

## Niderlandzkie talerze fajansowe z motywami biblijnymi z badań archeologicznych kwartału IX w Stargardzie<sup>1</sup>

### I. WSTĘP

Fajans<sup>2</sup> europejski doby nowożytnej jest jedną z charakterystycznych pozostałości elementów kultury materialnej pozyskiwanych na stanowiskach archeologicznych. Jego wartość, jako źródła archeologii nowożytnej przybliża zróżnicowany obraz przemian gospodarczych i stosunków handlowych pomiędzy krajami ówczesnej Europy.

Źródła archeologiczne zespolone z informacjami historycznymi oraz ikonograficznymi umożliwiają wieloaspektową interpretację zabytku<sup>3</sup>. Określenie cech techniczno – technologicznych przedmiotu, jak i miejsca i czasu jego powstania, stanowi bazę wyjściową do dalszych rozważań. Istotne w tej kwestii jest ujęcie czynnika społecznego, którego poznanie uzmysławia złożoność źródła – jego wielowarstwowość. Biorąc to pod uwagę można stwierdzić, że pozostałości kultury materialnej są odbiciem myśli i postawy ówczesnego społeczeństwa. Uwzględnienie różnych aspektów źródła jest niezbędnym kierunkiem w procedurze badawczej źródeł archeologii nowożytnej<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Badaniami kierował dr Marcin Majewski. Ratownicze prace wykopaliskowe przeprowadzono w latach 2007-2008 w kwartale ulic: Bolesława Chrobrego (dawna Johannisstraße), Kazimierza Wielkiego (dawna Große Mühlenstraße), Grodzkiej (dawna Radestraße) i przedłużenia ulicy Władysława Łokietka (dawna Holzmarktstraße). Numerację kwartału podano za planem katastralnym miasta Stargardu z 1724 roku sporządzonym przez M. F. Schwadtkena, który został przyjęty jako podstawa kartograficzna w badaniach architektoniczno – archeologicznych Starego Miasta w Stargardzie. Stanowisko archeologiczne: Stargard 11a (AZP: 32-10/167), miasto lokacyjne wpisane do rejestru zabytków pod nr 40, decyzją KL.-V-0/19/55 z dnia 22 kwietnia 1955 r.

<sup>2</sup> Pod pojęciem fajansu autor rozumie wyroby ceramiczne o chropowatym czerepie (wypalony materiał ceramiczny), barwy jasnokremowej, kremowej, szarej, żółtej i korkowej. W niektórych przypadkach, przy większej zawartości żelaza barwa może być różowa lub nieznacznie czerwona. Glazurą można pokrywać zarówno awersy i rewersy naczyń, bądź też wyłącznie awersy, w zależności od formy naczyń. Wyroby fajansowe mogą być pokrywane szkliwem ołowiowo-cynowym (kryjącym), ołowiowym (przezroczystym) lub też ołowiowym barwionym na różne kolory. Termin fajans odnosi się do czerepu wyrobu, szkliwo jest wyłącznie dodatkiem.

<sup>3</sup> L. Kajzer, *Wstęp do archeologii historycznej w Polsce*, Łódź 1996, s. 206.

<sup>4</sup> K. Kwiatkowski, *Nowożytna latryna na dawnej parceli 32 przy ulicy Kazimierza Wielkiego w obrębie kwartału IX w Stargardzie. Wyniki prac archeologicznych*, „Zachodniopomorskie Wiadomości Konserwatorskie”, R. IV, 2010, s. 104.

Celem niniejszego tekstu jest zaprezentowanie nielicznych przykładów talerzy fajansowych z jednej z latryn<sup>5</sup> przy dawnej ulicy Targ Drzewny (niem. Holzmarktstraße, obecnie przedłużenie ulicy Władysława Łokietka) 20 w obrębie kwartału IX (ilustr. 1, 2). Dekoracje biblijne tych naczyń mają wartość dydaktyczną, którą zinterpretować można w kontekście zmian społeczno – gospodarczych XVII-wiecznych Niderlandów.

## II. ZARYS HISTORII FAJANSU NIDERLANDZKIEGO

Pomimo posiadania własnych warsztatów ceramicznych, Niderlandy wykształciły charakterystyczne dla siebie wyroby fajansowe dopiero w wyniku kontaktów handlowych z Chinami za panowania cesarza Wan Li (1573-1619)<sup>6</sup>. Porcelana<sup>7</sup> z tego kraju zafascynowała Holendrów, którzy z czasem rozpoczęli produkcję naczyń imitujących tego rodzaju wyroby ceramiczne<sup>8</sup>.

Założona w 1602 roku potężna spółka akcyjna – Zjednoczona Kompania Wschodnioindyjska (*hol. Vereenigde Oostindische Compagnie*), umożliwiła Niderlandom opanowanie morskiego handlu na blisko dwa stulecia<sup>9</sup>. Wymiana zagraniczna przyniosła państwu nie tylko znaczne zyski ekonomiczne, ale także i kulturowe<sup>10</sup>. Fascynacja krajami orientalnymi odzwierciedlona została w twórczości artystycznej, głównie w dekoracji malarskiej wyrobów ceramicznych. Chińska porcelana okresu dynastii Ming (1368-1644) stała się prototypem motywów

<sup>5</sup> Latryna (obiekt nr 8 H 20, nr inwentarza połowego 3/H/Kw/M) została zarejestrowana w północno-wschodniej części parceli. Zbudowana została z nieobrobionych kamieni polnych tworzących pierścien o wewnętrznej średnicy około 2,1 m. Kloaka wypełniona była licznym materiałem ruchomym, datowanym wstępnie na II połowę XVII – połowę XVIII wieku, zob. M. Majewski, K. Kwiatkowski, *Sprawozdanie wstępne z archeologicznych badań ratunkowych przeprowadzonych na terenie przeznaczonym pod inwestycję „Budowa obiektu mieszkalno-usługowego w Stargardzie”*, w *kwartale ograniczonym ulicami: Bolesława Chrobrego, Kazimierza Wielkiego, Grodzkiej i (Władysława Łokietka) w Stargardzie, obr. 11, działki nr 61/1, 120/1, 121/1, 122/1, 122/2 i 211/1.*, Stargard 2009, s. 276 (maszynopis dostępny w archiwum Zachodniopomorskiego Wojewódzkiego Konserwatora Zabytków w Szczecinie oraz w Dziale Archeologicznym Muzeum w Stargardzie), s. 11-13.

<sup>6</sup> G. Savage, *Porcelana i jej historia*, Warszawa 1977, s. 92-93.

<sup>7</sup> Pierwszej licytacji chińskiej porcelany przywiezionej do Niderlandów, dokonano w 1602 roku w mieście Middelburg, J. Powidzki, *Ceramika*, Warszawa 1977, s. 119.

<sup>8</sup> C. H. De Jonge, *Oud-Nederlandsche Majolica en Delftsch Aardewerk. Een Ontwikkelingsgeschiedenis van Omstreeks 1550-1800*, Amsterdam 1947, s. 38; D. Korf, *Nederlandse Majolica*, Bussum 1963, s. 36-37; G. Weiß, *Ullstein Fayencenbuch. Eine Kunst- und Technikgeschichte der Fayencen mit Markenverzeichnis*, Frankfurt/M-Berlin-Wien 1970, s. 116-121; J. Balicki, M. Bogucka, *Historia Holandii*, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1976, s. 225; G. Savage, op. cit., s. 152; L. Chrościcki, *Fajans. Znaki wytwórni europejskich*, Warszawa 1989, s. 158; M. Piątkiewicz-Dereniowa, *Fajanse z Delft w zbiorach Zamku Królewskiego na Wawelu*, Kraków 1996, s. 10; E. Kilarska, *Fajanse z Delft w dawnym Gdańsku*, Gdańsk 2003, s. 10; K. Sołtan-Kościelecka, *Gerrit Paape, Fajanser czyli wytwórca naczyń fajansowych w Delftach*, „Kwartalnik Historii Kultury Materialnej”, R. LII, nr 4, 2004, s. 463; B. Frontczak, *Fajanse od XV wieku do 1914 roku w zbiorach Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego*, Kraków 2009, s. 69-70.

<sup>9</sup> T. Wittman, *Das Goldene Zeitalter der Niederlande*, Leipzig 1975, s. 164-168; J. Balicki, M. Bogucka, op. cit., s. 217-234; C. R. Boxer, *Morskie imperium Holandii 1600-1800*, Gdańsk 1980, s. 37-39; B. Tietzel, *Fayence I. Niederlande, Frankreich, England*, Köln 1980, s. 22-26; E. Kilarska, op. cit., s. 9.

<sup>10</sup> Zob. C. P. Fitzgerald, *Chiny. Zarys historii kultury*, Warszawa 1974, s. 451-508; W. Rodziński, *Historia Chin*, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1974, s. 318-322.

zdobniczych umieszczanych na holenderskich fajansach<sup>11</sup>.

Najpopularniejszym ośrodkiem produkującym wyroby fajansowe na terenie Republiki Zjednoczonych Prowincji<sup>12</sup> (*hol. De Republiek der Vereenigde Nederlanden*) było miasto Delft. Produkcję fajansów rozpoczęto tam w pierwszej połowie XVII wieku. Początkowo, mimo działania w mieście kilku zakładów ceramicznych, Delft wykazywało się w produkcji piwa<sup>13</sup>. Jednak bezkonkurencyjna pozycja Anglii w tej dziedzinie, jak i wybuch statku z prochem w porcie, spowodowały zaprzestanie produkcji browarniczej<sup>14</sup>. Zaadaptowane na warsztaty garncarskie były browarnie umożliwiły zdecydowane i prężne ukształtowanie się renomowanego ośrodka garncarskiego<sup>15</sup>. Sprowadzeni do miasta garncarze często działali pod szyldami dawnych piwowarni<sup>16</sup>.

Sukces fajansów z Delft spowodowany dobrą jakością, dorównującą chińskiej porcelanie<sup>17</sup>, jak i niższą ceną, przyczynił się do określenia tego rodzaju wyrobów mianem *hollandsche (hollandse) porselein*<sup>18</sup>.

Dekoracja delftyckich fajansów odzwierciedlała początkowo *chinoiserie* okresu Wan Li<sup>19</sup>. Przeważały zarówno symbole, jak i litery alfabetu chińskiego. Do popularnych należały również pejzaże i sceny rodzajowe. Z czasem, w okresie upowszechnienia się rodzimych fajansów, zaczęto stosować dekorację europejską. Wyroby zdobiono scenami rodzajowymi, ukazującymi holenderskie krajobrazy, czy też scenami o wydźwięku groteskowym<sup>20</sup>, alegorycznym i symbolicznym<sup>21</sup>. Swoje miejsce w ornamentyce znalazły także motywy biblijne<sup>22</sup>.

<sup>11</sup> D. Korf, *Nederlandse Majolica*, op. cit., s. 33; C. R. Boxer, op. cit., s. 182; B. Tietzel, op. cit., s. 23, 55; M. Piątkiewicz-Dereniowa, *Artystyczna ceramika europejska w zbiorach polskich*, Warszawa 1991, s. 13; D. R. M. Gaimster, *The Historical Archaeology of Pottery Supply and Demand in the Lower Rhineland, AD 1400-1800. An archaeological study of ceramic production, distribution and use in the city of Duisburg and its hinterland* (BAR International Series 1518), Studies in Contemporary and Historical Archaeology 1, Oxford 2006, s. 97; G.-D. Helke, *Fayencen. Glanzstücke der Sammlung des Museums für Kunst und Gewerbe Hamburg*, Hamburg 2006, s. 14; J. Goraj, *Luksusowa ceramika naczyniowa pochodząca z okresu nowożytnego pozyskana w trakcie badań wykopaliskowych na terenie Gdańska*, [w:] Stan badań archeologicznych miast w Polsce, pod. red. H. Panera, M. Fudzińskiego, Z. Borcowskiego, Gdańsk 2009, s. 349; U. Sieńkowska, *Naczynia fajansowe z Delft z badań archeologiczno-architektonicznych Starego Miasta Elbląga*, „Elbląskie Studia Muzealne”, nr 1, 2009, s. 165.

<sup>12</sup> Republika istniała w latach 1581-1795, J. Balicki, M. Bogucka, op. cit., s. 132, 274.

<sup>13</sup> E. Birkenmajer, *Fajansy europejski XVI-XX w.*, Gdańsk 1992, s. 20.

<sup>14</sup> M. Piątkiewicz-Dereniowa, *Fajanse z Delft...*, op. cit., s. 11; U. Sieńkowska, op. cit., s. 159.

<sup>15</sup> J. Powidzki, op. cit., s. 118; L. Chrościcki, op. cit., s. 158; M. Piątkiewicz-Dereniowa, *Artystyczna ceramika...*, op. cit., s. 13; Idem, *Fajanse z Delft...*, op. cit., s. 11.

<sup>16</sup> Ibidem, *Fajanse z Delft...*, op. cit., s. 11.

<sup>17</sup> B. Frontczak, op. cit., s. 70.

<sup>18</sup> E. Kilarzka, op. cit., s. 10; Termin porcelana określający holenderskie wyroby fajansowe został zawarty w zezwoleniu z 1614 roku na prowadzenie działalności przez ceramikę Claesa Jansz. Wijtmansa, por. G. Weiß, op. cit., s. 117; L. Chrościcki, op. cit., s. 158.

<sup>19</sup> Por. U. Wiesner, *Chinesischen Porzellan. Die Ohlmer'sche Sammlung im Roemer-Museum, Hildesheim*, Mainz am Rhein 1981; D. R. M. Gaimster, op. cit., s. 98; M. Marcinkowski, *Próba charakterystyki naczyń z fajansu pomorskiego odkrywanych na Starym Mieście w Elblągu*, [w:] Acta Archaeologica Pomoranica III, XVI Sesja Pomorzoznawcza, Szczecin 22-24 listopada 2007 r., cz. 2, pod red. A. Janowskiego, K. Kowalskiego, S. Słowińskiego, Szczecin 2009, s. 100-101.

<sup>20</sup> A. Martens, „2 send uwen segen neer”, „Denkmalpflege in Lüneburg”, 2009, s. 7-11.

<sup>21</sup> L. Chrościcki, op. cit., s. 159; M. Piątkiewicz-Dereniowa, *Fajanse z Delft...*, op. cit., s. 14-15.

<sup>22</sup> Zob. D. Korf, *Tegels*, Bussum 1960, s. 133; Idem, *Nederlandse Majolica*, op. cit., s. 105-107; J. Pluis, *Bibelfliesen*, „Keramos”, H. 141, 1993, s. 39-60; M. Kühlborn, *Ein Glas- und Keramikensemble der frühen Neuzeit aus Lüneburg*, „Archäologie und Bauforschung in Lüneburg”, Bd. 1, 1995, Taf. XII; E. Kilarzka, op. cit., s. 107; R. Gralow, *Niederländische Wandfliesen im Wismarer Fundgut*, „Archäologische Berichte aus Mecklenburg-Vorpommern”, Bd. 11, 2004, s. 168; G.-D. Helke, op. cit., s. 15; U. Sieńkowska, op. cit., s. 165.

### III. CECHY TECHNICZNO – TECHNOLOGICZNE.

#### PROCES PRODUKCYJNY

Wyeksplorowane z latryny fragmenty talerzy fajansowych z motywami religijnymi umożliwiły ich częściową rekonstrukcję. To odtworzenie przysłużyło się również określeniu sposobu ich produkcji.

Dane historyczne oraz ikonograficzne ukazujące przebieg procesu produkcyjnego naczyń fajansowych w Niderlandach, ułatwiają w dużej mierze określenie etapów tworzenia wyrobów, które pozyskiwane są w trakcie badań archeologicznych<sup>23</sup>.

Talerze będące przedmiotem niniejszego tekstu zostały wytworzone z oczyszczonych glin barwy kremowej. Uformowane zostały na kole garncarskim przez toczka (*hol. de draaier*)<sup>24</sup>, a ich kształt nadano posługując się drewnianymi nożykami i szablonami, służącymi odpowiedniemu wyprofilowaniu naczynia<sup>25</sup> (ilustr. 3). Omawiane talerze reprezentują rodzaj talerzy płytkich o wydzielonych kołnierzach, oddzielających pogłębione lekko lustro. Krawędzie kołnierzy są nieznacznie uniesione ku górze, tworząc lekki wałek obramowania. Talerze zostały uformowane bez pierścienia podstawy (stopki). W dwóch przypadkach (ilustr. 9, 12) spodnie części talerzy są nieco wklęsłe.

O wiele cenniejsze są informacje dotyczące techniki szkliwienia oraz dekoracji malarskiej. Charakterystyczną cechą fajansu holenderskiego jest jego białe glazurowanie,<sup>26</sup> zarówno powierzchni użytkowej naczynia, jak i spodniej części, co stanowiło, przynajmniej początkowo, imitację porcelanowego białego czerepu<sup>27</sup>. Następnie na szkliwionych wyrobach wykonywano określoną dekorację malarską.

Talerze o tematyce biblijnej odkryte w Stargardzie reprezentują, pod względem technologii, „delfty niebiesko-białe”<sup>28</sup> i mają dekorowane wyłącznie lustra. Użyto monochromatycznego barwnika kobaltowego w odcieniach jasnym i ciemnym. Zastosowano konturowanie dekoracji ciemnym barwnikiem (*hol. trek*)<sup>29</sup>. Dekoracje lusterek oddzielono od kołnierzy za pomocą dwóch pasków namalowanych na granicy styku kołnierza z lustrem. Naczynia te reprezentują tzw. typ *delft blue*<sup>30</sup>, w którym

<sup>23</sup> Ciekawym przykładem źródła opisującego produkcję fajansów jest XVIII-wieczny traktat „*De Plateelbakker of Delftsch Aardewerkmaaker*”, wydany w Dordrechcie w 1794 roku. Jego autorem jest malarz fajansów Gerrit Paape, który dedykuje swe dzieło właścicielowi manufaktury „De Claeuw” Lambertusowi Sanderusowi, zob. K. Sołtan-Kościelecka, op. cit., s. 461-482.

<sup>24</sup> Inaczej tokarz, czyli osoba tocząca naczynia na kole garncarskim, w odróżnieniu od formierza (*hol. de vormer*), który wykonuje naczynia w formach za pomocą ręcznego profilowania, P. J. Tichelaar, S. ten Hoeve, op. cit., s. 31-38; K. Sołtan-Kościelecka, op. cit., s. 467.

<sup>25</sup> K. Sołtan-Kościelecka, op. cit., s. 468.

<sup>26</sup> Nieprzeźroczystość szkliwa spowodowana jest zawartością tlenu cyny, C. H. De Jonge, op. cit., s. 22; M. Piątkiewicz-Dereniowa, *Fajanse z Delft...*, op. cit., s. 12.

<sup>27</sup> M. Piątkiewicz-Dereniowa, *Fajanse z Delft...*, op. cit., s. 11.

<sup>28</sup> Nazwa nawiązuje do niebieskiej malatury na białym tle, W. Ślesiński, *Techniki malarskie. Spoiwa mineralne*, Warszawa 1983, s. 214.

<sup>29</sup> *Trek* jest nazwą koloru farby, którą malarz zaznacza kontury dekoracji, D. Korf, *Nederlandse Majolica*, op. cit., s. 15; K. Sołtan-Kościelecka, op. cit., s. 481.

<sup>30</sup> L. Chrościcki, op. cit., s. 160.

stosowano technikę „wysokiego ognia” (podszkliwną<sup>31</sup>). Technika ta polegała na tym, że podczas pierwszego szkliwienia cynową polewą (*hol. wit*) (ilustr. 4a), na wilgotne szkliwo nakładano dekorację malowaną kobaltem. Następnie naczynie pokrywano przezroczystym szkliwem ołowiowym (*wł. coperta, hol. kvaart*<sup>32</sup>) za pomocą spryskiwania, które wykonywano przy użyciu pędzla, bądź szczotki<sup>33</sup> (ilustr. 4b) i wypalano w temperaturze zwiększającej się stopniowo do 800-1000°C<sup>34</sup>. Dzięki technice „wysokiego ognia” dekoracja wraz ze szkliwem wtapiała się w powierzchnię naczynia, powodując jej utrwalenie. Z kolei *kvaart* powodował efekt lśnienia<sup>35</sup> zdobionej powierzchni<sup>36</sup>.

Podczas glazurowania biskwitu<sup>37</sup> szkliwem cynowym zanurzano naczynie w kadzi<sup>38</sup> ze szkliwem lub też polewano wyrób za pomocą pojemnika. W traktacie Gerrita Paape<sup>39</sup> zawarto informację o dość specyficznej technice szkliwienia naczyń, która polegała na wrzucaniu jedną ręką naczynia do kadzi ze szkliwem, tak aby przy drugim końcu kadzi złapać je drugą ręką<sup>40</sup>. Nawet jeśli technika ta była stosowana, to chwycenie naczynia, powodowało miejscowe naruszenie glazurowanej powierzchni. W związku z tym, pozostawały na czerepie (zarówno na awersie i rewersie) ślady pozbawione polewy (lub ślady z nikłą jej grubością), które należało uzupełnić. Dokonywano korekty za pomocą pędzla maczanego w szkliwie<sup>41</sup>. Warto tutaj ukazać fakt, iż talerz ze sceną ukazującą *Hagar i Izmaela na pustyni*<sup>42</sup>, ma na spodniej części kołnierza dwa interesujące ślady<sup>43</sup> bez szkliwa (ilustr. 5). Ślady te o kształcie zbliżonym do prostokąta, mogą sugerować, że naczynie trzymane nie za pomocą palców, lecz za pomocą pewnego rodzaju szczypiec<sup>44</sup>. Brak śladu na wierzchniej

<sup>31</sup> Zwrot ten jest nieco mylący, sugeruje bowiem wykonanie malatury na surowym biskwicie pod warstwą przezroczystego szkliwa, jak ma to często miejsce podczas współczesnego procesu produkcji. Zapewne zwrot „technika podszkliwna” związany jest tutaj z wykonaniem dekoracji na surowym szkliwie kryjącym i powłoczeniem całości szkliwem przezroczystym, co w rezultacie daje po wypale ujednoczoną powierzchnię, a tym samym tzw. dekorację podszkliwną. W Ślesiński stosuje bardziej trafny zwrot, a mianowicie „technika szkliwna”, określającą wykonanie malatury na surowym szkliwie, por. *Techniki malarskie...*, op. cit., s. 199.

<sup>32</sup> Różnica pomiędzy włoskim a holenderskim szkliwem przezroczystym dotyczy nazewnictwa. Włoski wyraz *coperta* został zniekształcony przez Holendrów, jako *couwaert*, aż przybrał ostateczną wersję *kvaart*, zob. B. Tietzel, op. cit., s. 34; E. Birkenmajer, op. cit., s. 22.

<sup>33</sup> B. Tietzel, op. cit., s. 34; W. Hackspiel, *Der Scherbenkomplex von Haus Gelinde. Gebrauchsgeschirr des 18. und 19. Jahrhunderts*, Köln 1993, s. 55; K. Sołtan-Kościelecka, op. cit., s. 476.

<sup>34</sup> M. Piątkiewicz-Dereniowa, *Fajanse z Delft...*, op. cit., s. 13.

<sup>35</sup> Lśnienie powierzchni pokrytej szkliwem ołowiowym oraz intensywność barw zapewnia jeden z głównych składników szkliwa, a mianowicie tlenek ołowiu (glejta), por. A. J. Awgustynik, op. cit., s. 419.

<sup>36</sup> D. Korf, *Nederlandse Majolica*, op. cit., s. 16; B. Tietzel, op. cit., s. 34; M. Piątkiewicz-Dereniowa, *Artystyczna ceramika...*, op. cit., s. 12; Idem, *Fajanse z Delft...*, op. cit., s. 13; P. J. Tichelaar, S. ten Hoeve, *Fries Aardewerk – Bolsward*, Leiden 2001, s. 45; K. Sołtan-Kościelecka, op. cit., s. 480; J. Goraj, op. cit., s. 349-350; U. Sienkowska, op. cit., s. 161.

<sup>37</sup> Wypalony po raz pierwszy wyrób ceramiczny nie pokryty szkliwem (półfabrykat).

<sup>38</sup> C. H. De Jonge, op. cit., s. 20-21.

<sup>39</sup> Gerrit Paape, *De Plaatelbakker of Delftsch Aardewerkmaaker*, Dordrecht 1794.

<sup>40</sup> Zob. K. Sołtan-Kościelecka, op. cit., s. 471.

<sup>41</sup> B. Tietzel, op. cit., s. 34; B. Flis, A. Wyszynska, *Zarys technologii ceramiki*, Warszawa 1991, s. 230.

<sup>42</sup> Biorąc pod uwagę fragmentaryczność talerza ze sceną *Snu Jakuba*, jak i częściową rekonstrukcję talerza z *Rozmową Jezusa z Nikodemem*, trudno stwierdzić, czy naczynia te także miały na sobie podobne ślady.

<sup>43</sup> Dwa regularne ślady o przybliżonych wymiarach: 1,0 x 0,7 cm, między nimi 1,0 cm przerwy, 1,5 cm od krawędzi kołnierza.

<sup>44</sup> Współcześnie szkliwienie naczyń może odbywać się poprzez zanurzanie ręczne naczynia w szkliwie, bądź też za pomocą specjalnych szczypiec. Szkliwić można także przez polewanie innym naczyniem, przy użyciu pędzla lub za pomocą pistoletu natryskowego, zob. J. Nowak, *Materiałoznawstwo ceramiczne*, Warszawa 1956, s. 85; B. Flis, A. Wyszynska, op. cit., s. 227.



stronie kołnierza związany jest być może z dokonaniem wyżej wspomnianej korekty, której z niewiadomych przyczyn nie zrealizowano na rewersie talerza.

Szkliwo kryjące omawianych talerzy ma odcień nieznacznie szary z miejscowymi przebarwieniami koloru niebieskiego<sup>45</sup>, co jest najbardziej widoczne w przypadku talerza zdobionego sceną *Snu Jakuba*. Miejscami szkliwo jest lekko przydymione, co może wskazywać na niewłaściwie przeprowadzony proces wypalania<sup>46</sup>. Na powierzchni wyrobów (dotyczy to w szczególności talerza ze sceną *Rozmowy Jezusa z Nikodemem*) zauważyć można również inne wady związane z glazurowaniem oraz wypalaniem<sup>47</sup>. Widoczne są liczne drobne nakłucia<sup>48</sup> (przede wszystkim na rewersach), „muszki”<sup>49</sup>, „zbieganie się szkliwa”<sup>50</sup>, czy też pęknięcia włoskowate<sup>51</sup> (ilustr. 6a, 6b). Wymienione wady mogą być spowodowane różnymi czynnikami występującymi przed, jak i po szkliwieniu. Należą do nich m. in. zanieczyszczone pory biskwitu (pył, kurz, tłuszcz), czy zbyt drobno zmielone szkliwo. Także zbyt gruba lub zbyt cienka warstwa glazury oraz wspomniany wyżej proces wypalania stanowią istotne elementy jakości szkliwionej powierzchni<sup>52</sup>.

Po realizacji całego procesu szkliwienia naczynia wstawiano do specjalnych cylindrycznych pojemników (kapsli) (*hol. kokers*)<sup>53</sup>, które w ściankach miały po trzy otwory na jednym poziomie<sup>54</sup>. W otworach tych umieszczano kołki, na których ustawiano wyroby<sup>55</sup> (ilustr. 7). Kołki pełniły funkcję ograniczników, oddzielających naczynia, tak aby podczas procesu wypalania naczynia nie stykały się ze sobą<sup>56</sup>. Wspomniane kołki zostawiały po sobie trzy niewielkie, pozbawione glazury ślady

<sup>45</sup> Przebarwienia te występują także w przypadku fajansów niderlandzkich z innych ośrodków, co niekoniecznie musi wskazywać na złą jakość wyrobu, por. M. Piątkiewicz-Dereniowa, *Fajanse z Delft...*, op. cit., s. 44-134; A. Oniszczuk-Rakowska, *Ceramika nowożytna z latryn posesji przy ulicy Szklary 2-5 w Gdańsku*, [w:] Dominikańskie Centrum św. Jacka w Gdańsku. Badania archeologiczne, t. 2, pod red. A. Gołembnika, "Światowit Supplement Series P: Prehistory and Middle Ages", vol. IX, Warszawa 2002, s. 211, 220. Być może niebieskawe zabarwienie szkliwa spowodowane zostało w wyniku wytrącenia się tlenku cyny, który nadaje kolor niebieski na skutek dyspersji krystalicznej. Powoduje to kumulację cząsteczek i ich rozproszenie na powierzchni, por. A. J. Awgustyn, *Ceramika*, Warszawa 1980, s. 420.

<sup>46</sup> Rezultatem może tutaj być niewłaściwa atmosfera wypału, por. B. Flis, A. Wyszynska, op. cit., s. 232; W. Ślesieński, *Konserwacja zabytków sztuki. Rzemiesło artystyczne*, t. 3, Warszawa 1995, s. 151.

<sup>47</sup> Należy tutaj wspomnieć, iż nie tylko czynniki produkcyjne miały wpływ na zły stan zachowania wyrobów, pozyskiwanych w trakcie badań archeologicznych. Istotnym elementem był sam proces zdeponowania przedmiotu w ziemi oraz czas i środowisko, w którym się znalazł, por. W. Ślesieński, *Konserwacja zabytków sztuki...*, op. cit., s. 151-153, 232.

<sup>48</sup> Nakłucia mają formę małych otworów zbliżonych kształtem do nakłuc szpilki.

<sup>49</sup> Są to drobne wytopy barwy brunatnej do czarnej, por. B. Flis, A. Wyszynska, op. cit., s. 232.

<sup>50</sup> Zwrot ten określa miejsca na biskwicie, na których po procesie wypalania brakuje szkliwa. Łączy się ono w większe powierzchnie, zostawiając różnej wielkości wolne przestrzenie, por. Ibidem, op. cit., s. 231.

<sup>51</sup> Inaczej *harysy*, czyli drobne nitkowate (włoskowate) spękania na powierzchni wypalonego szkliwa. Przyczyny spękań można się dopatrywać w zbyt grubej warstwie szkliwa, zbyt szybkim studzeniu lub w przypadku zastosowania nieodpowiedniego szkliwa w stosunku do czerepu, por. Ibidem, op. cit., s. 232; W. Ślesieński, *Konserwacja zabytków sztuki...*, op. cit., s. 151.

<sup>52</sup> Por. A. J. Awgustyn, op. cit., s. 436; B. Flis, A. Wyszynska, op. cit., s. 231-232; W. Ślesieński, *Konserwacja zabytków sztuki...*, op. cit., s. 151-153.

<sup>53</sup> D. Korf, *Nederlandse Majolica*, op. cit., s. 17; B. Tietzel, op. cit., s. 36, 42; W. Hackspiel, op. cit., s. 55; P. J. Tichelaar, S. ten Hoeve, op. cit., s. 53-54.

<sup>54</sup> C. H. De Jonge, op. cit., s. 28-29; K. Sołtan-Kościelecka, op. cit., s. 476.

<sup>55</sup> Opisany wyżej proces ustawiania w kapslach dotyczy wyłącznie naczyń płaskich, takich jak talerze i półmiski, K. Sołtan-Kościelecka, op. cit., s. 476.

<sup>56</sup> Podczas wypału zetknięcie się szkliwionych naczyń powoduje ich trwałe zespolenie, które w wyniku mechanicznego rozdzielania doprowadza do ich uszkodzenia.

na rewersie naczynia (ilustr. 8)<sup>57</sup>. Traktat Gerrita Paape podaje informację, jakoby wspomniane wyżej ślady były charakterystycznym elementem talerzy fajansowych produkowanych w warsztatach w Delft<sup>58</sup>.

Talerze pozbawione są sygnatur<sup>59</sup>, przez co utrudnione jest określenie zakładu, w którym je wyprodukowano. Jednak poprzez analogie do talerzy zdobionych scenami biblijnymi, pozyskanych z badań w innych miastach<sup>60</sup>, prawdopodobnym jest, iż powstały w protestanckich Niderlandach (Delft) w II połowie XVII stulecia<sup>61</sup>. W tym czasie motywy religijne były popularne<sup>62</sup>.

Istotne przy omawianiu holenderskich fajansów produkowanych w Delft jest uwzględnienie jakości wykonania wyrobów. Poza produkcją naczyń najlepszej klasy, manufaktury produkowały naczynia gorszej jakości z przeznaczeniem dla odbiorców zamieszkałych na wsiach oraz dla średnio zamożnego mieszczaństwa<sup>63</sup>. W literaturze określa się je mianem „delftów chłopskich” (*hol. boerendelfts*), które charakteryzowały się kobaltową dekoracją z motywami europejskimi, w technice „wysokiego ognia”. Niektóre wyroby mogły stanowić produkt uboczny renomowanych zakładów<sup>64</sup>.

<sup>57</sup> Trzy ślady są najlepiej widoczne w przypadku talerza ze sceną ukazującą *Hagar i Izmaela na pustyni*. W związku z fragmentarycznością pozostałych dwóch talerzy, tylko część śladów po kółkach jest widoczna, w przypadku *Snu Jakuba* jeden ślad, w przypadku *Rozmowy Jezusa z Nikodemem* dwa ślady.

<sup>58</sup> K. Sołtan-Kościelecka, op. cit, s. 476.

<sup>59</sup> W początkowym okresie produkcji delftyckich fajansów do połowy XVII wieku nie stosowano znaków firmowych. Sygnowane były wyłącznie okazy wyjątkowe dekorowane przez znamienitych artystów. L. Chrościcki, op. cit, s. 159.

<sup>60</sup> Talerze fajansowe zdobione motywami biblijnymi odkrywane w innych miastach stanowią materiał porównawczy co do technicznej i zdobniczej jakości wykonania wyrobów ze Stargardu. Talerze pozyskane z badań w Stargardzie można porównać m. in. do talerza odkrytego w Lüneburgu, zdobionego starotestamentową sceną *Kaina mordującego Abła*. Scena malowana kobaltem w odcieniu jaśniejszym i ciemniejszym zdobi lustro talerza. Styl dekoracji, jak i uchwycona scena morderstwa odpowiadają manierze zdobniczej talerzy ze Stargardu. W związku z tym można domniemywać, czy talerze odkryte w obu miastach wyprodukowano w jednym warsztacie, zob. M. Kühlborn *Der Brudermord – “Kain erschlägt Abel”*, “Denkmalpflege in Lüneburg”, 2002, s. 11; A. Martens *Porzellan, Fayence, Majolika. Konsum chinesischer, mediterraner und niederländischer Keramik in der Hansestädten Hamburg und Lüneburg in 16./17. Jh.* (maszynopis pracy doktorskiej dostępny w Christian-Albrechts-Universität zu Kiel), Kiel 2011, Bd. 1, s. 324, Bd. 2, s. 734. Również badania w holenderskim Zutphen przyniosły analogie co do stylu malatury talerzy ze Stargardu. Znalaziono dwa talerze, których lustra ozdobiono starotestamentową sceną *Hagar i Izmaela na pustyni* oraz nowotestamentowym przedstawieniem *Milosiernego Samarytanina*. Talerze te określono jako produkt ośrodka w Delft, zob. M. Groothedde, A. van Helbergen, *Uit de keuken Herman Otto (1650-1657). Archeologisch onderzoek naar en analyse van de keramische inhoud van een beerput, behorende tot het huishouden van Herman Otto van Bronckhorst, graaf Van Limburg Stirum*, “Zutphense Archeologische Publicaties”, 21, Zutphen 2006, s. 64-65 (<http://www.zutphen.nl/Producten/WonenVerkeer/Pics/Archeologie/ZAP/zap021/ZAP%2021%20Herman%20Otto.pdf> z dnia 11.01.2010). Dla Pomorza Zachodniego w obecnych granicach, najbliższą analogią do scen biblijnych talerzy ze Stargardu są trzy talerze znalezione w Szczecinie, podczas eksploracji latryny z obszaru posesji Domu Loyców. Naczynia te są technologicznie tak samo wykonane jak te, znalezione w Stargardzie. Zarówno ich kształt, szkliwienie i technika dekoracji potwierdza ich niderlandzką proveniencję z II połowy lub końca XVII stulecia. Z powodu dużej fragmentaryczności egzemplarzy, skonkretyzowanie scen ukazanych na lustrach jest utrudnione, aczkolwiek w dwóch przypadkach można dopatrywać się ukazania sceny związanej z Mojżeszem: klęcząca postać (częściowo widoczna) na pastwisku z owcami, obok postaci rzucona laska oraz sceny Kaina i Abła (widoczne analogiczne elementy z talerzem z Lüneburga). Egzemplarze te nie są publikowane, S. Słowiński, A. Uciechowska-Gawron, *Dom Loyców w Szczecinie. Dokumentacja z badań archeologicznych przeprowadzonych w przyległej latrynie* (maszynopis dostępny w zbiorach Działu Archeologicznego Muzeum Narodowego w Szczecinie), Szczecin 1986.

<sup>61</sup> Zob. D. Korf, *Nederlandse Majolika*, op. cit, s. 88, 107; Tietzel, op. cit, s. 361; M. Kühlborn, *Ein Glas- und Keramikensemble...*, op. cit., Taf. XII; Idem, *Der Brudermord...*, op. cit., s. 10-11; M. Groothedde, A. van Helbergen, op. cit., s. 64-65.

<sup>62</sup> E. Birkenmajer, op. cit., s. 23; M. Kühlborn, *Der Brudermord...*, op. cit., s. 10.

<sup>63</sup> M. Piątkiewicz-Dereniowa, *Fajanse z Delft...*, op. cit., s. 15

<sup>64</sup> Ibidem, op. cit., s. 15; U. Sieńkowska, op. cit., s. 165.

W związku z powyższym pozostaje dylemat co do jakości talerzy ze Stargardu. Rozróżnienie naczyń prestiżowych od tych przeznaczonych dla niższych warstw społeczeństwa stanowi czasem poważny problem. Trudno znaleźć konkretną regułę mówiącą o granicy pomiędzy markowym a pospolitym towarem<sup>65</sup>. Z jednej strony jeśli uwzględnimy pochodzenie talerzy i przyjmiemy, że powstały w Delft, to wady szkliska, wynikające z niedbałego procesu produkcyjnego oraz poziom dekoracji malarskiej, jak i brak sygnatur, niosą przypuszczenia, aby określić je mianem *boerendelfts*. Z drugiej strony brak sygnatur może świadczyć o tym, że stanowią one mogą odpad produkcyjny znanego warsztatu, a ich dekoracja pasować może do wypracowanego stylu danego malarza (*hol. de schilder*) z określonej manufaktury.

Warto w tym miejscu poruszyć również sprawę funkcjonalności tych naczyń w aspekcie społecznym. Można domyślać się, czy talerze ze scenami biblijnymi o moralizatorskiej wymowie były naczyniami stołowymi, których funkcja była czysto użytkowa, czy raczej były one umieszczane w pomieszczeniu wyłącznie w celu wizualnego odbioru. Trudnym zadaniem jest udzielenie jednoznacznej odpowiedzi w przypadku źródła, które można rozważać na rozmaite sposoby. Zapewne podczas samego procesu produkcyjnego, który doprowadził do powstania wyrobów, wytwarzano z reguły naczynia wyłącznie użytkowe, natomiast ich ostateczna funkcja mogła być uwarunkowana od dekoracji, co sugerowało ich przeznaczenie. Wydaje się, że w przypadku talerzy ze scenami biblijnymi można mówić o ich funkcji związanej wyłącznie z odbiorem wzrokowym, a tym samym mentalnym widza.

#### IV. DEKORACJA MALARSKA. OPIS I INTERPRETACJA SCEN

Fragment jednego talerza oraz częściowo zrekonstruowane dwa pozostałe ozdobiono następującymi scenami biblijnymi:

A – *Hagar i Izmael na pustyni* (średnica kołnierza 21,8 cm, średnica podstawy 10,7 cm, wysokość naczynia 2,5 cm) (ilustr. 9).

Malatura lustra przedstawia starotestamentową scenę zaczerpniętą z Księgi Rodzaju<sup>66</sup>. Głównymi postaciami obrazu są niewolnica Hagar, będąca drugą żoną Abrama (późniejszego Abrahama) oraz ich pierworodny syn Izmael. Scena ukazana na talerzu jest końcowym etapem pewnej historii, związanej z Abramem oraz jego pierwszą żoną Saraj (późniejszą Sarą): „Saraj, żona Abrama, nie urodziła mu jednak potomka. Miała zaś niewolnicę Egipcjankę, imieniem Hagar. Rzekała więc Saraj do Abrama: Ponieważ Pan zamknął mi łono, abym nie rodziła, zbliż się do mej niewolnicy...<sup>67</sup>. Z tego małżeństwa narodził się Izmael: „Hagar urodziła Abramowi syna. I Abram nazwał zrodzonego mu przez Hagar syna imieniem Izmael<sup>68</sup>.”

W Biblii znajdują się dalej słowa opisujące przymierze Boga z Abramem. W wyniku tego układu Bóg nadaje nowe imię dla swego wybrańca: „Nie będziesz więc odtąd nazywał się Abram, lecz imię twoje będzie Abraham, bo uczynię ciebie

<sup>65</sup> M. Piątkiewicz-Dereniowa, *Fajanse z Delft...*, op. cit., s. 15.

<sup>66</sup> Autor posługuje się cytatami zawartymi w *Biblii Tysiąclecia*, wydanie trzecie poprawione, Poznań-Warszawa 1980. Mimo tego, że talerze wyprodukowano i ozdobiono w północnych Niderlandach, gdzie dominował protestantyzm, to opis i sens przedstawionych scen mają porównywalny charakter.

<sup>67</sup> Rdz 16,1-3.

<sup>68</sup> Rdz 16,15.



ojcem mnóstwa narodów<sup>69</sup>.

W swojej łaskawości Bóg obiecuje Abrahamowi następcę, którego urodzi mu jego żona Sara: „*Żony twej nie będziesz nazywał imieniem Saraj, lecz imię jej będzie Sara. Błogosławiąc jej, dam ci i z niej syna... Żona twoja, Sara urodzi ci syna, któremu dasz imię Izaak*<sup>70</sup>”.

Z upływem czasu, Izaak został odłączony od piersi matki i Abraham wyprawił z tego powodu wielką ucztę. Na przyjęciu nastąpił konflikt, wynikający z zazdrości Sary, względem syna Hagar, który naśmiewał się z Izaaka. W związku z tym, Sara namówiła swego męża, aby wygnał zarówno Izmaela, jak i jego matkę: „*Wypędź tę niewolnicę wraz z jej synem, bo syn tej niewolnicy nie będzie współdziedzicem z synem moim Izaakiem*<sup>71</sup>”. Przed Abrahamem stanął ciężki wybór. Bóg wyjaśnił mu, że tylko Izaak stanie się patriarchą, zapewniając go jednocześnie, iż Izmael stanie się równie wielki: „*Syna zaś tej niewolnicy uczynię również wielkim narodem, bo jest on twoim potomkiem*<sup>72</sup>”.

Po tych słowach Abraham oddalił Hagar i Izmaela: „*Nazajutrz rano wziął Abraham chleb oraz bukłak z wodą i dał Hagar, wkładając jej na barki, i wydalili ją z dzieckiem*<sup>73</sup>”.

Biblijne słowa, które opisują dalsze wydarzenie, stały się inspiracją do przedstawienia ich na niderlandzkim talerzu. Malarz zobrazował scenę wygnania matki z synem i ich błądzenia na pustyni<sup>74</sup>: „*Ona zaś poszła i błąkała się po pustyni Beer-Szeby*<sup>75</sup>”. Z prawej strony lustra talerza ukazano siedzącą pod drzewem<sup>76</sup> Hagar, której ręce ułożone na piersi sugerują rozpacz i smutek. Po stronie przeciwnej leży w oddali dziecko, obok którego znajduje się pusty bukłak, wspomniany w biblijnych słowach: „*A gdy zabrakło wody w bukłaku, ułożyła dziecko pod jednym krzewem, po czym odeszła i usiadła opodal tak daleko, jak łuk doniesie, mówiąc: Nie będę patrzyła na śmierć dziecka. I tak siedząc opodal, zaczęła głośno płakać*<sup>77</sup>”.

W tym miejscu następuje zakończenie pejoratywnego sensu miejsca i sytuacji, w której znaleźli się bohaterowie sceny. Beznadzieja i bliskość śmierci, zostają zamienione w nadzieję i łaskę za sprawą pojawienia się trzeciej postaci. Nad Hagar, w obłoku ukazano wyłaniającego się anioła. Obłok wyobraża tutaj Opatrzność oraz łaskę<sup>78</sup>. Istotny jest gest anioła, który lewą ręką wskazuje na Hagar, pokazując tym samym odbiorcę treści, którą ma przekazać. Z kolei jego prawa ręka ukierunkowana jest w przeciwnym kierunku, gdzie leży dziecko w agonii. Wypowiedziane anielskie słowa powodują reakcję zatroskanej Hagar, która spogląda wówczas na swego syna:

<sup>69</sup> Rdz 17,5.

<sup>70</sup> Rdz 17,15-19.

<sup>71</sup> Rdz 21,10.

<sup>72</sup> Rdz 21,13.

<sup>73</sup> Rdz 21,14.

<sup>74</sup> W Biblii pustynia nie koniecznie musi oznaczać miejsce w dzisiejszym tego słowa znaczeniu. Głównie wiąże się z pustkowiem, w znaczeniu osamotnienia, bezludzia, jako miejsce pobytu demonów. Z drugiej strony jest miejscem objawienia się Boga i ukazaniem jego łaski, zob. W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 2006, s. 349.

<sup>75</sup> Rdz 21,14.

<sup>76</sup> Drzewo symbolizuje w tej scenie drabinę do nieba, po której spływa łaska, będąc także wyobrażeniem miłości, nadziei i aktu stworzenia oraz zwycięstwa życia nad śmiercią, zob. W. Kopaliński, *op. cit.*, s. 67.

<sup>77</sup> Rdz 21,15-16.

<sup>78</sup> W. Kopaliński, *op. cit.*, s. 38.

„Cóż ci to, Hagar? Nie lękaj się, bo usłyszał Bóg jęk chłopca tam leżącego. Wstań, podnieś chłopca i weź go za rękę, bo uczynię go wielkim narodem”<sup>79</sup>. Za pomocą boskiego słowa, kreującego rzeczywistość, życie matki i syna zostaje ocalone. Prawa ręka anioła wskazuje również na pojawienie się życiodajnej wody, wyzwalającej ze śmierci<sup>80</sup>: „...i ujrzała studnię z wodą; a ona poszła, napełniła bukłak wodą i dała chłopcu pić”<sup>81</sup>. Gest wskazujący na ratunek stanowi istotny element tego rodzaju sceny, zauważalny na grafikach (ilustr. 10), bądź innych wyrobach fajansowych charakterystycznych dla ówczesnych Niderlandów (ilustr. 11). Domniemywać można, czy na talerzu ze Stargardu namalowana jest schematycznie studnia, czy po prostu tafla wody. Dla sensu ukazanej sceny nie ma to jednak znaczenia.

**B** – *Sen Jakuba* (średnica kołnierza 22,3 cm, średnica podstawy 10,8 cm, wysokość naczynia 2,7 cm) (ilustr. 12).

Na fragmencie talerza zachowała się częściowo scena dobrze opisana w Biblii: „Kiedy Jakub wyszedłszy z Beer-Szeby wędrował do Charanu, trafił na jakieś miejsce i tam się zatrzymał na nocleg, gdyż słońce już zaszło. Wziął więc kamień i podłożył go sobie pod głowę, układając się do snu na tym właśnie miejscu. We śnie ujrzał drabinę opartą na ziemi, sięgającą swym wierzchołkiem nieba, oraz aniołów Bożych, którzy wchodzili w górę i schodzili na dół”<sup>82</sup>. Widoczny jeden anioł schodzący z drabiny stanowi ruchomy akcent całej kompozycji. Symbolizuje on łaskę od Boga dla ludzi, z kolei aniołowie wchodzący po drabinie (którzy są w przypadku tego talerza niewidoczni) uosabiają modlitwy i ludzkie pragnienia<sup>83</sup>.

Warto w tym miejscu wspomnieć o talerzu z Delft, także z II połowy XVII wieku, który został odnaleziony podczas miejskich badań w Lüneburgu<sup>84</sup>. Malatura lustra również pokazuje starotestamentową *Drabinę Jakubową*, aczkolwiek w nieznacznie innej konwencji stylistycznej. Główną część sceny zajmuje drabina, ustawiona na ziemi, tworząca wizualny korytarz między obłokami. Jeden anioł wchodzi na górę, drugi schodzi w dół. Istotnym elementem jest tutaj pozycja samego Jakuba, w szczególności ukierunkowanie twarzy. W odróżnieniu od „stargardzkiej” sceny, na której patriarcha ma twarz odwróconą od drabiny, dekoracja talerza z Lüneburga pokazuje Jakuba ułożonego przodem do rozgrywającej się sceny.

Odrębność tych scen jest powszechnie przyjęta w konwencji ukazywania *Drabiny Jakubowej*, jednak dekoracja ze Stargardu należy do typu stosowanego w sztuce znacznie częściej. W tym przypadku ukazano Jakuba śpiącego (dlatego widoczna jest jego twarz), śniącego o drabinie, która została namalowana za nim, poza jego świadomością<sup>85</sup>. Widoczne są tutaj dwa, współgrające ze sobą plany. Pierwszym, głównym planem jest postać patriarchy, a drugim, pozostała część dekoracji, będąca treścią jego głębokiego snu, co dobrze pokazuje siedemnastowieczna grafika autorstwa Wenceslausa Hollara (ilustr. 13).

<sup>79</sup> Rdz 21,17-18.

<sup>80</sup> W. Kopaliński, op. cit., s. 481.

<sup>81</sup> Rdz 21,19.

<sup>82</sup> Rdz 28,10-13.

<sup>83</sup> W. Kopaliński, op. cit., s. 66.

<sup>84</sup> A. Martens, op. cit., Bd. 1, s. 324, Bd. 2, s. 734. Chciałbym w tym miejscu bardzo podziękować pani Annice Martens za udzielenie fotografii talerza, życzliwą pomoc i konsultacje podczas omawiania egzemplarza ze Stargardu.

<sup>85</sup> W Biblii „głęboki sen” oznacza przede wszystkim wydarzenie, które będzie miało miejsce poza całkowitą świadomością człowieka, A. Świderkówna, *Biblia a człowiek współczesny*, Kraków 2005, s. 24.

Z kolei Jakub na talerzu „lüneburskim” ma twarz zwróconą w kierunku rozgrywającej się sceny, co sugeruje jego przebudzenie i zdezorientowanie tym co zobaczył. Ma ciągle przed oczyma wyobrażenie swojego snu, danej mu wizji – łaski. Analogię do tego przykładu może stanowić perforowany szablon, służący do licznego powielania dekoracji malarskiej na niderlandzkich płytkach flizowych lub talerzach<sup>86</sup> (ilustr. 14).

Strach wynikający z łaski danej Jakubowi od Boga, spowodował wypowiedzenie przez niego słów: *„O, jakże miejsce to przejmuje grozą! Prawdziwie jest to dom Boga i brama do nieba! Wstawszy więc rano, wziął ów kamień, który podłożył sobie pod głowę, postawił go jako stelę i rozlał na jego wierzchu oliwę. I dał temu miejscu nazwę Betel”*<sup>87</sup>.

Drabina symbolizuje tutaj miejsce – pomost między ziemią a niebem, między ludźmi a Bogiem<sup>88</sup>. Jest manifestacją wszechobecności Opatrzności Bożej i symbolem tego, że droga między ziemią a niebem jest ciągle otwarta<sup>89</sup>.

C – *Rozmowa Jezusa z Nikodemem* (średnica kołnierza 21,5 cm, średnica podstawy 11,5 cm, wysokość naczynia 3,3 cm) (ilustr. 15).

Odtworzony z siedmiu fragmentów talerz dekorowany jest, tak jak poprzedni egzemplarz, sceną z Nowego Testamentu. Ukazana została dydaktyczna rozmowa Jezusa z dostojnikiem żydowskim Nikodemem, której tematem jest ponowne narodzenie w wymiarze duchowym: *„Zaprawdę, zaprawdę, powiadam ci, jeśli się ktoś nie narodzi powtórnie, nie może ujrzeć królestwa Bożego”*<sup>90</sup>. Jest to jedna z najciekawszych rozmów w Ewangelii według św. Jana. Pokazana jest tu forma dialogu, stosunkowo rzadko występująca w Biblii<sup>91</sup>.

Według przekazu biblijnego konwersacja miała miejsce w nocy: *„Ten przyszedł do Niego nocą...”*<sup>92</sup>. Stargardzka malatura lustra talerza pokazuje rozmowę, którą ułokowano w pomieszczeniu, choć biblijne słowa tego jednoznacznie nie potwierdzają. W tym przypadku scena rozgrywa się w domu Nikodema, bądź w jednym z pomieszczeń świątyni. Trafnie zobrazowano porę przyjścia Jezusa, umieszczając w centralnej części lustra palącą się na stole świecę. Obaj siedzą przy stole prowadząc intensywny dialog, który jest ukazany poprzez znaki. Migotanie światła świecy, blask nimbu wokół głowy Jezusa oraz układ rąk przedstawionych osób dynamizują cały obraz. Swoją gestykulacją Chrystus wskazuje na podłogę (ziemię). Być może gest ten świadomie odzwierciedla słowa zawarte w Ewangelii: *„Jeżeli wam mówię o tym, co jest ziemskie, a nie wierzycie, to jakżeż uwierzycie temu, co wam powiem o sprawach niebieskich?”*<sup>93</sup>.

Główne założenia malatury talerza ze Stargardu oparte zostały na podstawowych elementach, umieszczonych na rozmaitych grafikach (ilustr. 16). Enigmatyczna

<sup>86</sup> O wiele starszą analogią do typu sceny talerza ze Stargardu jest fresk Rafaela Santi mieszczący się na suficie Stanza di Eliodoro w Palazzi Pontifici w Watykanie, natomiast fresk tego samego malarza, mieszczący się na suficie Loggi Rafaela w Watykanie, stanowi przykład drugiego typu przedstawień Jakuba, zob. B. Santi, *Raphael*, Antella (Florencja) 1991, s. 70.

<sup>87</sup> Rdz 28,17-19.

<sup>88</sup> A. Świderkówna, *Biblia...*, op. cit., s. 118.

<sup>89</sup> W. Kopaliński, op. cit., s. 66.

<sup>90</sup> J 3,3.

<sup>91</sup> A. Świderkówna, *Rozmowy o Biblii. Nowy Testament*, Warszawa 2003, s. 254.

<sup>92</sup> J 3,2.

<sup>93</sup> J 3,12.

rozmowa celowo została umieszczona w nocy. Wszechobecna ciemność została rozproszona przez światło świecy, które symbolizuje Chrystusa dokonującego sądu<sup>94</sup>: „*A sąd polega na tym, że światło przyszło na świat, lecz ludzie bardziej umiłowali ciemność aniżeli światło: bo złe były ich uczynki*”<sup>95</sup>.

## V. CZYNNIKI SPOŁECZNO – KULTUROWE

Historia przemian społeczno – kulturowych w siedemnastowiecznych Niderlandach miała swoje oparcie w wydarzeniach, które rozegrały się znacznie wcześniej. Walka o niepodległość i wyrwanie się spod uzurpacji hiszpańskiej po detronizacji Filipa II w 1581 roku, dawały Niderlandom szansę na własną tożsamość narodową<sup>96</sup>.

Po działaniach wojennych, katolickie Południe podniosło się z trudem. Utworzona Republika Zjednoczonych Prowincji – republika zwycięskiej burżuazji północnej części kraju, zaczęła stopniowo umacniać się gospodarczo i społecznie. Nastąpił prężny rozwój ekonomiczny i ponowny rozwój handlu, w związku z czym naprawa szkód wojennych w północnej części Niderlandów przebiegała sprawnie<sup>97</sup>.

Rozwój ekonomiczny państwa niósł za sobą rozwój kulturalny. Podyktowane to było wzrostem zamożności społeczeństwa, głównie dzięki zyskom płynącym z handlu morskiego<sup>98</sup>. Społeczeństwo „Złotego Wieku” rozwijało się dynamicznie, świadomie budując swoją obyczajowość. Ważną rolę odegrała religia protestancka, będąca dość tolerancyjną<sup>99</sup> i pobłażliwą dla bogacenia się holenderskiego mieszczaństwa. Co więcej, jeden z odłamów protestantyzmu w Niderlandach – kalwinizm, wręcz propagował ówczesny styl życia. Głoszono, iż boska łaska spoczywa na tych, którym się powodzi, a bogactwa są nagrodą za cnotliwe życie. Obowiązkiem każdego „religijnego” człowieka było dążenie do coraz większej zamożności<sup>100</sup>.

Zaistniałe na przestrzeni czasu przemiany kulturowe społeczeństwa spowodowały potrzebę szybkiego wzbogacenia się. Zamożni obywatele mogli sobie pozwolić na otaczanie się różnymi dziełami sztuki<sup>101</sup>, które uzupełniały ich codzienność, dostarczając im wygórowanej estetyki. Poprawa jakości życia znalazła swoje odbicie przede wszystkim w dziełach malarskich. Charakterystyczną cechą malarstwa holenderskiego było jego nacechowanie alegoriami i aluzjami do otaczającej człowieka rzeczywistości. Portrety, martwe natury, sceny rodzajowe, miały pokazywać oryginalność i poziom luksusowego życia<sup>102</sup>. Wojny religijne, wszelkie zarazy oraz przede wszystkim nadmierny przepych bogatych obywateli, spowodował bunt reszty społeczeństwa, zwłaszcza duchownych, nawołujących do zastanowienia

<sup>94</sup> A. Świderkówna, *Rozmowy o Biblii...*, op. cit., s. 257.

<sup>95</sup> J 3,19-21.

<sup>96</sup> J. Balicki, M. Bogucka, op. cit., s. 133, 143; C. R. Boxer, op. cit., s. 26.

<sup>97</sup> M. Piątkiewicz-Dereniowa, *Fajanse z Delft...*, op. cit., s. 9.

<sup>98</sup> J. Balicki, M. Bogucka, op. cit., s. 183.

<sup>99</sup> Por. J. Tazbir, *Polsko-niderlandzkie kontakty wyznaniowe w XVII w.*, [w:] *Niderlandyzm w sztuce polskiej. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Toruń, grudzień 1992, pod. red. T. Hrankowskiej, Warszawa 1995, s. 37-49.

<sup>100</sup> J. Balicki, M. Bogucka, op. cit., s. 87.

<sup>101</sup> K. Górecka-Petrajtis, *Malarstwo flamandzkie i holenderskie XVII w. w zbiorach Muzeum Narodowego w Gdańsku. Przewodnik po wystawie*, Gdańsk 1993, s. 9.

<sup>102</sup> A. Ziemia, *Iluzja a realizm. Gra z widzem w sztuce holenderskiej 1580-1660*, Warszawa 2005, s. 13-14.

się nad swym ziemskim życiem.

W sztuce, dydaktyczne pouczenie społeczeństwa wiązało się głównie z obrazami typu *vanitas*<sup>103</sup>. Enigmatyczna treść przekazu wanitatywnego uświadamiała ulotność istnienia, jego chwilowe trwanie, pokazywała iluzję permanentnego bogactwa i wieczności<sup>104</sup>. Materializm i wartości duchowe nabrały wówczas odmiennego znaczenia, nastąpiła zamiana systemów. Ten antytetyczny układ doczesności i wieczności przypominał średniowieczne *memento mori*.

Istotną rolę w procesie umoralniania społeczeństwa odegrały przedstawienia zaczerpnięte z Biblii<sup>105</sup>. Obrazowy język Pisma Świętego, jego dydaktyczny charakter pokazywał system wartości moralno – etycznych, które należy zrozumieć i zastosować, by móc osiągnąć życie wieczne. Należało zerwać z przywiązaniem do doczesnych potrzeb. Wymagana była wewnętrzna przemiana człowieka, jak to sugeruje Jezus w dialogu z Nikodemem. Umoralniając swoje życie, każdy człowiek mógł prosić Boga o pomoc i otrzymać niezbędne łaski, jak to w symboliczny sposób ukazują aniołowie wchodzący na drabinę i schodzący z niej we śnie Jakuba<sup>106</sup>. Przykład Hagar i Izmaela pokazuje sytuację, w której początkowe nieposłuszeństwo i utrata wszystkiego zostają przeobrażone w nadzieję i łaskę. Istotne było uwzględnienie czynnika duchowego i dokonanie ludzkiego, wolnego wyboru.

## VI. PODSUMOWANIE

Studia nad fajansami wydobytymi podczas badań stargardzkiego kwartału IX, zwłaszcza tymi, które ozdobiono scenami biblijnymi, ukazują możliwości interpretacyjne oraz sugerują kierunek w postępowaniu badawczym.

Złożony przebieg produkcyjny wydobytych talerzy oraz, co ważniejsze, wielowymiarowy proces przekazu myśli zobrazowanych w dekoracji naczyń – zwykłych przedmiotach ludzkiej codzienności, dały sposobność poznania namiastki kultury holenderskiej.

Zapotrzebowanie na wyroby ceramiczne zdobione różnymi scenami dowodzi renomy, jaka została osiągnięta przez manufaktury niderlandzkie, związane przede wszystkim z ośrodkiem w Delft. Fajanse stały się powszechnym elementem wystroju pomieszczeń nie tylko holenderskich. Wyroby z motywami biblijnymi były przede wszystkim nośnikiem wartości moralizatorskich skierowanych do ówczesnego społeczeństwa.

Dydaktyczna wymowa scen biblijnych miała skłaniać człowieka do refleksji nad doczesnym losem. Symboliczny sens staro- i nowotestamentowych obrazów ukazywanych na przedmiotach prowokował do zmiany w postrzeganiu dóbr doczesnych. Miało to prowadzić do odnowy moralnej, do uzmysłowienia społeczeństwu właściwego podejścia do materializmu, którego wartość można było trafnie wyrazić słowami: „*marność nad marnościami i wszystko marność*”<sup>107</sup>.

W każdej z trzech scen biblijnych, przedstawionych na stargardzkich talerzach,

<sup>103</sup> B. Purc-Stepniak, *Kula jako symbol vanitas. Z kręgu badań nad malarstwem XVII wieku*, Gdańsk 2004, s. 120; A. Ziemia, op. cit., s. 133.

<sup>104</sup> Ibidem, op. cit., s. 133.

<sup>105</sup> J. Balicki, M. Bogucka, op. cit., s. 213.

<sup>106</sup> W. Kopaliński, op. cit., s. 66.

<sup>107</sup> Koh 1,2.



odnaleźć można główną ideę rozważań w stosunku do ziemskiej codzienności. Sceny te przypominają o sensie ludzkiej egzystencji i jej krótkim trwaniu, dając jednak nadzieję, sugerując przemianę mentalną człowieka. Talerze mają cechę wspólną, w scenach ukazana została łaska, której każdy człowiek może doświadczyć.

Obrazy, na których przedstawiono *stricte* motywy marności (*vanitas*), są jednocześnie stwierdzeniem, że ludzkie życie na ziemi jest chwilowe oraz pytaniem, co można zmienić by poprawić wartość swego istnienia? Odpowiedź na tego rodzaju pytania zawarta jest we wszelkiego rodzaju scenach biblijnych odwołujących się do konkretnych fragmentów w Starym, bądź Nowym Testamencie. Dekoracje ze scenami *Hagar i Izmaela na pustyni*, *Snu Jakuba* oraz *Rozmowy Jezusa z Nikodemem* pokazują drogę możliwości, którą można wybrać by osiągnąć *vita aeterna*.

## Zusammenfassung

### Niederländische Fayence-Teller mit biblischen Motiven aus der archäologischen Arbeiten im Quartal IX in Stargard

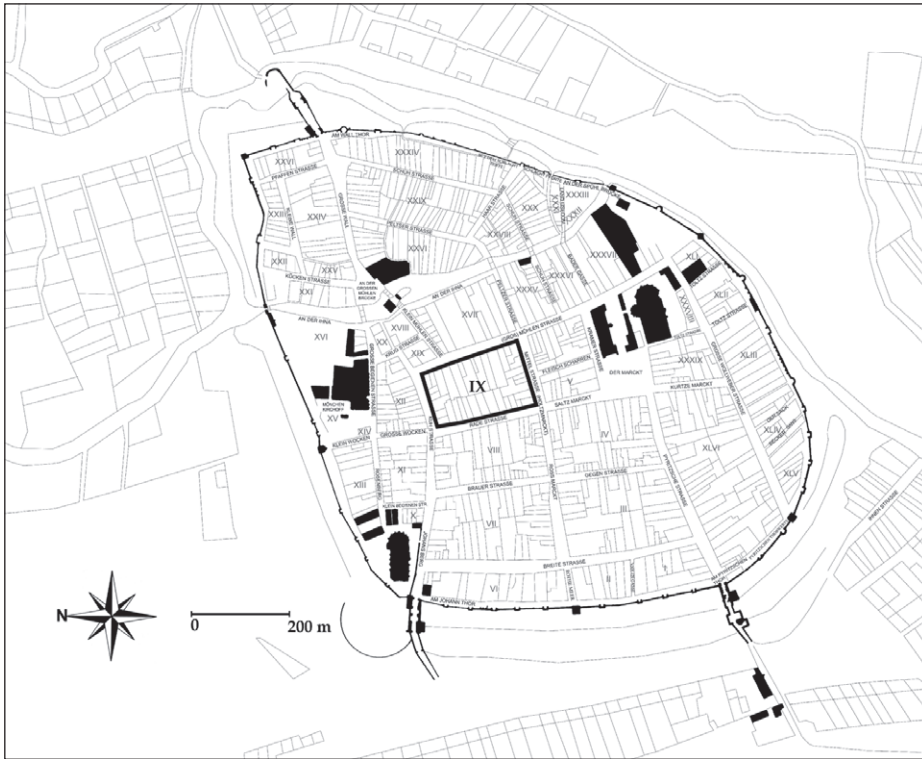
Fayence-Teller mit biblischen Motiven, die aus einer Latrine während der archäologischen Arbeiten im Quartal IX in Stargard geborgen wurden, zeigen ihre vielfältige Struktur. Die Überlegungen beziehen sich auf die Herstellung der Objekte, ihre Dekorationen und vor allem auf ihre Interpretation.

Zunächst spiegelt Dekor der Fayence die Ornamentik des chinesischen Porzellans wieder. Im Laufe der Zeit wurde die europäische Ornamentik aufgegriffen. Die Objekte wurden mit Szenen aus dem Alltag, Landschaft, Allegorien und aus der Bibel entnommenen Elementen dekoriert.

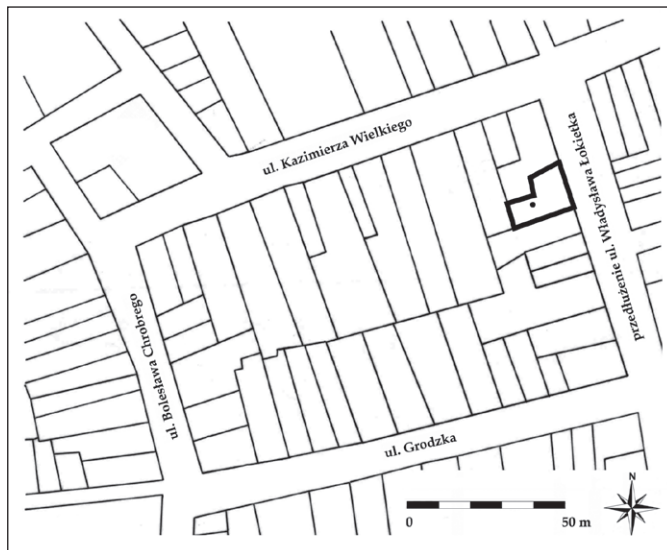
Die aus der Latrine stammenden Bruchstücke der drei Teller lassen eine genaue Bestimmung dessen Herstellungsprozesses sowie der Verzierungstechniken zu. Die Teller wurden auf der Töpferscheibe aus dem gereinigten cremefarbenen Ton geformt. Das sind flache Teller mit Rand und getrenntem, leicht vertieftem Boden. Sie wurden mit Kobalt-Dekor bedeckt, wobei nur der Boden dekoriert wurde. Die Exemplare repräsentieren sog. *delft blue* (Delfter Blau) Ware, die mit der Technik des „zweiten Brandes“ hergestellt wurde.

Eine genaue Bestimmung der Werkstatt ist erschwert, weil die Tellerböden nicht gemarkt sind. Dennoch, aufgrund der Ähnlichkeit mit den auf gleiche Weise dekorierten Tellern aus den anderen Städten, kann man vermuten, dass sie in Niederlanden (Delft?) in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts hergestellt worden sind. Eine zweifellose Bestimmung der Qualität dieser Produkte ist kompliziert. Es ist möglich, dass sie sog. „Bauerngeschirr“ (*hol. boerendelfts*) repräsentieren, hauptsächlich durch die fehlenden Signaturen und die Lücken in der Glasur. Andererseits ist möglich, dass sie ein Nebenprodukt einer renommierten Werkstatt sind.

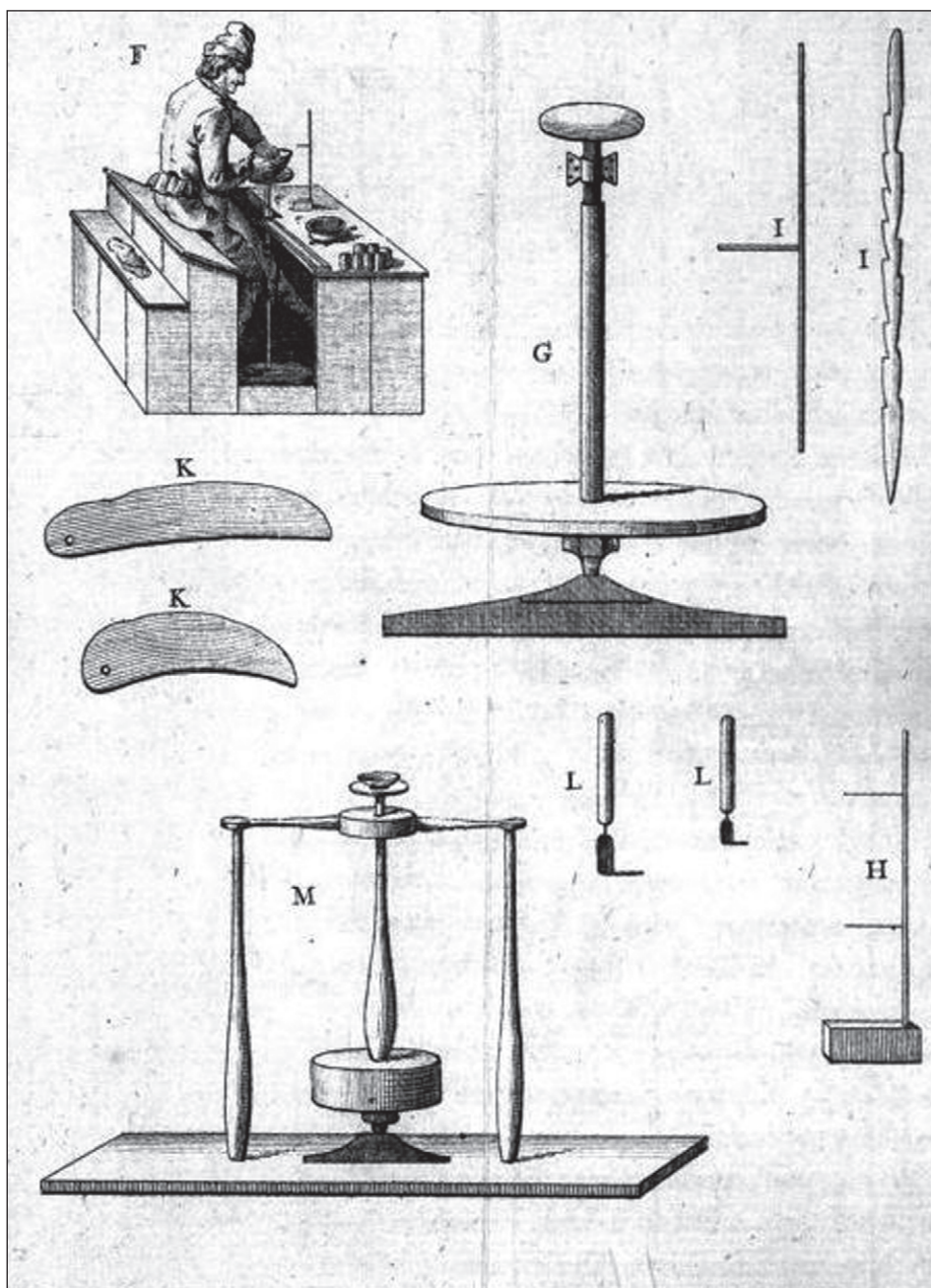
Die Teller wurden mit biblischen Szenen mit didaktischem Charakter dekoriert. Dazu gehören: *Hagar und Izmael in der Wüste*, *Jakobs Traum* sowie *Das Gespräch zwischen Jesus und Nikodemus*. In allen auf den Stargarder Tellern dargestellten biblischen Szenen kann man die Hauptidee der Besinnung auf den Irdischen Alltag wiederfinden. Diese Szenen erinnern an Sinn und Vergänglichkeit menschlicher Existenz, sie geben jedoch Hoffnung indem sie eine geistige Verwandlung suggerieren. Die Teller haben ein gemeinsames Merkmal, in einer der Szenen wurde die Gnade dargestellt, die jeder erfahren kann um die geistige Ruhe und ewiges Leben zu erreichen.



Ilustr. 1. Stargard. Stare Miasto z zaznaczonym terenem badań. Na podstawie przerysu planu katastralnego miasta według M. F. Schwadtkena z 1724 roku.

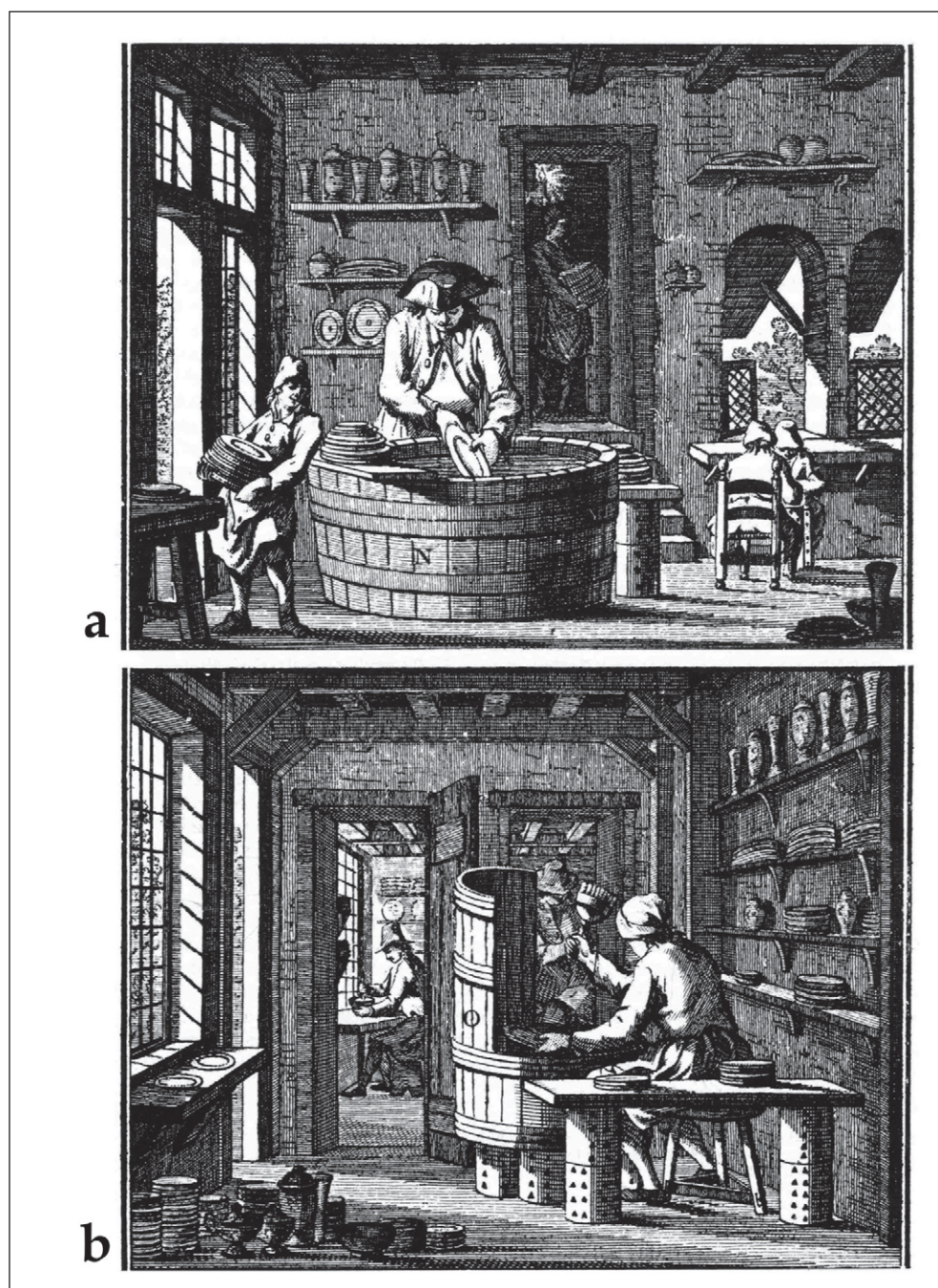


Ilustr. 2. Stargard. Kwartał nr IX według katastru M. F. Schwadtkena z zaznaczoną lokalizacją obiektu 8 H 20 w kontekście granic parceli.



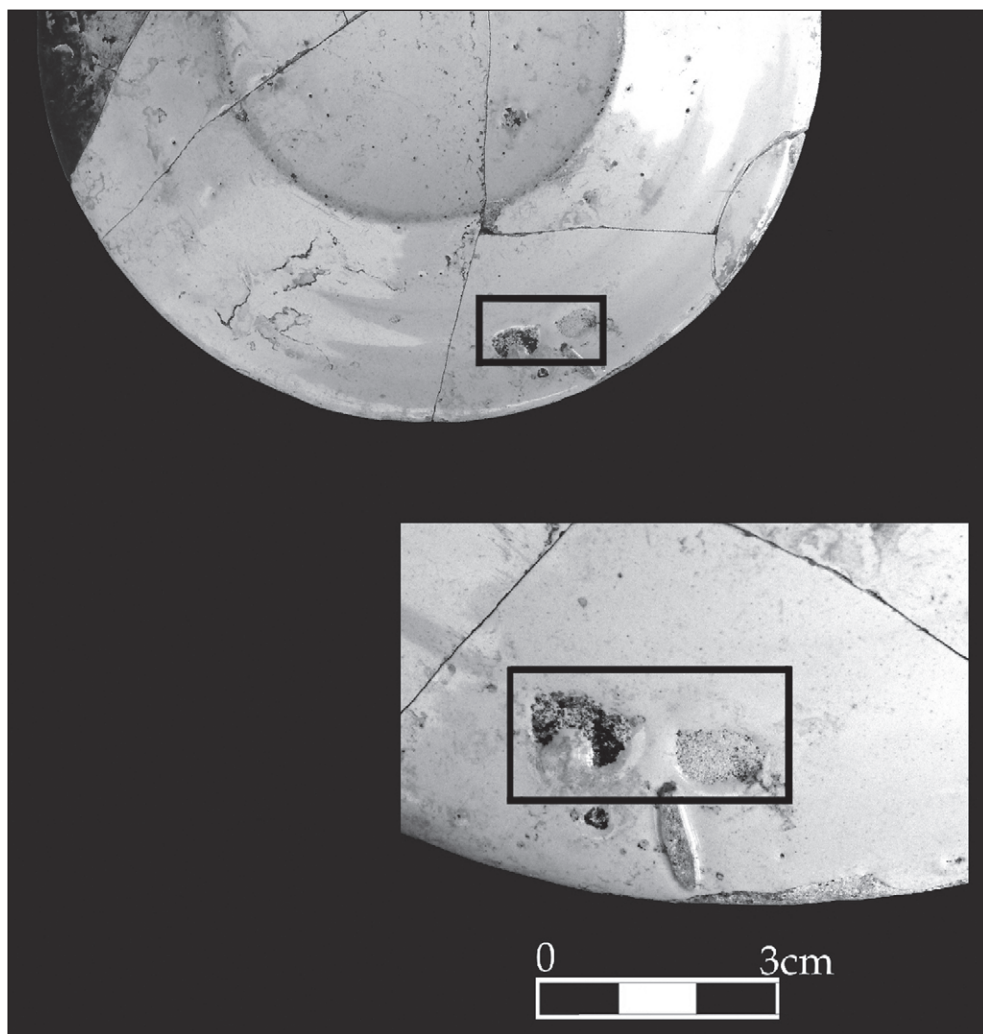
Ilustr. 3. Rycina ukazująca toczka przy pracy (F) oraz narzędzia: koło garncarskie (G), przedmiot służący do wykonania jednowymiarowych naczyń (H), miarki (I), drewniane nożyki (K), narzędzia do polerowania naczyń (L), przedmiot ułatwiający wykonanie obwódek na brzegach talerzy (M). Rycina zawarta w: G. Paape, *De Plateelbakker of Delftsch Aardewerkmaaker*, Dordrecht 1794, za: P. J. Tichelaar, S. ten Hoeve, *Fries Aardewerk – Bolsward*, Leiden 2001, s. 32.



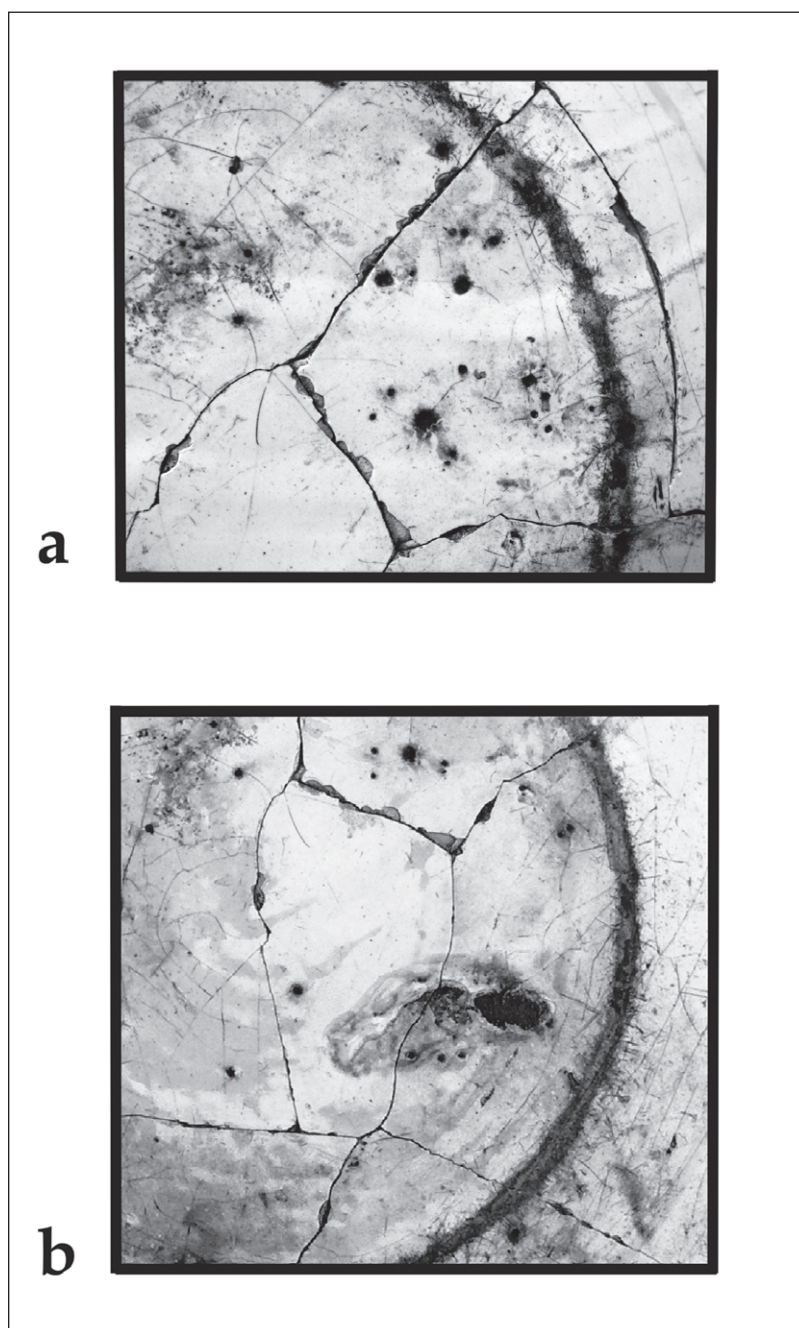


Ilustr. 4. a – Szklwienie naczyń polewą cynową, b – Skrapianie naczyń szkliwem ołowiowym za pomocą pędzla. Ryciny zawarte w: G. Paape, *De Plateelbakker of Delftsch Aardewerksmaaker*, Dordrecht 1794, za: B. Tietzel, *Fayence I. Niederlande, Frankreich, England*, Köln 1980, s. 35.

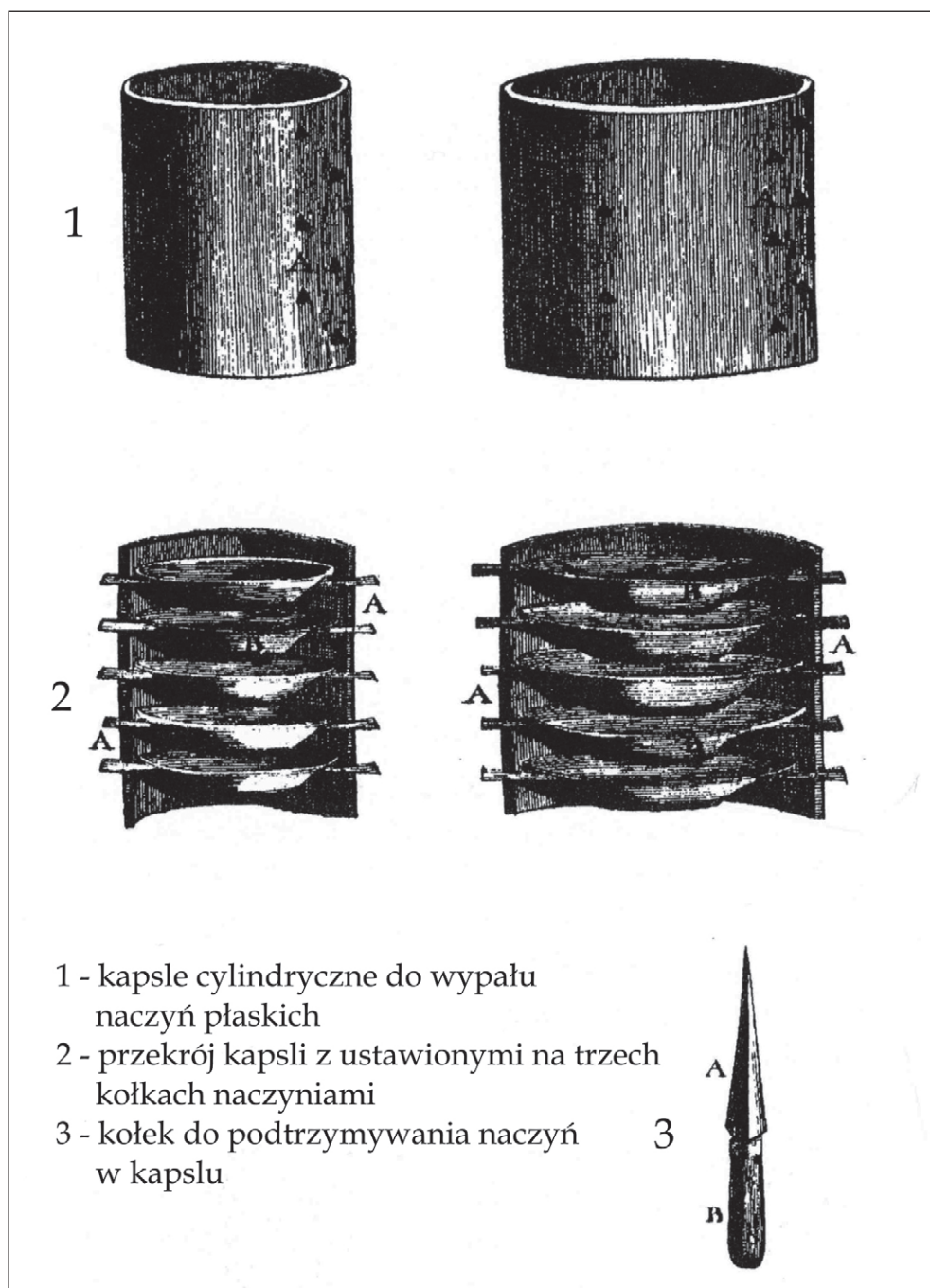




Ilustr. 5. Stargard. Rewers talerza ze sceną *Hagar i Izmaela na pustyni*. Widoczne dwa ślady powstałe być może w wyniku trzymania naczynia podczas szkliwienia. Fot. K. Kwiatkowski.



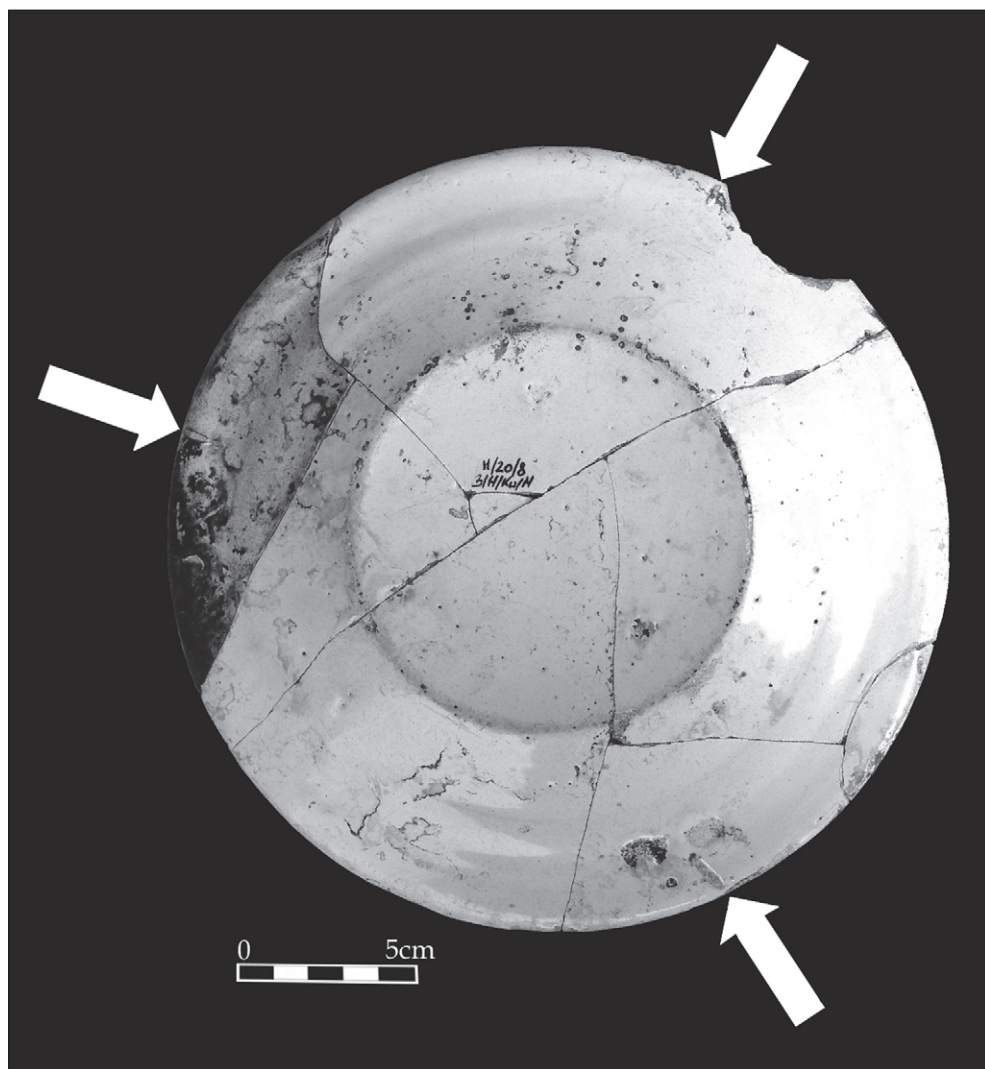
Ilustr. 6. Stargard. Rewers talerza ze sceną *Rozmowy Jezusa z Nikodemem*. Widoczne wady szkliva: a – nakłucia, „muszki”, pęknięcia włoskowate (harysy), b – „zbieganie się szkliva”. Fot. K. Kwiatkowski.



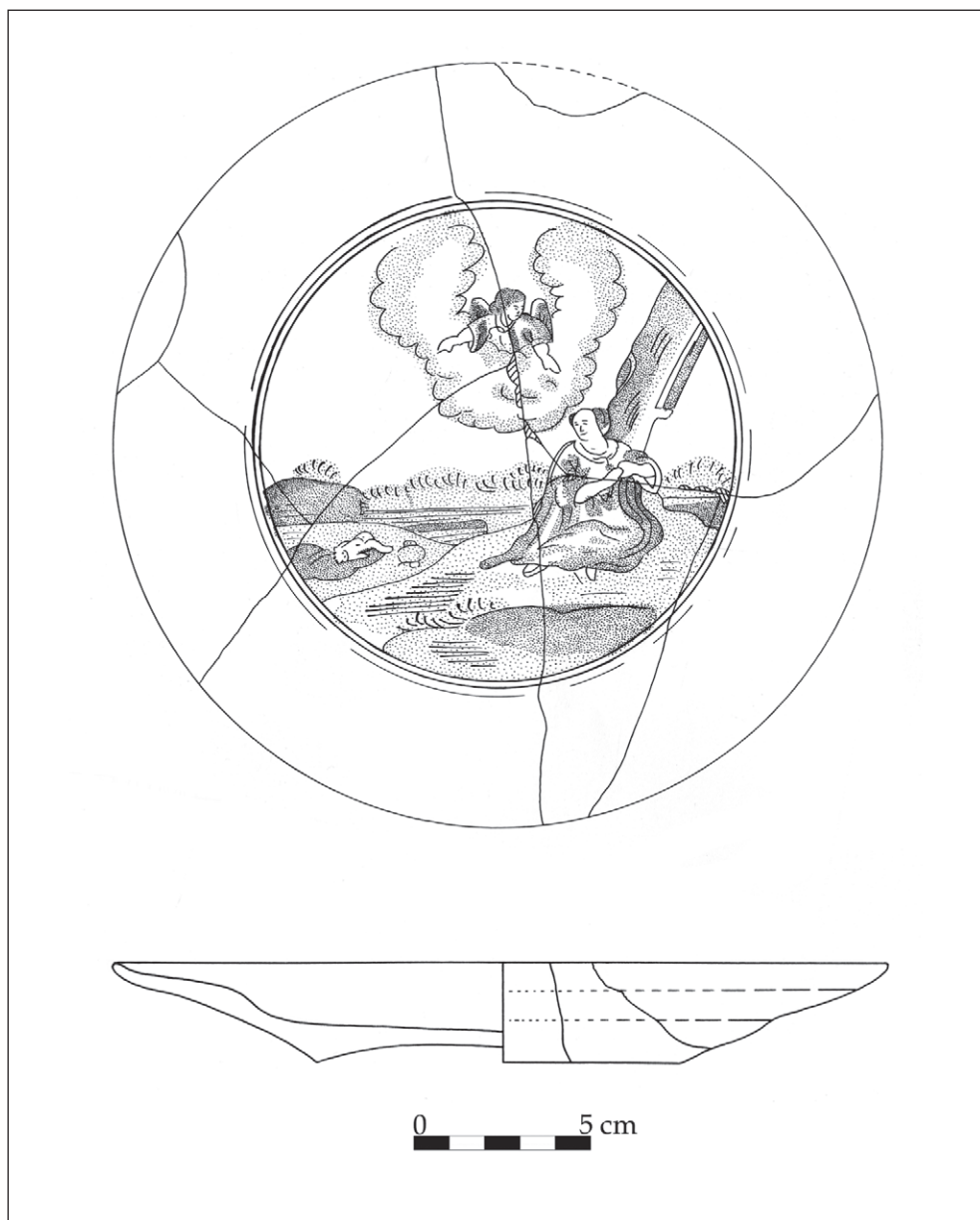
- 1 - kapsle cylindryczne do wypału naczyń płaskich  
 2 - przekrój kapsli z ustawionymi na trzech kołkach naczyniami  
 3 - kołek do podtrzymywania naczyń w kapslu



Ilustr. 7. Schemat pojemników (kapsli), w których na trzech kołkach ustawiano naczynia gotowe do wypału. Rycina zawarta w: Diderot et d'Alembert, *L'Encyclopédie*, Fayancerie, pl VIII, 1751-1777, wg K. Tyler, I. Betts, R. Stephenson, *London's delftware industry. The tin-glazed pottery industries of Southwark and Lambeth*, London 2008, s. 16.



Ilustr. 8. Stargard. Rewers talerza z *Hagar i Izmaelem na pustyni*. Pokazane trzy punkty pozbawione szkliwa, które powstały w wyniku ustawienia naczynia na kołkach w kapslu przygotowanym do wypału. Fot. K. Kwiatkowski.



Ilustr. 9. Stargard. Zrekonstruowany fragmentarycznie talerz przedstawiający *Hagar i Izmaela na pustyni*. Rys. K. Kwiatkowski.

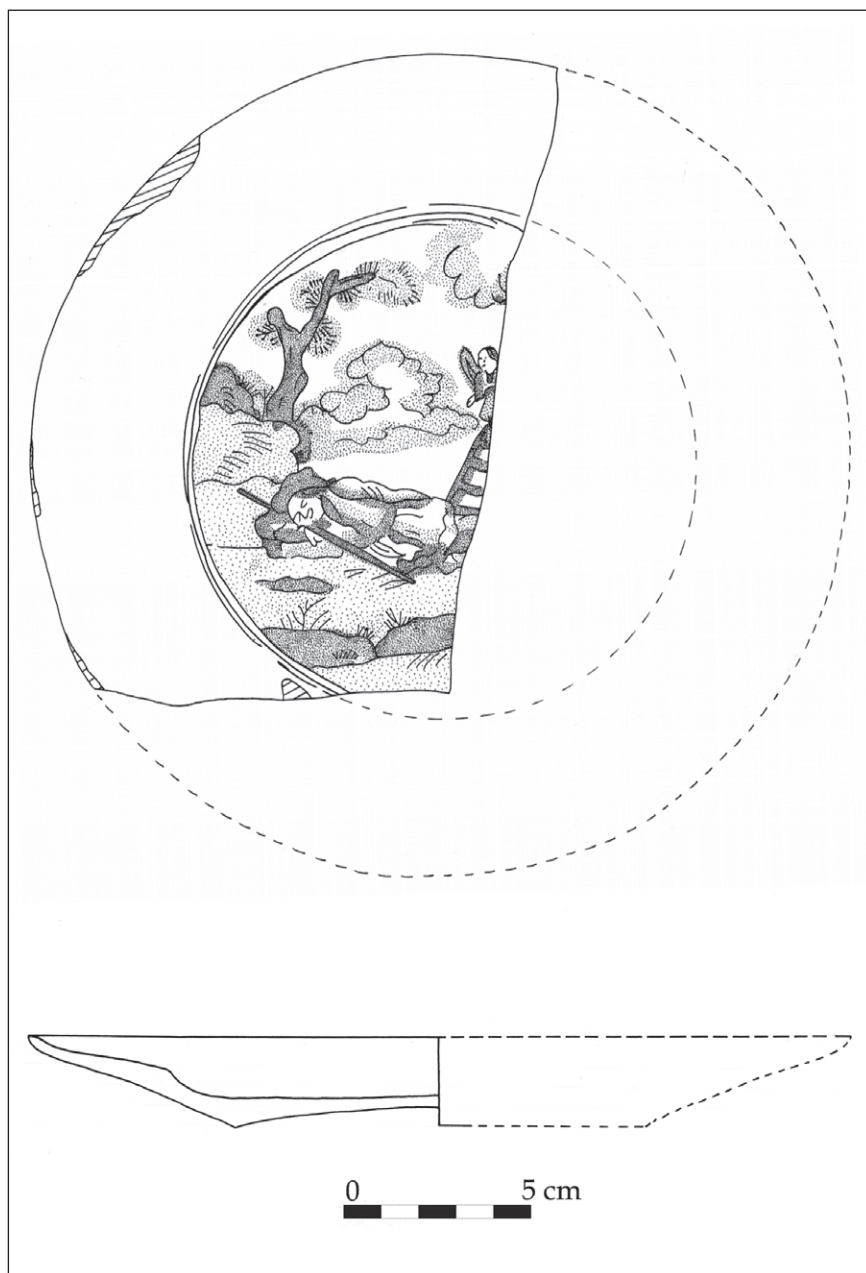




Ilustr. 10. Matthäus Merian I *Hagar i Izmael na pustyni* 1626-1630. W zbiorach **British Museum** (AN611318001), London.



Ilustr. 11. Płytką flizowa przedstawiająca *Hagar i Izmaela* II połowa – koniec XVII wieku, Haarlingen (Fryzja). W zbiorach Muzeum Miejskiego Wrocławia, wg M. Szmidy-Półbratka *Świat zaklęty w błękicie. Pokój Beyersdorfów w Pałacu Królewskim we Wrocławiu*, Wrocław 2010, s. 29.



Ilustr. 12. Stargard. Fragment talerza z dekoracją *Snu Jakuba*. Rys. K. Kwiatkowski.

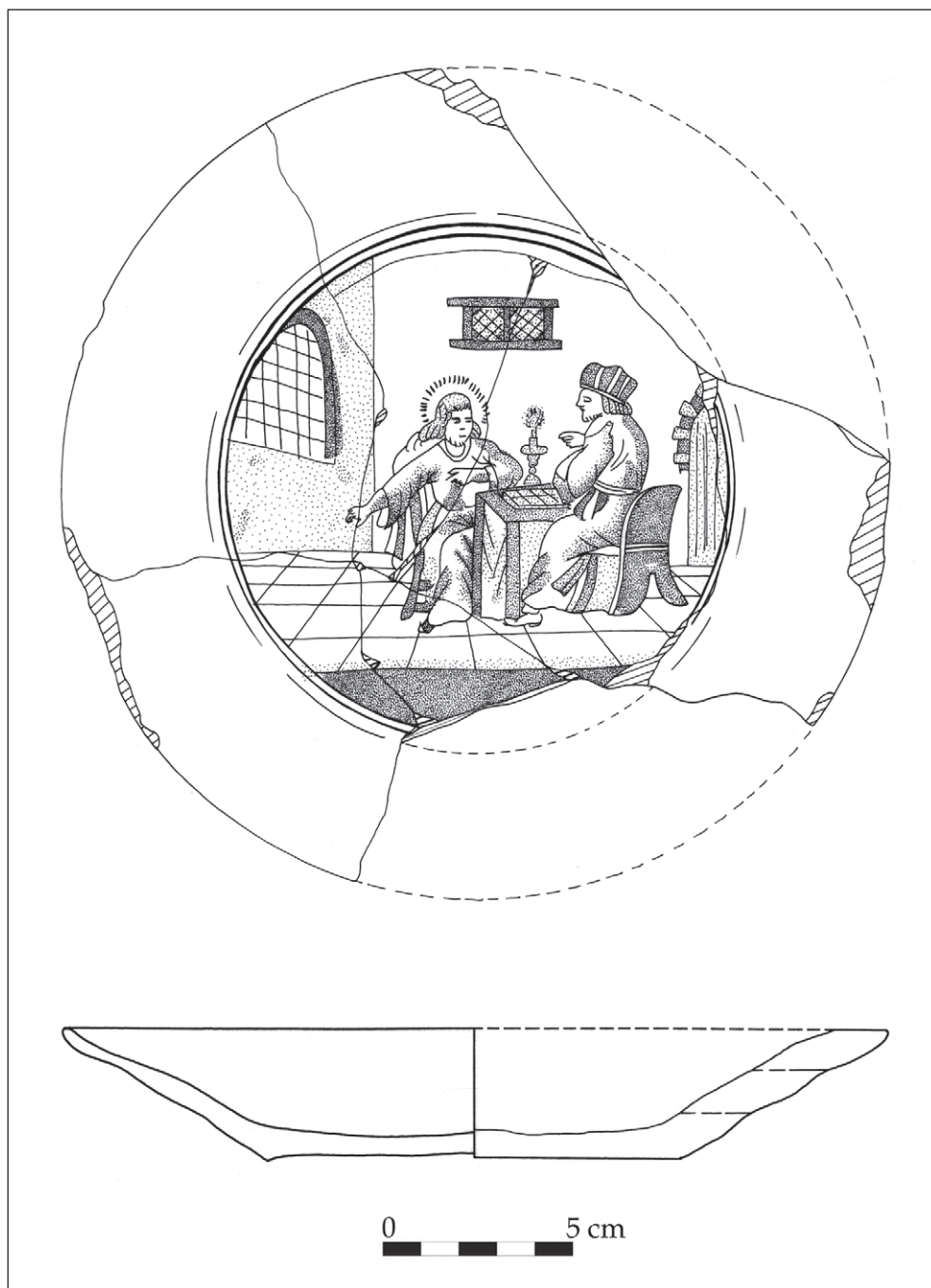




Ilustr. 13. Wenceslaus Hollar *Drabina Jakubowa* XVII wiek. W zbiorach University of Toronto (nr inw. P39), wg [http://link.library.utoronto.ca/hollar/digobject.cfm?Idno=Hollar\\_k\\_0062&query=Hollar\\_k\\_0062&size=large&type=browse](http://link.library.utoronto.ca/hollar/digobject.cfm?Idno=Hollar_k_0062&query=Hollar_k_0062&size=large&type=browse) (z dnia 09.09.2010).



Ilustr. 14. Leonaert Bramer *Sen Jakuba* 1657-1659 (szablon z perforowanego papieru, służący do odwzorowania dekoracji na płytce flizowej lub talerzu). W zbiorach Koninklijke Tichelaar, Makkum, wg <http://www.wga.hu/support/viewer/z.htm> (z dnia 12.10.2010).



Ilustr. 15. Stargard. Zrekonstruowany fragmentarycznie talerz z dekoracją *Rozmowy Jezusa z Nikodemem*. Rys. K. Kwiatkowski.



Ilustr. 16. Gerard de Jode *Jezus i Nikodem* 1585. W zbiorach British Museum (AN472998001), London.