tu wydawano dzieła polskich pisarzy obficie ilustrowane, tu wreszcie bito i odlewano liczne medale emblematyczne [1].

W repertuarze gdańskich emblematów — dalekich jeszcze od pełnego ogarnięcia — dążono środkami artystycznymi i psychologicznymi, by w wyobraźni odbiorcy utrwalić i zaktualizować wydarzenia oraz kojarzące się z nimi myślowo i uczuciowo treści. Starano się w nich skonkretyzować, za pomocą współdziałania obrazu i słowa, syntetyczny wizerunek bohatera czy idei, a także prezentowanych przez emblematy wartości.

Zgodnie z jedną z reguł o kształtowaniu wypowiedzi emblematycznej zawierają one „enklawy semantyczne" przeważnie dwuczłonowe, w których akcent decydujący spoczywa na obrazie [2]. Pierwszy człon, rebusowo zaszyfrowany obraz rzeczy czy postaci, uzupełniany jest przez drugi — eksplikację słowną, niezbędną dla syntetycznego interpretowania kontekstu całości. W zespole znaków i napisów ważną rolę odgrywa-

---

[1] Obszerny wykaz literatury dawnej i współczesnej, łącznie z drukami gdańskimi zawiera praca J. Pelca, *Obraz-Słowo-Znak, studium o emblematach w literaturze staropolskiej*, Wrocław 1973; wyłącznie ilustrowane druki omawia A. Kurkowa, *Grafika ilustracyjna gdańskich druków okolicznościowych XVII wieku*, Wrocław 1979 — gdańskie medalierstwo w aspekcie emblematycznym jest aktualnie przedmiotem badań Marii Stahr (Muzeum Narodowe w Poznaniu). Wiele cennego materiału wnosi J. Ślizińska, *Jan III Sobieski w literaturze narodów Europy*, Warszawa 1979.

[2] M. Wallis, *Napisy w obrazach*, Studia Semiotyczne II, 1971, s. 39 - 43.

ły improwizacje sytuacyjne — aluzje, opcje polityczne i proklamacje — zawsze o zabarwieniu lokalnym według zasady hic et nunc [3].

Poprzez analizę konkretnych realizacji artystycznych, a także dzięki literaturze politycznej i pięknej, o politycznej często tendencji, możemy stwierdzić, że te praktyki powstawały wyłącznie w obrębie mecenatu miejskiego. Wyjaśniały punkt widzenia pewnej zbiorowości i tym różniły się od prywatnych imprez, częstych w tym czasie. Utrzymując się w konwencjonalnej strefie panegiryzmu dają pierwszeństwo zadaniom społecznym. Władze gdańskie, jakie uosabiała Rada Miejska, obstalowywały kosztowne okolicznościowe dekoracje, fajerwerki, pokazy teatralne i baletowe, a okazałe aranżacje scenograficzne miały dać wyraz zbiorowej manifestacji ludności, jej nastrojom i oczekiwaniom.

Zachowany materiał literacki, zwłaszcza zaś szczególnie cenny graficzny i rysunkowy, przekazuje wiele nazwisk przedstawicieli elity umysłowej, czynnych na tym polu. Nieporównanie szczuplejszy jest rejestr twórców, od których pochodziły bezpośrednie inspiracje treściowe zespołów dekoracyjnych, twórców programów, „inwentorów" idei, proklamujących moralny sens przedstawień i niezbędną argumentację słowną.

Nie brak podstaw do stwierdzenia, że do tych efemerycznych imprez przywiązywano dużą wagę i że sugestie, jakie w nich przekazywano odbiorcom, a zwłaszcza głównemu adresatowi, odzwierciedlały stan poglądów czy polemik. Symbole plastyczne, nowe redakcje znaków emblematycznych komponowane sytuacyjnie, czy nowe reżyserie zawierały zawsze sformułowania nowe i modyfikacje wymagające od autorów głębokiej erudycji oraz wszechstronnej orientacji w aktualnościach politycznych i ideologicznych.

Tym bardziej interesujące będzie wskazanie nazwiska twórcy, którego studia rysunkowe i projekty przeznaczone dla króla Jana Sobieskiego mówią nam o rozległości erudycyjnej dzieła, starannie przemyślanego pod względem wyrazu symbolicznego.

Pragnę tu zwrócić uwagę na interesującego w tej mierze przedstawiciela elity umysłowej Gdańska w drugiej połowie XVII w., będącego nadto reprezentantem władz miasta, autora wielu źródeł obrazowych, z jakich czerpano koncepcje ideowe i formalne dekoracji okolicznościowych. Jest nim Gotfryd Peschwitz (von Peschvitz, de Peschvitius) urodzony w 1631, zmarły w 1696 r., rajca i burmistrz Gdańska, w literaturze daw-

[3] Bibliografia dotycząca uroczystych wjazdów i okolicznościowych spektakli jest bardzo obszerna. Zarówno dawne albumowe edycje, jak też późniejsze omawia H. G. Evers, *Peter Paul Rubens*, München 1942, s. 369, przypisy 383 - 403. W literaturze polskiej T. Witczak, *Teatr i dramat staropolski w Gdańsku*, Gdańsk 1959. W swych dociekaniach ikonograficznych opieram się na bogatych zasobach Biblioteki Gdańskiej PAN.

niejszej i najnowszej prawie całkowicie pomijany, intelektualista, którego wkład w dziedzinę emblematyki jest znaczny. Gotfryd Peschwitz pochodził z patrycjatu gdańskiego. Był synem bogatego kupca i przewodniczącego rady kościoła Mariackiego. Po ukończeniu Gimnazjum Gdańskiego uzupełniał swe studia za granicą. W 1650 r. studiował prawo na uniwersytecie we Franeker w niderlandzkiej Fryzji. Następnie — jak to było wówczas w zwyczaju — odbywał podróże do Francji, Anglii i Włoch. W 1658 r. powrócił do Gdańska i tu został sekretarzem miejskim. Pełniąc tę funkcję rezydował w 1663 r. w Warszawie, gdzie spędził trzy lata. W latach następnych uzyskiwał w Gdańsku kolejne wysokie stanowiska miejskie, do godności burmistrza włącznie.

Sprawowanie odpowiedzialnych urzędów administracyjnych nie przeszkadzało mu w paraniu się piórem i amatorsko traktowanym malarstwem. Miał ambicje poetyckie i oprócz sonetów pisanych w młodości, po francusku, włosku i łacinie, wydał w języku niemieckim obszerny podręcznik poetyki (Jena 1663 r.)[4]. Najbardziej jednak charakterystyczne dla jego dorobku literackiego, przeładowanego erudycją i moralizowaniem, o przeciętnej raczej wartości artystycznej, pozostają drobne utwory okolicznościowe, w tym ilustrowane polonica, znajdujące się w rękopisach[5]. Pisma te zgromadzone w teczce autorskiej noszącej tytuł: *Godefr. de Peschvitz Inscriptiones, Elogia et Varia 1668 (1686)* z do-

[4] *Jüngst erbauten hochdeutschen Parnass... etc.*, Jena 1663.

[5] PSB, t. XXV/4, z. 107, s. 651 - 652 *Peschwitz Gottfried* (biogram E. Iwanoyko). Rodzina Peschwitzów należała do czołówki patrycjatu gdańskiego i była związana z dworem królewskim. Jeden z jej członków był uszlachcony przez cesarza Ferdynanda I. Dziad Gotfryda, Maurycy, piszący się Petzewitz, był sekretarzem królewskim i jest znany jako autor wiersza o klęsce Polaków pod Wisłoujściem w 1577 r. Autograf tego wiersza pt. „Kurtze Beschreibung und Anfang des Danziger Kriges mit Stephano Batori..." znajduje się w Bibliotece Gdańskiej PAN, Ms. 971; Tamże zachowana relacja o konflikcie Maurycego Petzewitza z Janem Bonieckim, Streit mit Joh. Bonieczki, Ms. 971 (521); Najwcześniejsze dane biograficzne dotyczące Gotfryda Peschwitza zawiera panegiryczne kazanie pogrzebowe M. Hanschiusa, wydane drukiem w Gdańsku w 1697 r. (Biblioteka Gdańska PAN 10e 100); G. Löschin, *Bürgermeister, Ratsherrn und Schöppen des Danziger Freistaates ... etc.*, Danzig 1868, s. 43; O. Günther, *Katalog der Handschriften der Danziger Stadtbibliothek*, Danzig 1903, Ms. 2442; w skąpym zakresie informuje o nim B. Pompecki, *Literaturgeschichte der Provinz Westpreussen*, Danzig 1915, s. 57; D. Raschke, *Danziger Dichterkreis des 17. Jahrhunderts*. Diss. Berlin 1923; K. Reychman, *Exlibrisy gdańskie*, Warszawa 1928, s. 54 - 56; H. Kindermann, *Danziger Barockdichtung*, Leipzig 1939, passim; Ch. Krollmann, *Altpreussische Biographie*, Bd. II 3 Lieferung, Königsberg 1944, s. 456; K. Estreicher, *Bibliografia Polska*, t. 24, s. 198 (bibliografia niepełna); E. Iwanoyko, *Zaginione gobeliny z Dworu Artusa w Gdańsku w interpretacji Gotfryda Peschwitza z 1686 r.* (Gdańskie Studia Muzealne — w druku); rytowany portret Peschwitza wymienia F. Schwarz, *Danzig im Bilde...*, Danzig 1913, s. 194.

piskiem obcą ręką: *Ipse Autor huius Collectionis curam habuit*, stanowią rozpoznaną rękopiśmienną część jego dorobku. Są to prawie wyłącznie gedaniana: ilustrowane epitalamia, panegiryczne mowy pogrzebowe, listy kondolencyjne, teksty epitafiów, a także szczególnie nas interesujące serie rysowanych emblematów dla królów polskich, Michała Korybuta Wiśniowieckiego i Jana III Sobieskiego, wraz z korespondencją dotyczącą realizacji niektórych projektów [6].

Wybieram Sobiesciana i pragnę je przedstawić w formie studium ikonograficznego, są one najbardziej interesujące tak pod względem treści alegorycznych, jak też komponentów literackich w formie sentencji. Nie bez znaczenia są również wartości plastyczne ilustracji; ich autorstwo nie jest w pełni jasne, część rysunków nosi sygnatury, inne pozwalają na wysunięcie hipotez atrybucyjnych.

Seria Sobiescianów składa się w całości z 22 rysunków tuszem; wszystkie mają charakter projektów i wszystkie były przeznaczone do praktycznego zastosowania. Można je podzielić na trzy kategorie.

Do pierwszej należy projekt medalu dla króla elekta Jana III Sobieskiego. Dwa rysunki wyobrażają awers i rewers medalu, zachowując zapewne autentyczne wymiary obiektu.

Kategoria druga — to dwa zespoły projektów powstałe w 1674 r. Dotyczą one prawdopodobnie publikacji panegirycznej upamiętniającej fakt królewskiej elekcji. Karta tytułowa i cztery rysunki dobrej klasy noszą pełne sygnatury „Hin. Duwen" z datą 1674 bądź monogram ligaturowy przedstawiający zbitkę obu liter HD.

Kategoria trzecia obejmuje piętnaście nie sygnowanych rysunków: jeden jest projektem architektonicznym, pozostałe zawierają treści emblematyczne poświęcone uroczystemu wjazdowi króla do Gdańska w 1677 r. Rysunki są częścią projektu bramy triumfalnej wzniesionej przez władze miasta przed kamienicą przy Długim Targu 2, gdzie mieściła się kwatera królewska.

O ile medal, jak i druk panegiryczny pozostały zapewne w sferze projektów — nie udało się bowiem znaleźć ani medalu, ani publikacji — o tyle projekt bramy triumfalnej został zrealizowany, a przeznaczone do dekoracji rysunki umieszczone były — jako malowane panneaux — w architekturze bramy. Rycina P. Bocka, ilustrująca anonimową ulotną publikację z okazji tego wjazdu wydaną, ukazuje bramę triumfalną

[6] O. Günther, op. cit. Ms. 2442. Zbiór zawiera m. in. rzadki przykład manuskryptu tekstu przeznaczonego dla epitafium lekarza gdańskiego doktora Jana Schefflera, zachowanego do dziś w kościele św. Mikołaja w Gdańsku; owo epitafium zmarły ufundował sobie za życia „vivus posuit" w 1663 r. Godny uwagi jest tekst dla epitafium Gryzeldy Konstancji z Zamoyskich Wiśniowieckiej, matki króla z 1672 r.

w całości razem z numeracją zdobiących ją malowideł. Druczek ten pt. *Kurtzer Bericht von Sr. Königl. Majestät in Pohlen angestellten Reyse in Preussen,* etc., zawierający słowny opis uroczystości i trzy ryciny, określa łuk na Długim Targu jako Delineatio Portae Triumphalis in Honorem S. R. M. Poloniae Circa Eius Ingressum Ante Aedes Regiae Maiestatis Erectae [7].

Reprodukująca rycina w dość prymitywnej formie, przy nieporadnej perspektywie całości, ukazuje architekturę bramy z rzeźbami oraz, co ciekawsze, szczegółowo przedstawia dekoracyjne malowidła zdobiące płyciny na cokołach rzeźb i kolumn. Rytownik dokładnie ponumerował kolejność malowideł wraz z towarzyszącymi im dewizami. Dla precyzyjniejszej dokumentacji część malowideł umieścił parzyście poza architekturą łuku, pragnąc w ten sposób podkreślić ich wagę w kontekście dekoracyjnej aranżacji i kolejność odczytu [8].

Przed szczegółowym omówieniem emblematów i ich symbolicznych treści warto zwrócić uwagę na zasadniczą, precyzyjnie przemyślaną koncepcję przedstawień jako zaprogramowanej całości: jakie inwentor wydobywa wartości, jak je w subskrypcji komentuje i do jakiej kategorii obrazowania należy ten sposób zaliczyć.

Ramowa analiza ikonograficzna pozwala dostrzec jeden podstawowy motyw i akcent zarazem, jaki się przewija w większości emblemów związanych z osobą i perspektywami panowania Jana III. Jest to jego rodowe godło: Janina, herb Sobieskich — Scutum Sobiescianum — i w szerszym znaczeniu — Clypeus Sarmatiae. Zastosowanie tego wymownego heraldycznego motywu, będącego nieledwie synonimem króla, zbiega się z typowym dla późnej fazy baroku procesem: wtórnego podporządkowania dawnych emblematów heraldyce. Emblematyka niegdyś z heraldyki wyrosła, zostaje teraz przez nią wchłaniana. Wpływ heraldyki staje się decydujący. Motyw heraldyczny urasta do centralnego symbolu, z którym należy identyfikować osobę adresata czy ideę przedstawienia. Panegiryczna literatura tego czasu operuje stemmatami równie często jak

[7] Por. T. Witczak, op. cit., *Ku czci i rekreacji Jana III*, s. 91 - 96; A. Kurkowa, op. cit., s. 190 - 199.

[8] Wcześniejsze przykłady to widok fajerwerku okolicznościowego na koronację Michała Korybuta Wiśniowieckiego urządzonego 29 IX 1669 r., a skonstruowanego przez wybitnego gdańskiego rzeźbiarza J. M. Gockhellera i bardziej okazałego na koronację Jana III Sobieskiego w dniu 2 II 1676 r. W obu przykładach dokumentacji graficznej ukazano emblematy zdobiące rzeźby i machiny pirotechniczne oddzielnie, dla lepszej czytelności dwoistego układu: obrazu i słowa. Dobór emblematów, zwłaszcza na miedziorycie upamiętniającym fajerwerk dla Sobieskiego, wskazuje na pewne podobieństwa symboli i inskrypcji z rysunkami przeznaczonymi dla omawianej tu bramy G. Peschwitza. Czy nie należałoby przyjąć, że są to jego projekty?; T. Witczak, op. cit., il. 17 i 18.

dawniej emblematami. Ewolucja ta, wykrystalizowana w Polsce dopiero w epoce saskiej, zapowiada się wyraźnie już w czasach Sobieskiego. Oczywiście stemmatyka barokowa nigdy nie zerwała swych powiązań z emblematyką, stąd obecna jest w niej i wcześniejsza symbolika.

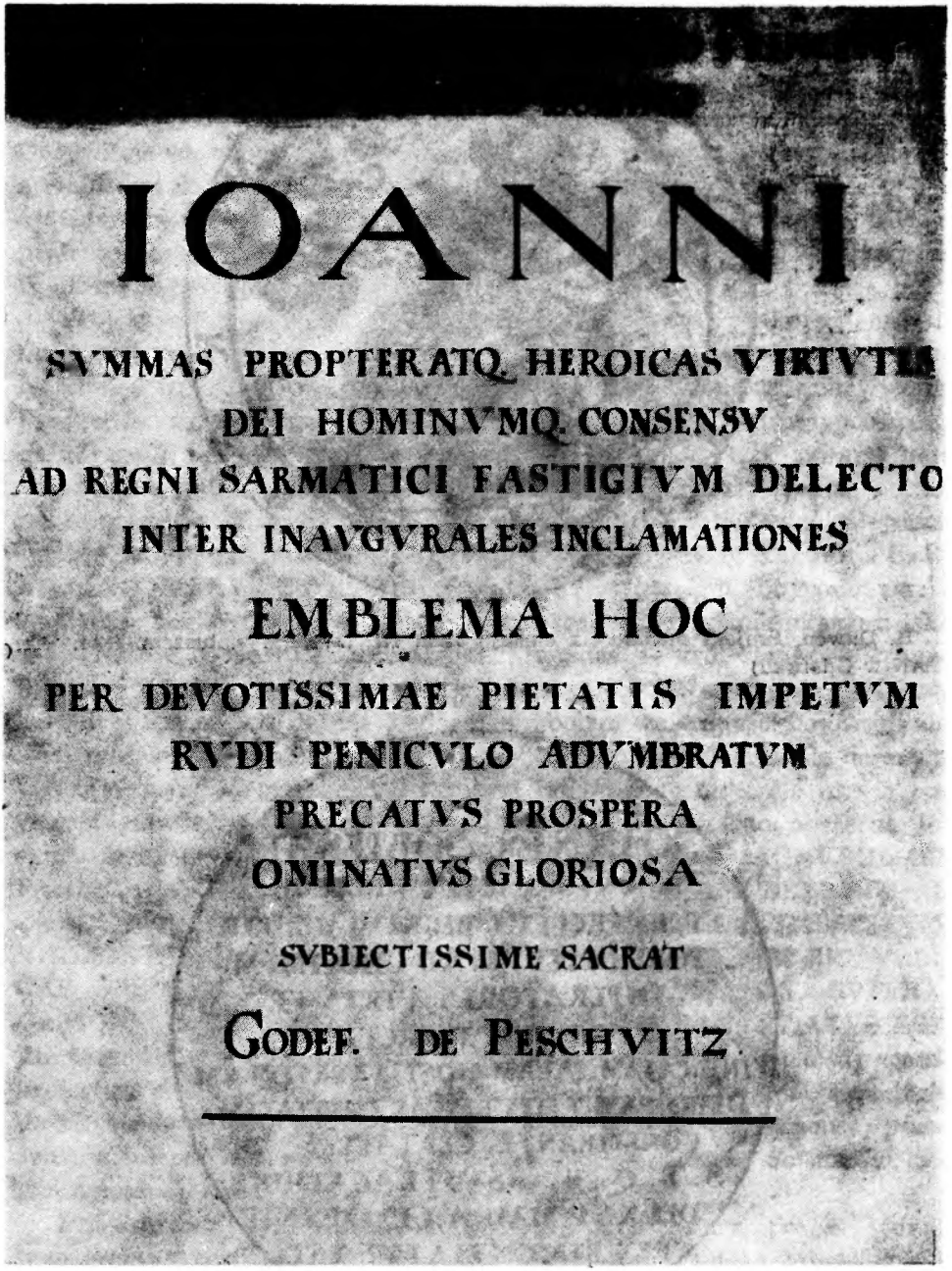
Gdańska trójdzielna seria rysunków do tej właśnie kategorii należy: preferuje ona godło heraldyczne, ale nie wyzbywa się także starszych figuralnych symbolicznych znaków.

Projekt nie zrealizowanego medalu, wykonany na elekcję Jana III, ma średnicę 10 cm; na awersie przedstawia stół okryty wzorzystym kobiercem z frędzlami, na nim zaś, nie na tacy, jak się pozornie wydaje, lecz na tarczy zajmującej prawie całą powierzchnię, leży przygotowana do koronacji korona (il. 1). Na niebie, które obejmuje trzy czwarte pola obrazowego, ostre promienie słońca przedzierają się przez ciemne burzowe chmury. Na horyzoncie fragmenty oświetlonych zabudowań miejskich symetrycznie rozmieszczonych. Lemmat wypisany w otoku głosi: SERVAVI ET MERVI, co znaczy: *Służyłem i zasłużyłem*, objaśnia zatem symbolikę znaków plastycznych. Sobieski jest tu domyślnie ukazany jako słońce, które rozpędza groźne mroki, a władca — król słońce — triumfuje, zaś tytułem zasług otrzymuje koronę. Korona spoczywa na tarczy herbowej Sobieskich, Janina, będącej symbolem waleczności bojowej i zasług militarnych nowego elekta. Jest to niewątpliwe nawiązanie do ostatniej z przewag, decydującej o wyborze Sobieskiego na króla bitwie pod Chocimiem, słynnej Victoria Chocimensis. Potwierdza to obszerna inskrypcja na rewersie medalu: JOANNES SOBIESKI/ MAGNVS PACIS PVBLICAE/ ET EXERCITVS REGNI MAGISTER/ POST DELETVM AD CHOCIMVM/ IMPERATORIA VIRTVTE/ TVRCARVM EXERCITVM/ VINDICATAM PALAM HOSTIS PERFIDIAM/ DEFENSAM REIPVBLICAE ORBITATEM/ CONSPIRANTE CERTATIM/ S.P.Q.S./ SVFFRAGATIONE/ DIE XXI MAII A. CI LXXIV/ REX RENVNTIATVS EST. Tłumaczenie brzmi: *Jan Sobieski opiekun pokoju państwa i wódz wojsk królestwa po zniweczeniu pod Chocimiem siłą dowódcy wojsk tureckich, po zwyciężeniu jawnej perfidii wroga, po obronie Rzeczypospolitej przed spustoszeniem, w zgodnym głosowaniu senatu i narodu Sarmatów, został ogłoszony królem dnia 21 maja 1674 roku.* (il. 2).

Przedstawiony projekt medalu nie jest sygnowany, pewne jednak jego cechy stylistyczne pozwalają na wysunięcie hipotezy atrybucyjnej. Uważam, że jest to praca Henryka Duwena, którego sygnatury noszą następne cztery rysunki z teki Peschwitza. Rysunek tuszem podmalowany miejscami sepią, en grisaille, o wyraźnie malarskim charakterze, o dość silnych światłocieniowych kontrastach, operuje ciemną plamą wykonaną pędzlem z delikatnymi liniami zdradzającymi użycie piórka. Ukazana ostentacyjnie na pierwszym planie „martwa natura" jest reprezentatyw-

1. H. Duwen, Projekt medalu na elekcję Jana III, awers, rys. tuszem. (Fot. Bibl. PAN w Gdańsku)

2. H. Duwen, Projekt medalu na elekcję Jana III, rewers, rys. tuszem. (Fot. Bibl. PAN w Gdańsku)



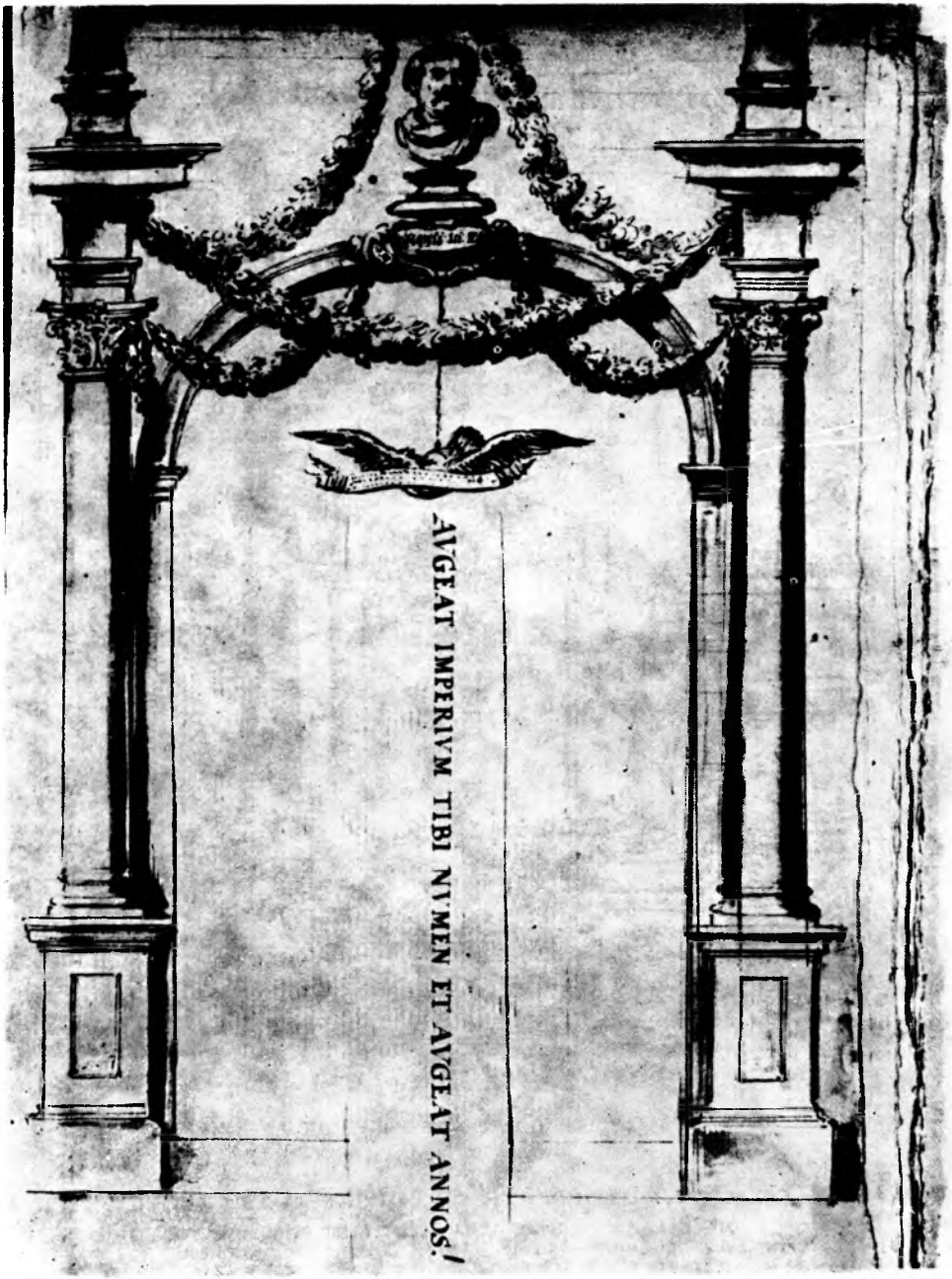
3. H. Duwen, Projekt karty tytułowej panegirycznego druku na elekcję Jana III, rys. tuszem. (Fot. Bibl. PAN w Gdańsku)

4. H. Duwen, I Emblemat ilustrujący panegiryczny druk na elekcję Jana III, rys. tuszem. (Fot. Bibl. PAN w Gdańsku)

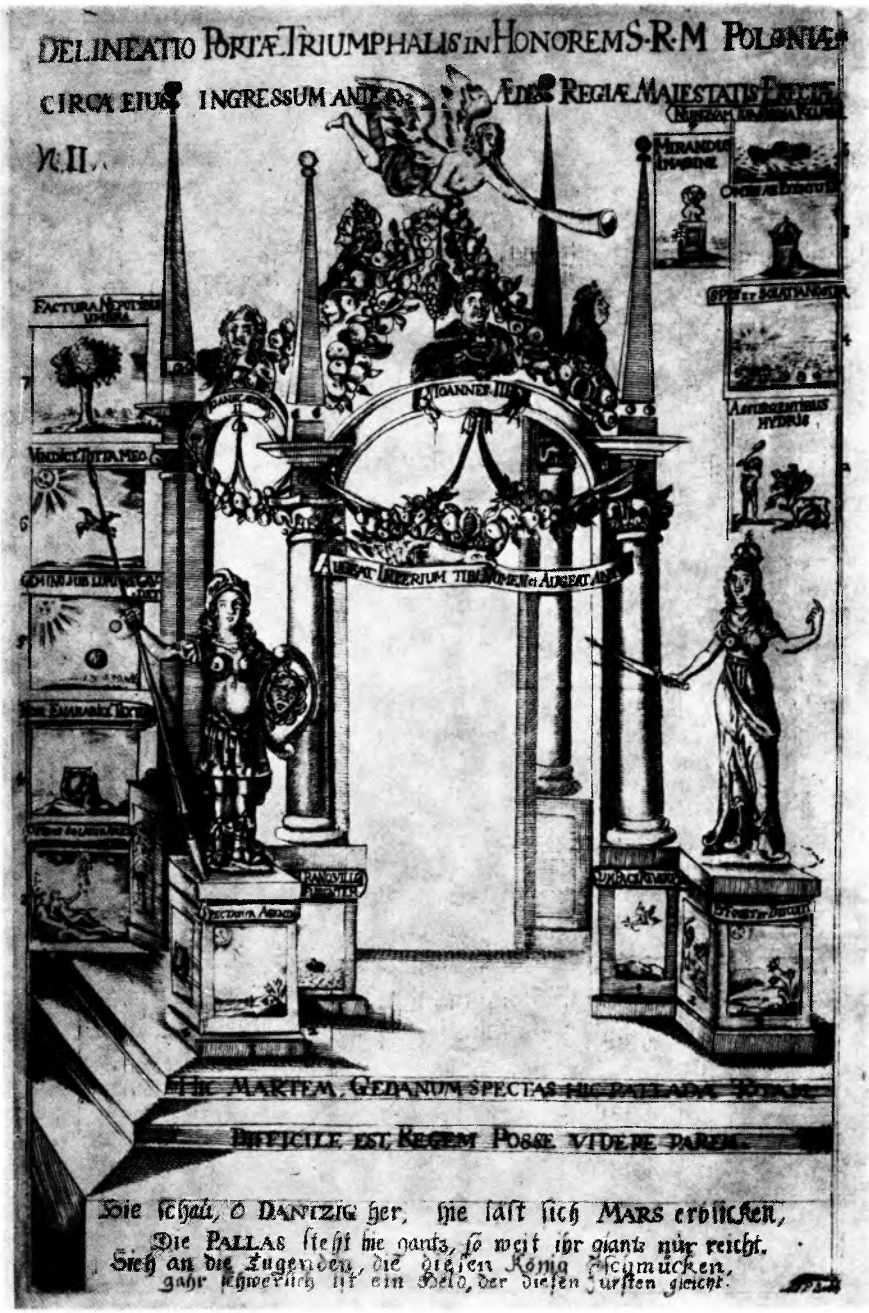
5. H. Duwen, II Emblemat ilustrujący panegiryczny druk na elekcję Jana III, rys. tuszem. (Fot. Bibl. PAN w Gdańsku)

6. H. Duwen, III Emblemat ilustrujący panegiryczny druk na elekcję Jana III, rys. tuszem. (Fot. Bibl. PAN w Gdańsku)

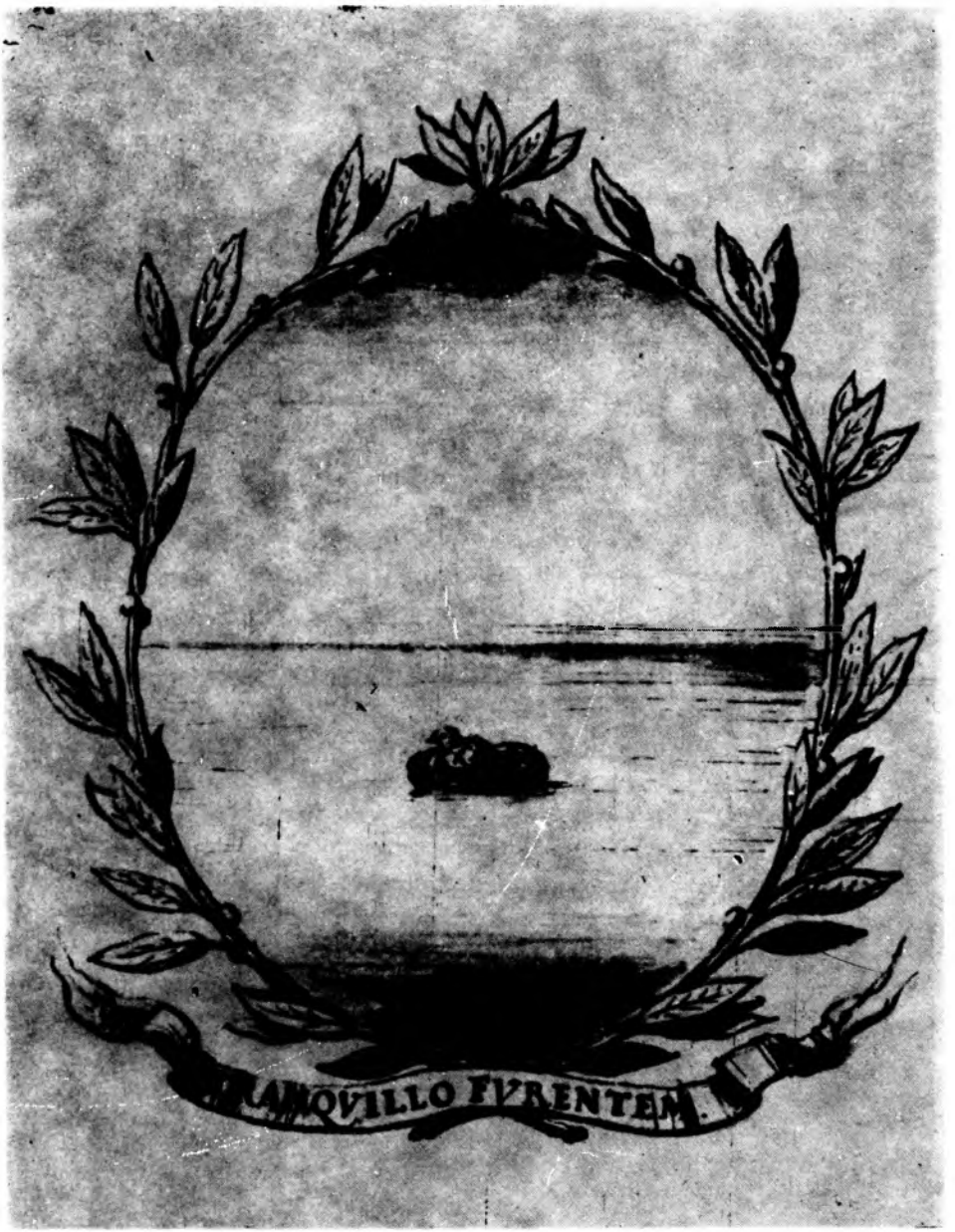
i. H. Duwen, IV Emblemat ilustrujący panegiryczny druk na elekcję Jana III, rys. tuszem. (Fot. Bibl. PAN w Gdańsku)



8. G. Peschwitz (?), Projekt frontowej arkady bramy triumfalnej dla Jana III, rys. tuszem. (Fot. Bibl. PAN w Gdańsku)



9. P. Bok, Brama triumfalna dla Jana III, miedzioryt. (Fot. Bibl. Narod. w Warszawie, Zakład Reprodukcji)



10.1. G. Peschwitz (?), Emblemat zdobiący bramę triumfalną dla Jana III, rys. tuszem. (Fot. Bibl. PAN w Gdańsku)

11.1. G. Peschwitz (?), Emblemat zdobiący bramę triumfalną dla Jana III, rys. tuszem. (Fot. Bibl. PAN w Gdańsku)

12.2. G. Peschwitz (?), Emblemat zdobiący bramę triumfalną dla Jana III, rys. tuszem. (Fot. Bibl. PAN w Gdańsku)

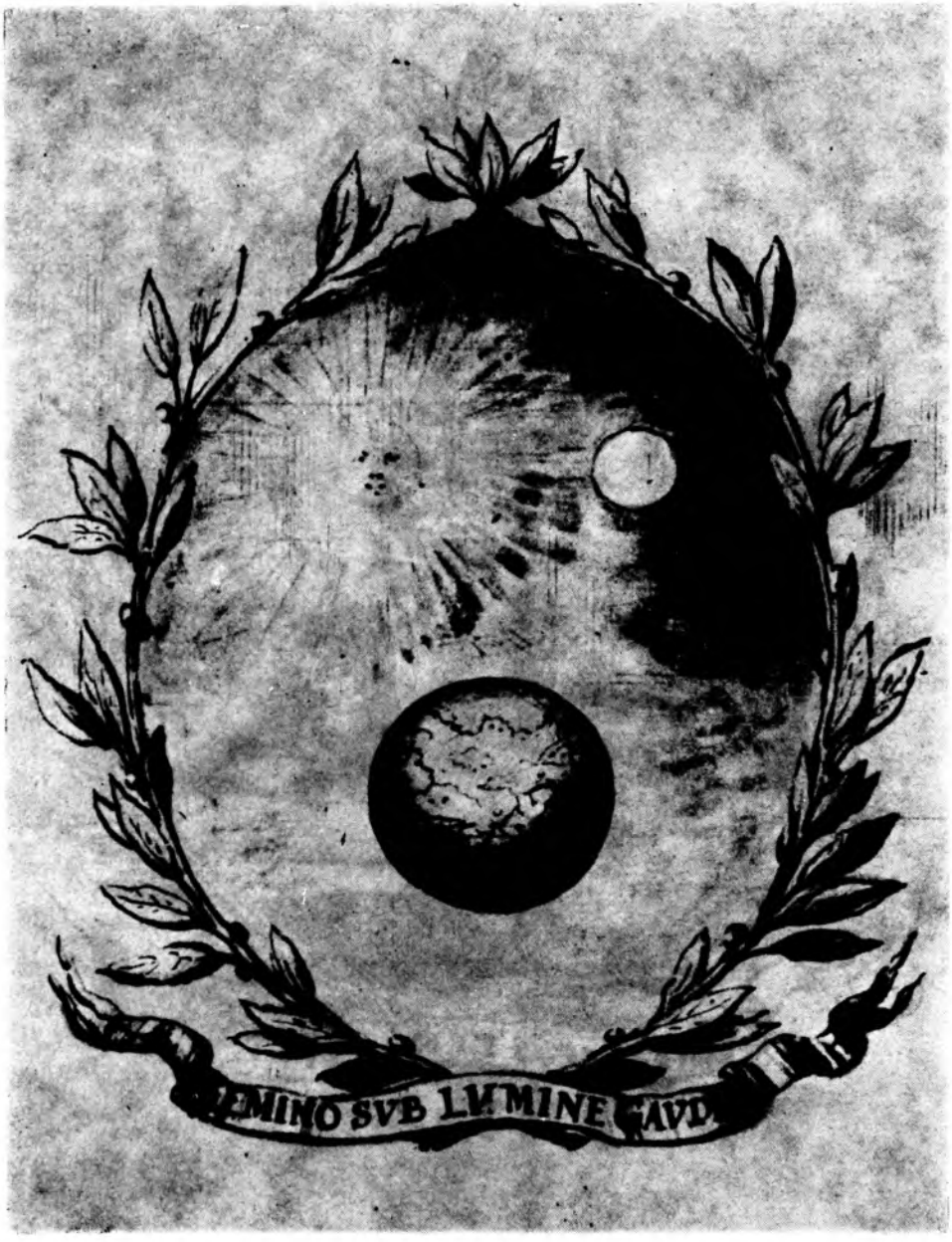
13.2. G. Peschwitz (?), Emblemat zdobiący bramę triumfalną dla Jana III, rys. tuszem. (Fot. Bibl. PAN w Gdańsku)

14.3. G. Peschwitz (?), Emblemat zdobiący bramę triumfalną dla Jana III, rys. tuszem. (Fot. Bibl. PAN w Gdańsku)

15.3. G. Peschwitz (?), Emblemat zdobiący bramę triumfalną dla Jana III, rys. tuszem. (Fot. Bibl. PAN w Gdańsku)

16.4. G. Peschwitz (?), Emblemat zdobiący bramę triumfalną dla Jana III, rys. tuszem. (Fot. Bibl. PAN w Gdańsku)

17.4. G. Peschwitz (?), Emblemat zdobiący bramę triumfalną dla Jana III, rys. tuszem. (Fot. Bibl. PAN w Gdańsku)



18.5. G. Peschwitz (?), Emblemat zdobiący bramę triumfalną dla Jana III, rys. tuszem. (Fot. Bibl. PAN w Gdańsku)

19.5. G. Peschwitz (?), Emblemat zdobiący bramę triumfalną dla Jana III, rys. tuszem. (Fot. Bibl. PAN w Gdańsku)

20.6. G. Peschwitz (?), Emblemat zdobiący bramę triumfalną dla Jana III, rys. tuszem. (Fot. Bibl. PAN w Gdańsku)

21.6. G. Peschwitz (?), Emblemat zdobiący bramę triumfalną dla Jana III, rys. tuszem. (Fot. Bibl. PAN w Gdańsku)

22.7. G. Peschwitz (?), Emblemat zdobiący bramę triumfalną dla Jana III, rys. tuszem. (Fot. Bibl. PAN w Gdańsku)

23.7. G. Peschwitz (?), Emblemat zdobiący bramę triumfalną dla Jana III, rys. tuszem. (Fot. Bibl. PAN w Gdańsku)

na, pełna ekspresji, wskazuje na chęć maksymalnego spotęgowania tej barokowej aranżacji.

Ten sam rodzaj ekspresji osiągniętej identycznymi środkami technicznymi posiadają cztery wspomniane rysunki do zamierzonej, a nie wydanej publikacji okolicznościowej Gotfryda Peschwitza, zatytułowanej: SERENISSIMO ET POTENTISSIMO PRINCIPI/ AC DOMINO DOMINO/ JOANNI/ SVMMAS PROPTERAQ. HEROICAS VIRTVTES/ DEI HOMINVMQ. CONSENSV/ AD REGNI SARMATICI FASTIGIVM DELECTO/ INTER INAVGVRALES INCLAMATIONES/ EMBLEMA HOC/ PER DEVOTISSIMAE PIETATIS IMPETVM/ RVDI PENICVLO ADVMBRATVM/ PRECATVS PROSPERA/ OMINATVS GLORIOSA/ SVBIECTISSIME SACRAT/GODEF. DE PESCHVITZ. Tłumaczenie brzmi: *Najwspanialszemu i najpotężniejszemu panu, panu Janowi, dzięki najwyższym i bohaterskim cnotom, za zgodą Boga i ludzi obranemu na tron królestwa sarmackiego wśród towarzyszących imponujących wystąpień, ten emblemat wymalował nieudolnym pędzlem i — powodowany uczuciem najwyższej lojalności, błagając o pomyślność, wróżąc chwałę, najuniżeniej poświęca Gotfryd de Peschwitz.* (il. 3). Z treści tej karty tytułowej wynika, że publikacja związana była ze świeżo przeprowadzoną elekcją Jana III i podobnie jak medal należy ją datować na 1674 r.

Cztery rysunki niedużego zbiorku, mające wymiary 13×13 cm, opracowane wyraźnie jako wzory dla miedziorytów ilustrujących nie znany nam panegiryczny tekst, łączy osoba jednego rysownika, który zostawił na nich swe sygnatury: w trzech wypadkach jako ligaturowe monogramy i w jednym pełne nazwisko: Hin. Duwen. 1674.

Osoba Hin[richa], zapewne Henryka Duwena nie jest znana z gdańskich rejestrów malarzy. Spotykamy w nich natomiast Daniela Duwena, vel Duwensa, piszącego się również Düvens, czy Duben, malarza portrecisty pochodzącego z holenderskiej Fryzji z Sureck, przyjętego do cechu w Gdańsku w 1649 r. Wiadomo, że Daniel Duwen miał sześciu synów, którzy, podobnie jak ojciec, byli malarzami. Jedynym znanym dziełem Duwena starszego jest portret diakona Jana Heiniusa z gdańskiego kościoła Św. Trójcy [9]. Twórczości synów dotychczas nie znamy. Henryk, zapewne syn Daniela, byłby więc pierwszym udokumentowanym artystą poświęcającym się wykonywaniu małych form rysunkowych — projektów dla grafiki. Należy sądzić, że wraz z pogłębiającymi się penetracjami archiwalnymi i badaniami nad grafiką uzyskamy pełniejsze dane na temat jego twórczości, a może i twórczości pozostałych braci Duwenów.

[9] Thieme-Becker, *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler*, t. X, Leipzig 1914, s. 254; *Malarstwo Gdańskie XVI i XVII wieku. Katalog wystawy*, Gdańsk 1957, s. 81, il. 45.

Rysunki ze zbioru Peschwitza wskazują, że Henryk Duwen dobrze operował środkami grafiki, a jego wizja plastyczna odznacza się silnymi malarskimi efektami. Dynamizują je dramatyczne układy zagęszczonych chmur, symbolizujące zagrożenie, skontrastowane z partiami spokojnej jasności. Te rysowane emblematy przekazują swe treści nie tylko językiem symboli, ale jeszcze bardziej przez swą malarskość.

Rysunek pierwszy, o kolistym kształcie (il. 4), obramiony triumfalnymi palmowymi gałęziami tworzącymi otok w kształcie wieńca, ukazuje w górnej części pola tarczę słoneczną o ludzkich rysach, oświetlającą rozległe pole bitwy, na którym pod murami miasta toczy się zacięta walka. Z nieba zaciemnionego chmurami biją gromy, po lewej stronie oswobodzone, jak należy sądzić, miasto oświetlone jasnym światłem. Słońce zsyła groźne błyskawice rażące wrogów i darzy łaskawym światłem obrońców. Jest to ujęcie obrazowe i symboliczne związane ściśle z tekstem lemmatu wypisanym pod rysunkiem: ET LVCEM ET FVLMINA; co znaczy: *I światło i pioruny [zsyła]* [10]. Potężny symbol solarny jest uosobieniem Jana III Sobieskiego, charakteryzowanego nieraz zgodnie z modą późnego baroku europejskiego jako „sarmackie słońce". Bitwa na rysunku to niewątpliwa aluzja do bitwy pod Chocimiem, która przyniosła całkowitą klęskę wroga. Ustępujące groźne chmury i blask słońca nad miastem to zapowiedź pokoju i pomyślności, jakie w sferze intencji niesie panowanie nowego władcy.

Drugi emblemat (il. 5) w identycznym obramieniu, podwójnie sygnowany monogramem, zawiera symboliczną tarczę na tle krajobrazu i ustępujących chmur. Tarcza ukazana w pewnym skrócie uwidocznia reliefową ozdobę bordiury i spotęgowaną ekspresyjnie głowę Gorgony na środkowym polu zwanym „umbo" względnie uchwatem. Plastyka reliefu jest głęboka i wyrazista. Łacińska lemma w subskrypcji głosi: MISSVS IN SALVTEM co oznacza: *zesłany [nam] ku ocaleniu.* Aluzję do osoby króla, którego — pars pro toto — oznacza herbowa tarcza, podkreśla napis u dołu stronicy z rysunkiem: Allud. ad peltam aeream e coelo in manus Numae Regis Rom. delapsam. Plutarch in. Num. Ma to więc być nawiązanie do legendarnej tarczy zesłanej z nieba dla rzymskiego króla Numy Pompiliusza. Tarcza z rysunku Duwena to jednak nie mała kabłąkowata „pelta", o jakiej mówi odnośnik do Plutarcha, ale jednoznacznie scharakteryzowana Egida — Gorgoneion, znak o symbolice apotropaicznej [11]. Tarcza dzielnej i mądrej Minerwy, symbol pokonanego zła, bę-

[10] G. de Tervarent, *Attributs et symboles dans l'art profane 1450 - 1600,* Genève 1958, s. 356, Soleil, II Attribut de la sagesse. Wg C. Ripy, ibidem, Benignità, Chiarezzà, łaskawość, jasność.

[11] N. Comes, *Mythologiae, sive explicationis fabularum...,* Francofurti

dąca również symbolem zwycięskiego Rzymu, oznacza tu dokonania Jana III Sobieskiego i wyraża nadzieje związane z jego panowaniem. Dzielność i mądrość króla ma odwracać niebezpieczeństwa, gwarantować pokój, dobrobyt i przynosić zwycięstwa.

Trzeci emblemat (il. 6) odróżnia się wyraźnie od pozostałych przedstawień w tym zespole swą treścią anegdotyczną. Temat odbiega tu całkowicie od konwencjonalnych stemmatów, w których akcent spoczywał wyłącznie na symbolicznym znaku czy wręcz przedmiocie. Rysownik wprowadza grupę figuralną złożoną z czterech rycerzy. Trzej z nich podtrzymują nad głowami tarczę, na której stoi czwarty rycerz. Tak skonstruowana wersja tematyczna ma charakter ceremonialnej demonstracji. Zgeometryzowana i hieratyczna grupa prezentuje określony uroczysty ceremoniał: podniesienie wodza na tarczy. Zwraca uwagę, że symetrycznie i stabilnie usytuowane postacie ludzkie scharakteryzowane są jako Polacy. Polskie stroje — kontusze, półzbroje i karabele — to realia pozwalające określić tę „pomnikową" scenę jako odnoszącą się do polskiego zwyczaju i do aktualnego wydarzenia, tj. elekcji Jana III. Młodzi polscy rycerze podnoszą na tarczy w aplauzie nowo wybranego króla, scharakteryzowanego jako jeden z nich.

Obyczajowa, anegdotyczna strona sceny nie powinna zasłaniać jej symboliki, z ukrytym stemmatem: królewski elekt wznoszony jest na tarczy, która pojawiać się będzie wielokrotnie w emblematyce Sobieskiego.

Do tarczy odnosi się treść lemmatu umieszczonego pod sceną — QVO VIRTVS ET AMOR, co znaczy: *dokąd [prowadzi] cnota i miłość*. Virtus oznaczało w starorzymskim pojęciu to, co cechuje prawdziwego mężczyznę (vir), jako ideał postawy obywatelskiej i ludzkiej. Walka z wrogiem była najwyższym dowodem virtus, w życiu publicznym zaś oznaczała aktywność na forum i w senacie. Praktyka virtus pozyskuje miłość i oddanie obywateli oraz najwyższe w kraju godności [12]. Wyniesiony w ten sposób młody wódz w półpancerzu, przy karabeli i z laską dowódcy promienieje jak słońce.

Opisany obyczaj ma bardzo odległą w czasie orientalną genezę. Nie jest jasne, jaki ikonograficzny prototyp tego ujęcia mógł mieć na uwadze inwentor sceny. Dyspozycja kompozycyjna całości bowiem, a także analogia tematyczna nie wyklucza znajomości — chociaż to zastanawiające w owej epoce — wzorów bizantyjsko-ruskich. Analogiczną scenę w biblijnej wersji (wybór Ezechiasza na króla) spotykamy w ilustracji

MDXCVI, Cap. XI. s. 747, De Medusa i Cap. XII, s. 759, De Gorgonibus, szeroko interpretuje obie nazwy i symbolikę; G. de Tervarent, op. cit., s. 50. Bouclier, La sagesse victorieuse des vices, Attribut de Minerve, Attributs de la victoire.

[12] J. Korpanty, *Z dziejów rzymskiej virtus*, Znak, 1975, nr 252, s. 701 - 703.

psałterza kijowskiego z XIV w. (Paralip. II.XXIX.1.)[13]. Nie sposób jednak obstawać przy tym, że może on być źródłem inspiracji dla gdańskiego rysownika. Być może oparł się na wzorach nowożytnych. Należy się w tym wypadku liczyć ze źródłami pomocniczymi, pośredniczącymi i dającymi oparcie niekiedy na bardzo odległych wzorach. Nasuwa się pytanie, o ile ten barokowy symbolizm jest kontynuacją symbolizmów odziedziczonych z przeszłości i w jakim stopniu nastąpiła wymiana zadań i funkcji między starymi a nowymi symbolami.

Czwarty i ostatni rysunek tej małej serii emblematów oprócz imiennej sygnatury Hin. Duwen. zawiera datę 1674 umieszczoną na wewnętrznej stronie tarczy. Treścią rysunku jest emblematycznie połączona tarcza ze zbrojnym ramieniem trzymającym tę tarczę (il. 7).

Silnie wypukła, czyli pałąkowata, okrągła tarcza — puklerz posiada umieszczone na centralnej wypukłości ostrze podobne do zakończenia dzidy. Tak ukształtowana tarcza jest symbolem siły, która może atakować i ochraniać. Zbrojna rycerska prawica — siła militarna — wysuwa puklerz przeciwko groźnym chmurom, jakie nadciągają nad miasto: powstrzymuje nawałnicę. Potwierdza tę rolę tarczy — synonimu Sobieskiego — subskrypcja pod rysunkiem: TVETVR ET ARCET, *ochrania i strzeże.*

Rysunek ten, jak i poprzednie, odznacza się swobodą techniczną, pewną dynamiką i szerokim gestem, cechującym wszystkie przykłady prac gdańskiego rysownika Henryka Duwena.

Trzecia kategoria emblematycznych Sobiescianów jest najliczniejsza. Składa się na nią projekt fragmentu bramy triumfalnej wykonany piórkiem i tuszem, podmalowany sepią, o wys. 30 cm, wyobrażający frontową arkadę jej elewacji i — jak wspomniałem — czternaście rysunków wzorów malowideł zdobiących płyciny piedestałów rzeźb i kolumn (il. 8).

Projekt bramy triumfalnej i jej częściowo rzeźbiarskiego a częściowo malarskiego wystroju dzieli od wcześniejszej serii autorstwa H. Duwena okres trzech lat. Sam projekt jest anonimowy, podobnie jak emblematyczne rysunki. Zdecydowanie niższą wartość artystyczną mają rysunki. Nie wykraczają one poza przeciętną amatorską poprawność i linearną kaligrafię: brak im malarskiego patosu form Duwena, jego dynamiki i rozwijania elementów plastycznych w przestrzeń. Odznaczają się natomiast większym spokojem, są mniej afektowane i malarskie, bardziej schematyczne. Wolno domyślać się źródeł inspiracji rysownika we współczes-

[13] G. Vzdornov, *Issledovanije o Kijevskoj Psaltiri*, Moskva 1978, il. na s. 193 odnosi się do psalmu 139, 8. Iluminacja psałterza wykazuje wyraźne związki z wzorami bizantyjskimi, skąd zapewne również znajomość wschodniego zwyczaju; J. Dheilly, *Dictionnaire biblique (Ezechias)*, Tournai 1964, s. 397 - 398.

nej grafice emblematycznej, bliskiej szczególnie niektórym projektom Adolfa Boya rytowanym przez Johanna Bensheimera. Uderzające analogie nasuwają graficzne ilustracje dzieł J. Camerariusa: *Symbolorum et emblematum...* (Norymberga 1595) i tegoż *Pictura hieroglyphica...* (Norymberga 1596) oraz kompendium G. Ferro, *Teatro d'imprese* (Wenecja 1623).

W świetle informacji, jakie posiadamy, nie sposób odrzucić nasuwającą się sugestię, że rysownikiem i projektantem mógł być sam Gotfryd Peschwitz, o którym wiadomo, że uprawiał amatorsko malarstwo [14]. Bezspornym natomiast jego dziełem jest inwencja programu i całość symbolicznej reżyserii.

Punkt wyjścia dla analizy dekoracyjnej scenerii stanowi projekt architektoniczny bramy wzniesionej na uroczysty ingres króla na Długim Targu. Poprzedzały tę kulminacyjną dekorację wzniesioną przed królewską rezydencją dwa obeliski, nie całkiem trafnie nazwane bramą, ustawione na ulicy Długiej. Brak danych źródłowych nie pozwala na identyfikację osoby projektanta tej dekoracji. Znaczne jednak analogie, jakie występują między dekoracją piedestałów obelisków i rodzajem konstrukcji znaków emblematycznych a bramą z Długiego Targu, pozwalają przypuszczać, że Obelisci jak i Porta Triumphalis są dziełem Gotfryda Peschwitza.

Znana z nieudolnego miedziorytu P. Bocka brama triumfalna, przy wszystkich analogiach, jakie można wykazać w stosunku do dawniejszych tego typu rozwiązań, odbiega swą architekturą zasadniczo od tradycyjnych przykładów (il. 9). Zamiast monumentalnych, szeroko wzwyż rozbudowanych dwustronnych konstrukcji, przypominających kształtem barokowe retabula, jak w wypadku bramy wzniesionej dla Marii Ludwiki Gonzagi według projektu J. Müncha w 1646 r., a przekazanej w znakomitej rycinie W. Hondiusza, zbudowano skromniejszy pawilonowy geometryzowany portyk na przedprożu przed bramą kamienicy [15].

Założony na planie kwadratu altanowy portyk — quadrifrons — w małym stopniu przypominał tradycyjną bramę. Składał się z czterech symetrycznie rozmieszczonych arkadowych fasad, co raczej sprawiało wrażenie portali arkadowych flankowanych kolumnami na wysokich cokołach, na styku arkad. Cztery identyczne przęsła arkad, bez belkowań, wraz z obeliskami, cechuje pewna lekkość konstrukcji i logika przemyślanej całości. Warto zauważyć, że łuki arkad są nieco spłaszczone, co razem z obeliskami zdaje się wskazywać na niderlandzkie wzorce, chociaż całość nawiązuje wyraźnie do renesansu. Ten spóźniony refleks

[14] K. Reychmann, op. cit., s. 54 - 55.
[15] T. Witczak, op. cit., il. 9.

klasycznego renesansu o reminiscencjach palladiańsko-serliańskich świadczy o trwałości szesnastowiecznej tradycji w epoce rozwiniętego baroku.

Elementy łuków triumfalnych znane i stosowane powszechnie w XVI i XVII w. dzięki publikacjom wzornikowym, jak również gdańskim lokalnym tradycjom, nasuwają dalsze spostrzeżenia [16]. Klasyczna i scentralizowana budowa łuków przez swe symetryczne portale arkadowe zdaje się nawiązywać do architektury znanej w starożytności jako arcus quadrifrons lub quadriforis: łuk o czterech frontonach, łuk czteroarkadowy, czterofasadowy o czterech wejściach, zwany łukiem Janusowym. Frontalne usytuowanie tej budowli, jej cztery bramy i cztery kolumny zdają się sugerować znajomość opisu świątyni Janusa na rzymskim Janiculum, Tempio di Giano, jak pisze ceniony w epoce nowożytnej Cartari: „... haueua quattro porte et quattro colonne". Byłoby to jeszcze i o tyle uzasadnione, że motyw Janusa — niewątpliwa aluzja do królewskiego imienia Jan i herbu Janina — wystąpi jako element narracji w dekoracji łuku, wśród malowideł emblematycznych. Wszelkie łuki triumfalne były, jak pisze cytowany wyżej Cartari: „Giani furo detti gli Archi triumfali", poświęcone Janusowi, on także był patronem uroczystości miejskich i wjazdów triumfalnych: „Oltre di ció erano anco chiamati Giani quelli archi, quenelle pompe dei trionfi erano dizzatti per la Città à quattro facie" [17].

Baldachimowa budowla łuku jest zwieńczona czterema girlandami dorodnych owoców, podtrzymywanych przez alegoryczną Famę, dmącą w triumfalną trąbę. Nie jest to anioł, jak błędnie niedawno napisano, ale jednoznacznie scharakteryzowana alegoria sławy, zapowiadającej niejako dobrobyt [18].

Nie zapominając o wszystkich szczegółach symbolicznej reżyserii bramy musimy zwrócić uwagę na widoczne na skrzydłach alegorii wyobrażenia oczu. Co oznaczają te z trudem dostrzegalne szczegóły i jaka jest ich rola, pouczają nas przesłanki literackie i graficzne z XVII w. W powszechnie znanym dziele Cartariego, w weneckiej edycji z 1609 r. spotykamy Famę jako wysłanniczkę Marsa jadącego na rydwanie. Uskrzydlo-

[16] Ehrenpforte w R.D.K., t. IV, szp. 1443 - 1504, il. 15: Offener säulengetragener Quadrifrons zum Einzug Erzhzg. Alberts. Rycina P.v.d. Borchta z 1599 r. może stanowić dla naszego rozwiązania pewną analogię.

[17] V. Cartari, *Le imagini degli Dei Antichi... etc.*, In Venetia MDCIX, s. 34 - 35, Tempio di Giano.

[18] A. Kurkowa, op. cit., s. 198; girlandy owoców, atrybuty Cerery, oznaczają zapowiedź obfitości płodów ziemnych, dobrobytu, dostatku. Por. G. de Tervarent, op. cit. Fruits. III Attributs de la Felicité, s. 117 - 119. Tenże, Corne d'abondance, op. cit., s. 197.

na jej postać, z trąbą przy ustach, jest pokryta podobiznami otwartych oczu — imago oculata. Według tego autora, obecność oczu na skrzydłach i ciele bogini oznacza szybkość, równą szybkości wzroku, z jaką rozchodzi się rozgłos, oznacza również konieczność czuwania nad osiągniętą sławą [19].

Ten z pozoru drobny symboliczny detal należący do rekwizytów dekoracji świadczy o precyzyjnie obmyślanych elementach narracji, a także o erudycyjnym przygotowaniu inwentora i wielkiej wadze, jaką przywiązywano do każdego szczegółu.

Nad czterema arkadami łuku umieszczono trzy popiersia królów poprzedników: Władysława IV, Jana Kazimierza, Michała Korybuta Wiśniowieckiego — i samego Jana Sobieskiego. Heraldyczny orzeł widniejący w centrum przestrzeni łuku, na zwisie girlandowym — w prawo zwrócony na rycinie, w lewo na rysunku — podtrzymuje w dziobie transparentową wstęgę z gratulacyjnym napisem: AVGEAT IMPERIVM TIBI NVMEN ET AVGEAT ANNOS! czyli: *Niech Bóg powiększy twe państwo i lata panowania!*

Symbolami personifikującymi cnoty króla są umieszczone po bokach łuku alegoryczne figury Marsa i Pallas Ateny [20]. Do nich odnosi się łaciński dystych na stopniach i umieszczony poniżej czterowiersz niemiecki. Inwokacja skierowana jest do Gdańska, wzywa go do podziwiania króla łączącego z męstwem Marsa mądrość Pallady. Motyw ten, występujący już w starożytności, jest szczególnie częsty w epoce nowożytnej. Przy całej wytwornej i kurtuazyjnej formie z nieodzowną heroizacją bohatera, napisy te, jak też dewizy na malowidłach, cechuje pewien umiar, brak akcentów wiernopoddańczych.

Jak podkreśliłem, wielką wagę w dekoracji łuku odgrywały imagines, malowidła ukazane na rycinie oddzielnie, dla większej wyrazistości, i ponumerowane zgodnie z porządkiem ich rozmieszczenia.

Prawidłową interpretację tego cyklu malowideł i sentencji, znanego nam lepiej, dzięki omawianej tu dokumentacji rysunkowej, od uproszczonych i niewyraźnych przedstawień na miedziorycie, należy rozpocząć od ogólnej zasady systematyzującej wykład. Dwutorowy przekaz ikonograficzny nakazuje równoległe i symetryczne odczytywanie emblematów

---

[19] V. Cartari, op. cit. ... habbia (Fama) tanti occhi ancora vigilanti, s. 290 - 291 ... e la fecero tutta carica di occhi (z ilustracją).

[20] T. Witczak, op. cit., s. 93, wbrew treści łacińskiego i niemieckiego wiersza, określa te postacie jako Palladę i Junonę. Wśród popiersi królów nie dostrzega podobizny Władysława IV. Mars to według określeń częstych w XVII w. Virtus bellica, Pallada to Consilium; dzielność i rozum.

powiązanych ze sobą jako pendants. Odczytujemy więc równocześnie po dwa emblemy, z lewej i prawej strony: jedynkę z lewej z jedynką z prawej, dwójkę z dwójką etc. Przy takim układzie powstaje pewna logika przyjęta przez inwentora Gotfryda Peschwitza i zachowana przez rytownika P. Bocka. Należy również prawidłowo odczytać znaki ikoniczne, niekiedy mylnie i powierzchownie zinterpretowane przez A. Kurkową [21].

Pierwsza w kolejności para emblematów, odczytując od lewej strony, eksponuje symbolikę pokoju (il. 10, 1). Spokojna tafla wody morskiej i bezpiecznie w gnieździe siedzący ptak odpowiadają temu nastrojowi, jak głosi wypisana na wstędze lemma: TRANQVILLO FVRENTEM czyli: *Wzburzoną toń uczynił spokojną.*

Zagadkowy motyw niepozornego ptaka w gnieździe pływającego po morzu odnosi się do zimorodka i alegorycznego sensu zawartego w zwyczajach tego ptaka. Zimorodek (halcyon, alcyon, alcione, Eisvogel) znany na gruncie przekazów antycznych, średniowiecznych i nowożytnych ma bogatą symbolikę i obszerną literaturę. W alegoryce przekazów literackich dominuje jeden motyw: składanie jaj i wysiadywanie piskląt w gnieździe na morzu. Odbywa się ta czynność zimą w warunkach absolutnego spokoju panującego na morzu: ten spokój przeczuwa zimorodek. Okres wylęgu jest zapowiedzią pewnego spokoju. Gniazdo tego ptaka jest tak silne, że nie zniszczy go żadna burza. „Sileant nunc turbidum, Amat tranquilla, Aequora tuta silent", piszą o nim nowożytni emblematycy, nazywający okres wylęgania piskląt dies alcyonides lub alcyonia względnie halkyonische Stille, co jest synonimem spokojnych dni lub szerzej — pokoju. Zimorodek przynosi pokój: porta quies, elle apport la paix. W warunkach pokoju, którego utrzymanie jest według emblematyki Alciata obowiązkiem władcy — Officium boni principis — wzrasta dobrobyt kraju i obfitość dóbr: Ex pace ubertas. Inny autor pisze o symbolice zimorodka: „... ita illos qui amici fuerint pacis et quietis multiplicaturos sibi divitias et voluptates, in hac et futura vita" [22].

Analogicznym nastrojem i symboliczną zbieżnością odznacza się emblemat z prawej strony (il. 11, 1). Nad trochę niespokojną taflą morza zjawia się biblijny gołąb z gałązką oliwną, zwiastun pokoju. Lemma głosi: CVM PACE REVERTOR — *Przynosząc pokój.* Aluzja do panowania

[21] Rysunki wykonane podobną techniką, tuszem en grisaille, są bardziej prostokątne i nieco mniejsze od szkiców Duwena: ich rozmiary wynoszą 11×13 cm.

[22] Obszerną bibliografię zawiera hasło *Eisvogel* w R.D.K., t. IV, szp. 1181 - 1188, a także fundamentalne dzieło A. Henkel i A. Schöne, *Emblemata, Handbuch zur Sinnbildkunst des 16 und 18 Jahrhunderts*, Stuttgart 1967, s. 840 - 841; *Omnia Andreae Alciati Emblemata...*, Antverpiae MDLXXXI, Emblema CLXXVIII, s. 613 - 616; J. de Boria, *Emblemata Moralia...*, Berolini 1697, s. 36 - 37; M. B. Hedrichs, *Gründliches Lexicon Mythologicum...*, Leipzig 1724, s. 162.

Jana III jest oczywista: jego panowanie rozpoczęło się od ugruntowania pokoju i stało pod znakiem pokoju.

Forma rysunku, a nawet w pewnym stopniu subskrypcja wskazują na czerpanie z cytowanego dzieła J. Camerariusa, gdzie gołąb określony został jako Divinae nuntia pacis [23].

Pokrewny aspekt reprezentuje następna para alegorii, oznaczona numerem drugim, oparta na tematach z mitologii greckiej (il. 12, 2). Lewa strona przedstawia Danae, na którą spływa deszcz złotych monet, prawa zaś Herkulesa walczącego z Hydrą. Źródeł uzasadnienia tych scen figuralnych, jedynych w całej serii, należy szukać w wymowie obu lemmatów widniejących u dołu. Napis pod postacią Danae głosi: OPIBVS SOLATVR AMICIS, co znaczy: *Pociesza łaskawymi darami*. Domyślać się należy, że pocieszycielem jest król, który zapewnia swemu krajowi, nie tylko Gdańskowi, bogactwo i pomyślność. Ten szeroki aspekt treściowy zawiera się w nietypowym dla tej sceny, rzadkiej zresztą w sztuce Europy zachodniej, umieszczeniu jej w krajobrazie, podczas gdy Danae jest zazwyczaj wyobrażana zgodnie z mitologią w komnacie, w sypialni. Symboliczny złoty deszcz został tu ukazany w całej dosłowności, jako deszcz złota, bez chmur i promieni nadających tej scenerii dodatkową wymowę [24].

Zgodnie z zasadą symetryzacji, po prawej stronie umieszczono Herkulesa w walce z hydrą lernejską (il. 13, 2). Mimo jasno określonej w lemmacie treści wskazującej na walkę z hydrą, potworem o wężowatym kształcie, trudno zgodzić się z sugestią inwentora. Herkules stacza bowiem walkę na naszym rysunku nie z siedmiogłową hydrą, co zresztą eksponuje prawidłowo rycina, ale najwyraźniej z trzygłowym psem, strażnikiem piekieł. Niezależnie jednak od tej niekonsekwencji występującej na rysunku, wymowa emblematu pozostaje niezmieniona. Zarówno hydra lernejska, jak i Cerber są symbolami zła, nienawiści, anarchii [25].

Antyczny heros, który uosabia tutaj króla, występuje w roli pogromcy zła: walczy z niezgodą, waśniami wewnętrznymi, jakie gnębiły kraj przed uzyskaniem władzy przez Sobieskiego. Dewiza w subskrypcji —

[23] J. Camerarius, op. cit., III, nr 59. Źródłem Księga Genesis, VIII, 10 - 11; C. Ripa, *Pace Iconologia di...* Padova 1630, s. 60; G. de Tervarent, op. cit., s. 290, Olivier (rameau d').

[24] Przedstawienie wolne całkowicie od implikacji symbolicznych, o jakich pisze E. Panofsky, *Studia z historii sztuki (Spętany Eros)*, Warszawa 1971, s. 315, przyp. 41 - 42. Danae na gdańskim rysunku nawiązuje w jakimś stopniu do typu występującego w obrazach Tycjana. Por. ibidem, op. cit. il. 284, 286. O różnych wersjach ikonograficznych Danae pisze G. de Tervarent, op. cit., s. 308, Pluie d'or. Porównaj również hasło *Danae* w R.D.K., t. III, ff. 1029.

[25] N. Comitis, *Mythologiae...*, op. cit. Cap. V. s. 202, De Cerbero; C. Ripa, Invidia; G. de Tervarent, op. cit., s. 93, Chien, L'envie.

ASSVRGENTIBVS HYDRIS — ma oznaczać króla powstającego przeciwko hydrze niezgody i tendencji buntowniczych [26].

Umieszczenie obu wezwań obok siebie wyraża częste w symbolice budowli i instytucji miejskich postulaty dobrobytu i zgody, jest też na tym miejscu w całej pełni uzasadnione. Aluzyjne wezwanie do zgniecenia hydry anarchii, jednego z największych nieszczęść Rzeczypospolitej, nadbudowuje treści i refleksje polityczne postulowane w owym momencie i w Gdańsku. Król przybywał bowiem jako mediator w sprawach konfliktu między władzami miasta i niższymi warstwami społeczeństwa.

Trzecia para emblematów przenosi nas z powrotem w świat natury. Związki treściowe i formalne między obu przedstawieniami są bardzo ścisłe, a ich wymowa prawie identyczna. W obu wypadkach rysownik operuje motywami krajobrazowymi. Są to dość schematycznie potraktowane studia widokowe, z których lewy zawiera fragmenty architektury kościoła czy zamku, na tle lekko falistej przestrzeni z drzewami, zbożem, kwiatami. Dorodne zboże i kwiaty symbolizują urodzaj. Nad tą spokojną i żyzną krainą panuje promienista, z ludzkimi rysami, tarcza słońca. Nadaje ona scenerii lapidarną i sugestywną siłę wymowy, jednolitość symboliki: gloryfikację władcy.

Pod zbawczym działaniem słońca rozwijają się zasiewy zboża, bujnie krzewi się winorośl [27]. Sytuację tę ilustrują teksty dewiz u dołu obu kompozycji. Po lewej stronie: SPECTATVR AGENDO, co znaczy: *Jest oglądana [ziemia] dzięki działaniu słońca* (il. 14, 3).

Po prawej: ET FOVET ET DISCVTIT, czyli: *I użycza ciepła, i rozprasza chmury* (il. 15, 3). W obu wypadkach chodzi o słońce, a domyślnie o łaskawość nieba, czyli opiekuńcze działanie króla — doskonałej władzy — którą zgodnie z symboliką późnego baroku — utożsamia się tu ze słońcem. Atrybut władzy niebiańskiej — mądrość władcy — i nadzieje społeczeństwa z jego rządami związane, określają ideę przewodnią tej serii emblematycznej. Plony i kultura rolna są uwarunkowane pomyślnymi rządami króla. Jest to zapowiedź dobrobytu. Kwiaty to symbole nadziei, owoce i ciężkie kłosy — to spełnienie.

---

[26] Herkules walczący z hydrą lernejską występował wśród przedstawień zdobiących jeden z serii gobelinów w gdańskim Dworze Artusa, opisanych przez Gotfryda Peschwitza w jego rękopisie pt. „Peripetasmata, Picturae, Emblemata Dicasterii Regii, Quod est in Urbe Primaria Gedan...", Ingenio Peschvitiano Accurata, z r. 1686. Por. E. Iwanoyko, *Zaginione gobeliny*, op. cit. Wyobrażenie Herkulesa opatrzone było lemmatem: Ut cesset saevire nefas, i wyrażało identyczne w zasadzie wezwanie do ukracania bezprawia i lokalnych incydentów częstych w tym mieście.

[27] G. de Tervarent, op. cit., s. 158, Épi. II. Attribut de Cérès protectrice de l'agriculture et déesse de la fecondité de la terre.

Po wyjaśnieniu emblematycznego sensu scenerii warto zwrócić uwagę na literackie i plastyczne jej źródło. Jest nim zapewne cytowane dzieło G. Ferro, *Teatro d'imprese*. Gdański rysownik trzymał się weneckiego przekazu graficznego i dosłownie powtórzył lemmat tam występujący: Et fovet et discutit. Znał i jego treściową wymowę zawartą w innym jeszcze lemmacie: Obstantia nubilia solvet — *rozprasza przeszkody chmur* [28].

Podobnie nadzieje na królewską opiekę i możliwość ekonomicznego rozwoju miasta pod panowaniem króla wyrażają dwa następne, czwarte w kolejności emblematy. Lewy, z tarczą opartą o wzgórek, jest wyrazem akcentowania aluzji stemmatycznych: królewskiego herbu jako symbolu zbrojnej obrony ze strony rycerskiego władcy. Wyjaśnia to stanowisko dewiza: NON ENARRABILE TEXTVM tj. *Niewypowiedziana osłona* (il. 16, 4). Prawy emblem określony powierzchownie jako „krajobraz marynistyczny", zawiera elementy dające wyraźne podstawy do sprecyzowania zawartej w nim myśli [29]. Pierwszym jest słońce ukazujące się na horyzoncie, drugim otwierające się pod działaniem jego promieni konchy wyrzucone na brzeg morza. Wnętrza muszel ukazują ukryte w nich perły, zrodzone z rosy niebiańskiej i pojaśniałe w blasku słońca. Dewiza głosi: SPES ET SOLATIA NOSTRI, czyli: *Nasza nadzieja i pocieszenie* (il. 17, 4).

Emblemat ten ma bardzo odległą inspirację źródłową. Jest ona oparta na dziele Pliniusza (*Naturalis Historia* IX, 107), mówiącym o powstawaniu pereł. Rodzą się one, zdaniem starożytnego autora, z rosy niebiańskiej, światło słoneczne zaś nadaje im blask. Według informacji zawartych u G. Ferro, emblemat ten opatrzony w jego dziele lemmatem: Clarescunt aethere claro objaśniający perłopławy i dotyczący pochodzenia pereł (Conchiglia, madriperla, conca marina, perle celesti) wyrażał inną poetycką ich genezę. Perły pochodzą ze spadających gwiazd: Sono le perle stelle cadute dal cielo, spente nel mare. *Słońce swymi promieniami otwiera muszle i dodaje perłom blasku* [30]. Perły oznaczają wszystko, co się zwykło drogo cenić m. in. znakomitych ludzi. Mądrość króla, jego światłe rządy, ułatwią uaktywnienie się sił mających przynieść bogactwa i świetność Gdańskowi. Perły to niewątpliwa aluzja do skarbów morza, przez co należy rozumieć morski handel Gdańska stanowiący podstawę jego ekonomiki.

Piąta para emblematów ma charakter heteronomiczny i nie wykazuje

[28] G. Ferro, op. cit., s. 642 - 645. Sole ... il sole alcuni pochi vapori, e col motto, Discutit et fovet, e il sole con nebbia, e il verbo Dissipabit ...

[29] A. Kurkowa, op. cit., s. 199.

[30] G. Ferro, op. cit., s. 553; J. Camerarius, op. cit., nr IV. 59, blask pereł od jasności nieba (słońca).

tak ścisłych wzajemnych powiązań jak poprzednie. Rysunek lewy ukazuje zawieszoną w kosmosie kulę ziemską, oświetlaną równocześnie przez słońce i księżyc w pełni, na tle nocy (il. 18, 5). Na globie ziemskim wydaje się wyraźnie rysować geograficzny kształt mapy Polski. Obydwa te symbole użyczające swego światła Polsce nie wyrażają żadnych astronomicznych zainteresowań króla — jak niedawno sugerowano — ale ideę władcy zgodnie z symboliką antyczną, a także ideę czasu: Eternità o Perpetuità, według określenia C. Ripy [31]. Należy zatem symbolikę „ustawiczności" zawartą w tych przedstawieniach odczytać jako wynikającą z kontekstu dewizy: GEMINO SVB LVMINE GAVDET (scl. Polonia) — *Polska raduje się pod zespolonym światłem słońca i księżyca, raduje się stale.* Oczywiście symbole planetarne i ich opiekuńcze światło oznaczają najwyższą rangę króla [32].

Z prawej strony widzimy heraldyczną tarczę wspartą o wzgórek: wieńczy ją korona, najwyższa nagroda za zasługi bojowe (il. 19, 5). Jest to Clypeus coronatus symbol króla-rycerza, Sobieskiego. Treść napisu odnoszącego się do emblematu: OMEN AB EVENTV EST — *Z sukcesu bierze się pomyślna wróżba,* znana z innych emblematów Sobieskiego np. Sarmatiae Orbisque Christiani Protector — wskazuje na właściwy sens warstwy ikonicznej: zawiera pomyślne prognozy na przyszłość. Jest to zarazem jakby ilustracja poematu Joachima Pastoriusa Hirtenberga, profesora gdańskiego, dla Jana III Sobieskiego pt. *Aegis Palladia* etc. wydanego w Gdańsku w 1676 r. Poeta opiewając zasługi Jana III pisze: „Bohaterstwo Twoje wieńczy wspaniale korona, Ty zasłużoną koronę trofeami uwieńczysz" [33].

Szósta para emblematów odwołuje się do strefy niebiańskiej i do symbolicznych między nimi łączników. Rysunek z lewej strony ukazuje dzielnego orła wzlatującego w niebo, skąd biją błyskawice piorunów (il. 20, 6). Orzeł, czyli król, dzięki swej nadnaturalnej mocy rozpędza niebezpieczne chmury i ochrania skrzydłami ziemię przed śmiercionośnymi uderzeniami gromów. Nie wiadomo, jaki był pierwotny zamysł inwentora emblematu, na rycinie bowiem orzeł poprzez ciemne chmury wzlatuje ku słońcu [34]. Wydaje się, że jest to wersja właściwa, mająca zresztą liczne odpowiedniki w grafice emblematycznej. Rysunek eksponuje najwyższe sankcje i opiekuńczą rolę króla. Nawiązanie poprzez tę symbolikę do heraldyki państwowej i osobistej rangi króla polskiego jako mściciela

[31] G. de Tervarent, op. cit., s. 253, Lune, s. 356, Soleil.

[32] Wg Biblii, Lib. Sapientiae. 13a,2: światło to wyraz wszechmocy i opieki boskiej.

[33] J. Śliziński, op. cit., s. 42.

[34] A. Kurkowa, op. cit., s. 198.

i obrońcy podkreśla słowny lemmat: VINDICE TVTA MEO — *bezpieczna [Polska] dzięki memu obrońcy* [35].

Emblemat po prawej stronie umieszcza również akcenty symboliczne na niebie i ziemi — ściślej na morzu (il. 21, 6). Uwaga kieruje się na łódź, która wypłynęła poza burzliwą ciemną strefę, na spokojne wody, kierowana umieszczoną w niej busolą. To dzięki busoli właśnie udało się łodzi przebyć strefę zagrożenia. Ale kompas — Pyxis nautica — swą nieomylność (tu nie trzeba sternika, jak mylnie niedawno zauważono) [36] zawdzięcza trzymaniu się gwiazd, w czym leży pewność nawigacji. Na ciemnym niebie dostrzegamy gwiazdy, właściwe drogowskazy kierunkowe dla łodzi, a może i nawy państwowej. Lemmat niedwuznacznie to sugeruje: NVNQAM TVA SIGNA RELINQVI — *nie zaniedbałem nigdy twych znaków*. Nie zlekceważyłem znaków niebieskich, zdaje się mówić władca państwa, przy czym przez znaki na niebie należy rozumieć znaki od Boga: niewłaściwe tu byłoby nawiązanie do astronomicznych zainteresowań króla. Kompas to również atrybut mądrości, pewności i wytrwałości, jego orientacja i działanie wskazują na nieomylność wyboru: król uosabia zalety kompasu.

Analogiczny w formie i treści emblemat spotykamy w cytowanym wyżej, a niezmiernie popularnym podręczniku J. Camerariusa pt. *Symbolorum et Emblematum ex aquatibilibus* etc. (Frankfurt 1654). Autor z pełną świadomością właściwości magnesu na morzu pisze: „Immobilis ad immobile numen, Stabile ad una stabile Deità". Podobna emblematyczna wersja występuje również u hiszpańskiego autora D. Saavedry, kierującego jej wymowę wprost do władcy i jego zalet [37].

Ostatnia, siódma w kolejności, para emblematów zdaje się zawierać pewne sugestie perspektywiczne, konkretne życzenia na przyszłość. Rysunek z lewej strony wyobraża rozrosłe drzewo (dąb?) z szeroką liściastą koroną, rzucające obfity cień (il. 22, 7).

Włoski emblematyk, cytowany G. Ferro, pisząc o dębie (Rovere, Quercia, Requies tutissima) podkreśla siłę drzewa wypływającą z głębokiego ukorzenienia: „Profundis radicibus, Nulla est tutior umbra" [38]. Dąb, atrybut siły fizycznej i moralnej, może być w naszym wypadku aluzyjną zapowiedzią założenia nowej polskiej dynastii. W symbolicznej struk-

[35] J. Camerarius, op. cit., III, nr 4; A. Henkel, A. Schöne, op. cit., s. 778.

[36] A. Kurkowa, op. cit., s. 199.

[37] D. de Saavedra Fajardo, *Idea de un principe...*, Amstelodami 1659, nr 24; G. de Tervarent, op. cit., s. 109, Compas; A. Henkel, A. Schöne, op. cit., s. 1471 - 1472, Kompass.

[38] G. Ferro, op. cit., s. 399; A. Alciat, op. cit., s. 187, Quercus quid in Hieroglyphicis.

turze programu ikonograficznego i w oparciu o biografię króla można widzieć wyraz nastrojów i dążeń społeczeństwa polskiego na sprawy utrwalenia dynastii [39]. Nadzieje takie wiązano, jak wiadomo, z osobą Sobieskiego, a literatura polityczna tego czasu pełna jest wzmianek na ten temat [40].

Należy więc zapewne to silne drzewo rozumieć jako początek drzewa genealogicznego dynastii Sobieskich [41]. Ten plastyczny konkret zdaje się konsekwentnie wyjaśniać dewiza emblematu: FACTVRA NEPOTIBVS UMBRAM — *Mające przynieść cień ochłody dla potomnych.* Nowa dynastia zapewni bezpieczny byt potomnym i silnie ugruntowaną władzę. W jej cieniu należy szukać ochrony.

Hiszpański autor Sebastian de Covarrubias Orozco, od którego bezpośrednio przejął gdański rysownik dewizę emblematów, całkiem wyraźnie w komentarzu zawarł troskę o potomność i trwałość dynastyczną [42]. W Hieroglifice Horapolla, cytowanej przez Alciata, spotykamy nadto inne sugestie natury politycznej: dąb to diuturnitas, imperium firmum et principatum, a więc — wezwanie do utrwalenia i wzmocnienia władzy [43].

Emblemat z prawej strony, ostatni w serii, nie jest tak łatwy do odczytania, jak proponowano niedawno na podstawie niezbyt wyraźnej ryciny [44]. Nie jest to mianowicie tylko pomnik z popiersiem monarchy, ale konstatacja plastyczna i aluzyjna równocześnie, oparta na wątku mitologicznym (Il. 23, 7).

Mitologiczne tworzywo, jakie bez trudu rozpoznajemy w tym „popiersiu" — w istocie zaś podwójnym popiersiu — to podobizna boga Janusa przypominająca zresztą plastyczne wersje Terminusa, ucharakteryzowanego na podobieństwo Sobieskiego. Janusowe oblicze ma wyraźnie dostrzegalne dwie wąsate twarze; profil drugiej twarzy wyraźnie rysuje się po prawej stronie.

Dwoista forma Janusa zawiera wartości symboliczne jako nośniki określonego rodzaju. Janus to według Alciata: Typus optimi regis, według innych autorów: Vir prudens, lub Ingenio elevato. Janus wstecz i wprzód patrzący zawiera postulat przezorności: obserwowania przeszłości i wybiegania wzrokiem w przyszłość. Stąd częste pod jego wyobrażeniem lemmaty: Prospicit et respicit, ujęte nieraz jako wskazanie:

[39] G. de Tervarent, op. cit., s. 91, Chêne, dąb reprezentuje nowe siły.
[40] J. Śliziński, op. cit., passim.
[41] Liczne sugestie zawiera zwłaszcza ówczesna literatura gdańska.
[42] S. de Cavarrubias Orozco, *Emblemas Morales...*, En Madrid 1610, I. nr 59.
[43] A. Alciat, op. cit., s. 187, firmis radicibus adstant.
[44] A. Kurkowa, op. cit., s. 199.

Prospice et respice — A fronte et a terga conspicere — Ante retroque. Tę symbolikę zawiera fresk Giotta z padewskiej Capella del'Arena, wyobrażający dwutwarzową personifikację Roztropności [45].

Podobizna Janusa, o którym wspominałem w nawiązaniu do świątyni tego boga na rzymskim Janiculum, i w tym wypadku nasuwa czysto przypadkowe skojarzenia, zbieżności i podobieństwo imion: Janus, Jan, Joannes, Janina.

W panegirycznym piśmiennictwie gdańskim poświęconym Janowi III wielokrotnie nazywa się go: Janus Soter, Janus Tertius, Jason, Jon, Jonas [46]. Ta efektowna gra słów nie wyczerpuje jednak wszystkich aluzji, jakie mogą się kryć zarówno w imieniu bóstwa, jak w jego symbolicznym znaczeniu. W obszernej starożytnej i nowożytnej ikonografii Janusa uderza jeszcze jeden ważny motyw, który mógł posłużyć również inwentorowi cyklu. Jest to motyw Janusa jako boga wojny i pokoju. Dwie jego twarze wskazywały, że w czasie wojny należy myśleć o pokoju, a w czasie pokoju być gotowym do wojny. Bywał więc Janus geminus, bifrons lub biceps — Janus dwutwarzowy czy dwugłowy zwany przez Cartariego Giano dio della bella et della pace — bogiem wojennym i pokojowym równocześnie [47].

Te konteksty zdaje się wyrażać Gotfryd Peschwitz, inwentor programu serii. Król Jan III Sobieski, władca pokoju, jak sugerują pierwsze emblematy z okolicznościowego elekcyjnego druku i z łuku triumfalnego, musi być stale, ze względu na specyfikę polskiej sytuacji politycznej, przygotowany również do podejmowania działań wojennych. Te dwa aspekty stanowiły zresztą wytyczne jego polityki wewnętrznej i zagranicznej. Dlatego dewiza w subskrypcji określa go w tej roli jako MIRANDVS IMAGINE — *Godnym podziwu wizerunkiem.*

Plastyczna projekcja emblematów dla Jana III Sobieskiego ma w sobie oszczędną wielostronność: zawiera sugestie w zakresie spraw politycznych, gospodarczych, dynastycznych. Umiejętnie dobrane emblematy, powiązane z komponentami literackimi czerpanymi z wielu źródeł, tworzą program gloryfikacji władcy: warianty postępowania i wartości.

Metaforyczna wymowa programu łuku triumfalnego, bez nadmiernej retoryki, typowej dla aranżacji wcześniejszych, ukazuje myślową i uczu-

---

[45] A. Alciat, op. cit., s. 93, Prudentes; G. de Tervarent, op. cit., s. 406 - 407, Visages (deux); N. Comes, op. cit., s. 116, interpretuje drugą twarz Janusa jako należącą zdaniem Owidiusza (Fastorum libri I) do Saturna.

[46] Dla przykładu: J. E. Schmieden, *Polonia Respirans*.... druk ulotny z okazji bitwy pod Żórawnem w 1676 r. (b.r.w.) nazywa Jana Sobieskiego: ... vivat Jo, JANVS. Po raz drugi, Joanni Tertio Strena..., (b.r.w.) ... quod tibi jam pandit Janus et annus iter.

[47] V. Cartari, op. cit., s. 33, komentarz pod ilustracją.

ciową postawę środowiska gdańskiego wobec nowego króla bardzo popularnego w tym mieście. Zestaw rysunkowych projektów Gotfryda Peschwitza zachęca, podobnie jak osoba ich twórcy, do uważnej penetracji sztuki barokowego Gdańska, obfitującego w dalsze nie odkryte polonica.

EMBLEMS OF SOBIESKI BY GOTTFRIED PESCHWITZ

Summary

Gdańsk contributed greatly to the culture of Polish Baroque in both artistic and literary fields. One characteristic phenomenon of that period were vivid festivities organized on the occasion of entries and ceremonial greetings to the most prominent persons of the country. Theatre performances and fireworks lent luster to those ingresses, as well as the appropriate literature, and even especially designed decorative architecture, as, for example, splendid triumphal arches (their images preserved on the engravings from Gdańsk) which added to the splendour of those ceremonies.

Triumphal arches, which were inseparable parts of the ceremonies of welcome and political allusions which were of a local character expressed moods of the society. Magnificently designed triumphal arches created under Gdańsk patronage fulfilled all those requirements. The eruditional and ideological message suggest that programs were supervised by experienced masters of symbolics and of the emblematic literature of the times.

A man who become recognized in this field, although little evidence of his activities is recorded in literature, was Gdańsk patritian, scholar and poet, author of many epitaph inscriptions, councillor and finaly mayor of Gdańsk, Gottfried Peschwitz (1631 - 1696). His partially preserved manuscript is now in the library of the Polish Academy of Sciences in Gdańsk (sign. Ms. 2442). In this manuscript we can find among many short topical compositions, two important polonica emblematic designs of decoration for King Michał Korybut Wiśniowiecki and for King Jan III Sobieski.

Especially worth considering is the second polonicum, an unpublished series of twenty two drawings. The series consists of designs of a medal on the occasion of Sobieski's election. In addition there were designs of a panegyrical print with a title page and four decorative drawings, which were to decorate the text and a fragment of a triumphal arch with fourteen emblematic panneaux. The design of the medal and the illustration for the print were created in 1674 while the design of the arch was created in 1677 — the year of the King's ingress to the town.

This set of drawings is interesting because of its symbolic contents and the problem of authorship. Some of the drawings have signatures, while others allow us to state some attributional hypothesis. Some signatures appeared as a monogram H D, as the entire name Hin. Duwen, or Henryk Duwen, which presumably refer to an unknown artist. This artist was probably a son of Daniel Duwen (Duwens? Duben?), a portrait painter of Dutch origin who worked in Gdańsk during the middle of the seventeenth century.

Henryk Duwen's drawings (designs of the medal and the illustrations) repre-

sent a very high artistic level, and treated from a painter's point of view, operate with bold contrasts and dynamics. Presumably they were to be used by their author as designs for copper plates.

Some of the paintings refering to the triumphal arch are rather amateur and show less artistic skill by their author. They have no signatures. All these features imply another author's hand, presumably the authorship of Gotfryd Peschwitz. Peschwitz was the inventor of this symbolic arrangement and was known as an amateur painter.

The emblematic drawings which we would like to assign to Peschwitz are primarily the designs of paintings for the decoration of a gate, which consists of two elements: the iconographic and the verbal component. Their aim was the glorification of a ruler. In the first place, they expose the allusions to the emblem „Janina" of the Sobieski family, stressing the circumstances of Jan III Sobieski's ascension to the Polish throne. They also express the hopes connected with his reign. Those emblematic decorations emphasize the chivalrous and protective role of the King, the King's merits in the battlefield, and the role of the King-knight-protector of Gdańsk and the entire country. Among many postulates, there is shown to be a growth of military power, development of agriculture and trade, and the suppression of anarchy, which was a constant problem in Poland. They even expected the King to solve Gdańsk's internal problems. Greater emphasis was put on the foundation of a new Polish dynasty establishment of the government, and the strengthening of the King's power according to the needs of the country during those times.

This series of emblems confirms the author's deep knowledge of the contemporary political situation. The choice of symbols and the learned allusions show great refinement and accuracy of their author's opinion. These emblems are based on the recognized European sources of those times. The author shows his knowledge of Italian, Spanish and German literature. Very interesting here is the allusive treatment of the King's name — Jan — which is identified with the Roman god Janus. The above presented collection being a rare and precious ineditum, represent a way of thinking, as well as the wide erudition and artistic ambitions of leading representatives of the Gdańsk élite during the second half of the eighteenth century.