

A R T Y K U Ł R E C E N Z Y J N Y

JAROSŁAW DUTKOWSKI

SEBASTIAN DADLER — PORTRET MISTRZA SZTUKI MEDALIERSKIEJ PRZEDSTAWIONY NA NOWO

Hermann Maué, *Sebastian Dadler 1587-1657. Medaillen im Dreißigjährigen Krieg*, Nürnberg: Verlag des Germanischen Nationalmuseums 2008, s. 218, twar-
da oprawa, ISBN 978-3-936688-33-7.

Po kilkudziesięciu latach od przełomowej pracy Adama Więcka ukazała się nowa monografia twórczości medalierskiej Sebastiana Dadlera. Praca napisana przez Hermanna Maué znacznie powiększa nie tylko liczbę znanych wcześniej typów i odmian, ale pogłębia naszą wiedzę o symbolice XVII-wiecznych medali.

Wiele miast w Europie w XVI w. przeszło od katolicyzmu ku protestantyzmowi, który niósł także ze sobą duże zrozumienie dla potrzeb kształcenia. W wieku XVI i XVII szkoły, gimnazja czy uniwersytety kształciły nie tylko patrycjat, ale i zwykłych mieszczan. Wysoki poziom wykształcenia, jaki stał się udziałem ówczesnych elit, sprawił, że twórcy mogli używać w swojej sztuce różnych artystycznych przenośni czy alegorii licząc, że ich kompozycje zostaną przez odbiorców prawidłowo odczytane. Obcując z XVII-wieczną sztuką medalierską natykamy się więc na intrygujący świat różnych, nieraz skomplikowanych symbolicznych odniesień. Pełne takich skojarzeń są przede wszystkim medale wybijane przez protestanckiego medaliera Sebastiana Dadlera. Obok ówczesnych katolickich i protestanckich władców i związanej z nimi magnaterii, zlecniodawcami były rady miejskie oraz patrycjat wielu miast, takich jak Augsburg, Drezno, Gdańsk czy Hamburg. Każdy badacz zajmujący się twórczością Sebastiana Dadlera musi zmierzyć się z koniecznością poszukiwania inspiracji dla jego medali tak w zdarzeniach politycznych, jak i w religii czy ówczesnej sztuce. Ilość wątków tematycznych, a zatem i problemów badawczych, wymagała od autora sięgania do bardzo różnorodnych historycznych i ikonograficznych źródeł.

Książka została podzielona na dwie części — pierwszą stanowi rozbudowany esej poświęcony Dadlerowi i sztuce medalierskiej XVII w. Drugą — katalog medali wzbogacony szerokim komentarzem. Pierwszą część rozpoczyna biografia Sebastiana Dadlera wraz z omówieniem kolejnych faz jego artystycznej działalności. W kolejności omawiane są jego pobyty i aktywność medalierska w Strasburgu, Augsburgu, Dreźnie, Gdańsku (1635/1636-1648) oraz Hamburgu.

Hermann Maué przywołuje historyczne postaci, które zamawiały jego medale lub były ich bohaterami. Autor ukazuje Dadlera m.in. jako artystę zafascynowanego osobą wybitnego wodza i króla szwedzkiego, Gustawa II Adolfa. Kolejna część rozważań została poświęcona warsztatowi Dadlera. W tym rozdziale zostały przedstawione techniki mennicze przydatne przy sporządzaniu i wybijaniu medali. Autor często powiększa fragmenty medali Dadlera wskazując na charakterystyczne dla jego ręki elementy kompozycyjne. Pokusił się o zestawienie szeregu charakterystycznych autorskich punc, które były wykorzystywane przez Dadlera w różnych okresach jego twórczości. Wielu ówczesnych medalierów czy rytowników samodzielnie wykonywało swoje punce. Były to wszelkiego rodzaju ozdobniki, rozetki, liście, trójlistki, a także poszczególne litery, czy nawet większe elementy: wieńce, obłoki, złożone dłonie, napis hebrajski IHWH w wieńcu, czy wyobrażenie gołębic (był to zresztą charakterystyczny dla Dadlera ikonograficzny symbol, często wkomponowany w modelowane sceny, stanowiący nawiązanie do Ducha Świętego). Znajomość i możliwość odróżnienia takich detali pozwala na uchwycenie typowych cech warsztatu tego artysty, a jest to tym bardziej istotne, że Sebastian Dadler był często kopiowany i nie zawsze — jak zobaczymy — łatwo odróżnić jego medal od wyrobu innego artysty. Hermann Maué zwraca uwagę na współpracę Sebastiana Dadlera z Johannem Höhnem i opisuje liczne wspólnie skomponowane przez nich medale. W niektórych wypadkach dodatkowo wyróżnia medale Höhna będące czasami dosłownymi kopiami kompozycji Dadlera, ale zjawisko to wyraźnie marginalizuje. Cały okres gdański współpracy i zapewne rywalizacji obu artystów jest omówiony stosunkowo powierzchownie. Istnieją medale, które obaj artyści realizowali wspólnie, są jednak — i to liczne — takie, dla których pomysłodawcą kompozycji jest Dadler, ale mimo to w kolejnych wersjach częściej spotykamy na nich sygnatury Höhna. Należą do nich m.in. medale przedstawiające scenę zaślubin a na odwrocie szczęśliwą rodzinę (s. 144–145, poz. 101 i 102). Adam Więcek zamieszcza w swojej pracy zdjęcie niesygnowanego medalu — jak mniema — Dadlera, na którym są wszakże widoczne w fałdach sukni inicjały IH. Hermann Maué omawia inny medal skomponowany przez Dadlera, który został potem skopiowany przez Johanna Höhna i anonimowego naśladowcę (s. 42). Od czasu wybicia pierwszej wersji do ostatniej mija kilkadziesiąt lat i szkoda, że autor nie podejmuje prób wyjaśnienia nośności ideowej tej kompozycji, która tak samo, jak się wydaje, przemawiała do odbiorców przez dziesiątki lat. Wątek inspiracji dziełami z różnych epok przewi-

ja się w całej książce, ale autora przede wszystkim interesuje on jako źródło dla konkretnej kompozycji, a nie jako przejaw trwałości idei. Z innym interesującym tropem, który autor otwiera, ale go nie kontynuuje, mamy do czynienia, gdy zestawia medale Dadlera z medalami Höhna wybijanymi po wyjeździe Dadlera z Gdańska. Intrygująca jest nie tylko zbieżność kompozycyjna podejmowanych tematów, ale możliwość uchwycenia obecności charakterystycznych punc Dadlera na medalach Höhna. Nie można wykluczyć, że Sebastian Dadler opuszczając Gdańsk pozostawił Höhnowi nie tylko gotowe stemple, ale i swoje punce. Medale Dadlera z okresu hamburskiego zawierają bowiem nie tylko nowe wątki tematyczne, ale pojawiają się na nich detale nieobecne w gdańskim okresie jego twórczości.

W ostatnim rozdziale pierwszej części autor zajął się graficznymi inspiracjami, które stały u źródeł wielu kompozycji Dadlera. Adam Więcek opisując medale Dadlera starał się znaleźć źródła ikonograficzne, które stały się inspiracją dla niektórych jego artystycznych pomysłów. Hermann Maué nie tylko dotarł do znacznie bogatszych źródeł ikonologicznych czy graficznych, ale ukazał Dadlera jako artystę, który odwoływał się do biblijnej inspiracji znacznie głębiej, niż się nam do tej pory wydawało. Renesans, a potem sztuka baroku włączyły do sztuki chrześcijańskiej motywy nie tylko biblijne, co rozumiały, ale też antyczne, greckie i rzymskie. Postaciom antycznych herosów czy bóstw nadawano cechy symbolicznych przedstawień cnót i czyniono z nich odwołania do zasad godziwego postępowania. Ikonolodzy XVI-wieczni, odwołując się często do historii antycznych, Starego i Nowego Testamentu, stworzyli gotowe wzorce ikonograficzne. Obrazy te wzbogacano często cytatem czy krótkim wierszem. Zgodnie z poglądami Grzegorza z Damaszku, artysta miał udostępnić analfabetom prawdy wiary za pomocą obrazów. Tak pomyślany emblemat, obok roli dydaktycznej, stał się w XVII w. źródłem wyrafinowanej rozrywki także dla wielu patrycjuszki. Wydawnictwa ikonologiczne były szeroko rozpowszechnione i dla wielu medalierów ówczesnej Europy stanowiły główne źródło artystycznej inspiracji. Sebastian Dadler, jak to wyraźnie wskazał Maué, bardzo często korzystał z prac XVI-wiecznych ikonologów: Cesarego Ripy, Alcatiusa czy Aegidiusa Sadelera, ale i osób mu współczesnych, jak Gabriel Rollenhagen czy niezwykle modny, choć bardzo wtedy kontrowersyjny, Daniel Cramer. Autor zauważył szczególne zainteresowania Dadlera pracami tego szczecińskiego pastora i emblematyka. Jego kompozycje nazywane były „emblematyką serdeczną”, głównym elementem jego ikonologicznych i emblematycznych obrazów była bowiem ikonografia serca. Adam Więcek opisując medale Dadlera przywołał niektóre ikonologiczne inspiracje, ale traktował je raczej jako źródło artystycznych pomysłów. Hermann Maué zwrócił uwagę na dosłowność przenoszenia ikonograficznych wzorców na medale Dadlera oraz na ich późniejsze kopiowanie przez innych artystów. Przykładem jest symbol „stałości wiary”. Po raz pierwszy ten emblemat Sebal-

da Behama z 1540 r. trafił na medal Dadlera w 1629 r., a później, zachowując swoją źródłową wymowę, widoczny jest w twórczości innych medalierów (s. 36 i 37). Na medalu widzimy rydwan, który ciągną Wiara (*Fides*) z krzyżem i Nadzieja (*Spes*) z gołębiem. Na odwrocie siedząca postać Stałości (*Constantia*) w rydwanie podtrzymuje kolumnę — symbol stałości wiary. Sens kompozycji wyjaśnia dodatkowo inskrypcja: CONSTANTIA TRIUMPHANS. Dadler wybił go dla uwiecznienia Zjazdu Teologów w Lipsku. Zjazd unormował stosunki religijne przede wszystkim pomiędzy kalwinami a luteranami. Dadler niemal dosłownie przeniósł kompozycję Behama, tylko obraz idealnego miasta zastąpił widokiem Lipska. Autor zamieszcza obok medal Johanna Höhna, datowany na rok 1645, na którym miejsce Lipska zajmuje Gdańsk. Główna strona tej kompozycji znalazła się też na medalu z 1640 r. modelowanym przez Johanna Bluma z Bremy. Höhn sięgnął po ten temat dla podkreślenia doniosłości *Colloquium charitativum* w Toruniu w 1645 r. — i zapewne podobne wydarzenie było powodem skorzystania z tej kompozycji przez Bluma. Dadler wykorzystał graficzny pierwowzór, podczas gdy Höhn i Blum skopiowali już tylko jego medal. Analizowali ten medal Adam Więcek, Maria Stahr, Tomasz Panfil i Jarosław Dutkowski; nikt jednak nie brał pod uwagę, że treść tej kompozycji mogła powstać tak dawno i przez blisko stulecie zachować swoje znaczenie w Dreźnie, Bremie i w Prusach Królewskich. Byłby to bardzo interesujący trop, gdyby autor spróbował rozpoznać zjawisko, które można pokrótce opisać jako utrwalanie się u artystów, jak i ich odbiorców, kodów znaczeniowych i niezmiennosc ich treści przez dziesiątki lat.

O tym, że Dadler był wybitnym medalierem, nikogo nie trzeba przekonywać, ale tak szeroko ukazane przez Mauégo inspiracje najwybitniejszych emblematyków, ikonologów czy malarzy XVI i XVII w., ukazują nam Dadlera jako postać wręcz niezwykłą. Odbieramy go jako humanistę, znawcę sztuki, erudyte, a być może także i filozofa. Praca Hermanna Maué pozwala także zastanowić się nad rolą medalu w XVII-wiecznej Europie i wskazuje nowe możliwości badawcze nie tylko nad sztuką medalierską ale i kulturą mieszczańską całej epoki. Medal zaczyna jawić się nie tylko jako wyrafinowany produkt artystyczny, ale także jako źródło pozwalające opisać bogactwo intelektualne środowisk dworskich czy patrycjatu miejskiego. Przywołane przez autora tropy i ikonologiczne wzorce stanowią najbardziej pasjonującą część jego pracy i są znakomitym przykładem jakości jego naukowego warsztatu, a dla wielu mogą być także inspiracją do własnych badań. Przywołałem wcześniej postać Daniela Cramera, którego niektóre kompozycje Dadler dosłownie przenosił na swoje medale. W części katalogowej, w rozdziale poświęconym medalom religijnym, Hermann Maué zestawia trzy wersje medalu z 1629 r. z wyobrażeniem stojącej Religii (ryc. 1). Na rewersie jest emblemat Cramera (ryc. 2), latarnia wsparta na sercu stojącym na otwartej Biblii z widocznym tekstem VERBUM DOMINI MANET IN AETERNUM („Słowo Pańskie trwa na wieki”), któremu towarzyszy napis w otoku: GOTT SIEHT DEIN NOTH UND

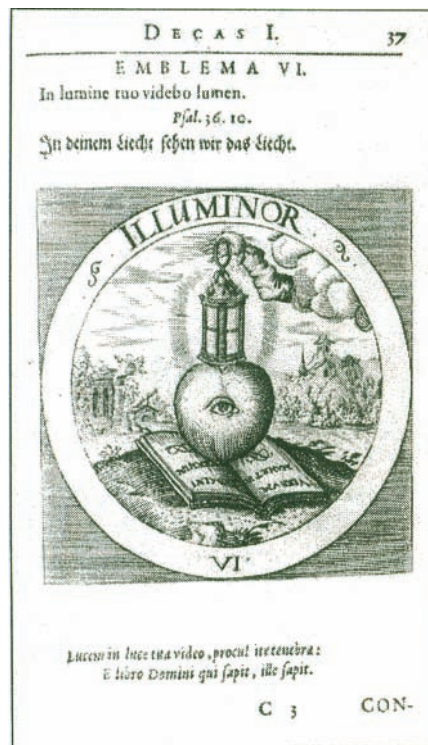
STEHT DIR BEY („Bóg patrzy na twoje potrzeby i stoi przy tobie”). W swoich badaniach natrafiłem na analogiczny medal sygnowany inicjałami IH (ryc. 3), nieznanymi Hermanowi Maué. Johann Höhn znów skopiował Dadlera, ale powodem wybicia tego medalu było lokalne gdańskie wydarzenie — swoista wojna ideowa pomiędzy pastorami największych gdańskich świątyń — św. Katarzyny, św. Mikołaja i Marii Panny. Jan Corvinus, senior ministerium duchownego i pastor kościoła Mariackiego w Gdańsku, wojował z pastorami Hermannem Ratmannem i Danielem Dilgerem, zachwycającymi się możliwością ukazywania Dziejów Apostolskich poprzez symbolikę serca¹. Obaj pastory zamierzali umieścić na filarach kościołów św. Jana i św. Katarzyny kilkadziesiąt fresków wzorowanych na emblematyce Daniela Cramera. Ten zamysł wywoływał ostrą reakcję opozycjonistów, którzy nie tylko nie zgadzali się z symboliką religijną Cramera ale starali się wykazać, że te kompozycje naruszają podstawy wiary. Medal ten jest wskazówką, że w spór włączyli się gdańscy artyści, w tym Johann Höhn. Być może, korzystając ze stempli pozostawionych przez Dadlera, około 1650 r. wystąpił z medalem oznaczonym własną sygnaturą, a kopiując Dadlera, przybliżył gdańskim odbiorcom jeden z bardziej ideowych emblematów Cramera. Sebastian Dadler, jak i Johann Höhn mieli prawo wybijania medali na sprzedaż i podejmowali na nich tematy oczekiwane przez mieszczkańskich odbiorców. Przytaczając ten epizod, warto zatem szukać w studium Mauégo takich i innych inspiracji dla własnych badań nad medalem i ich odbiorem w XVII w. Często traktujemy Dadlera przede wszystkim jako realizatora dworskich medali i czasem umyka nam fakt, że wybijany przez niego medal był obecny w kulturze mieszczkańskiej tej epoki.

Drugą część pracy stanowi katalog medali. Medale zostały ułożone w porządku chronologicznym, ale najpierw podzielono je według prezentowanych tematów. Każda pozycja zawiera opis awersu i rewersu, jego zdjęcie, wskazanie podstawowej literatury oraz dane pomiarowe. Opis uzupełniono przywołaniem zbiorów publicznych oraz aukcji, w których autor natrafił na opisywany medal. Autor dołączył też podwójną konkordancję numeracji Więcka wobec Mauégo i odwrotnie, co znacznie ułatwia wychwycenie różnic. Więcek opisał 154 pozycje, a Maué już 165. Prawie każdy opis medalu został wzbogacony komentarzem historycznym i ikonograficznym, a często zilustrowany grafikami przedstawiającymi ikonologiczne wzorce. Katalog otwiera zespół 85 najbardziej znanych medali, zebranych pod tytułem „historyczne wydarzenia i osoby”. Znajdziemy tam

¹ W kościele św. Jana na około 140 malowideł było ponad 20 zapożyczeń z Cramera, podobnie w kościele św. Katarzyny. Piszę o tym, jak również przedstawia tło wspomnianego w tekście konfliktu, Katarzyna Cieślak, *Emblematyka „serdeczna” Daniela Cramera w dekoracji kościołów gdańskich w XVII wieku*, [w:] *Porta Aurea*, t. 3, Gdańsk 1994, s. 139–152.



Ryc. 1. Awers medalu religijnego Sebastiana Dadlera



Ryc. 2. Emblemat Daniela Cramera będący inspiracją dla medalu religijnego Dadlera



Ryc. 3. Medal religijny autorstwa Johanna Höhna będący kopią medalu Dadlera

medale wybite z okazji różnych wydarzeń politycznych, konwencji religijnych, bitew, medale pokojowe razem z serią wydanych w związku z traktatami, które zwieńczył Pokój Westfalski. Omówiono w nim także medale ślubne, funeralne oraz w inny sposób związane z wielkimi postaciami tej epoki. W tej części katalogu zostały omówione medale wybijane dla Władysława IV, tak z okazji jego zwycięstw, jak i uroczystości ślubnych, w tym takie arcydzieło, jak 100-dukatowy numizmat z 1642 r., przynoszący konny portret króla. Są tu także liczne medale wybijane na cześć i dla upamiętnienia wielkich wodzów: Gustawa II Adolfa i księcia Bernarda Weimarskiego.

Kolejny rozdział katalogu stanowi zespół medali religijnych. Pod hasłem *Taufmedaillen*, zestawiono 11 medali nawiązujących do Chrztu Chrystusa w Jordanie, w następnym zespole autor omówił sześć medali odwołujących się do ślubu w Kanie Galilejskiej (*Hochzeitsmedaillen*). Dalej przedstawiono medale związane — według autora — z działalnością Chrystusa (siedem). Do tej części Maué włączył jedyny medal o tematyce katolickiej wybity przez Dadlera. Powstał on w 1635 r. i związany był z przybyciem medaliera do Polski. Hermann Maué opisuje ten medal, nie zwracając jednak uwagi na fakt, że jest to jedyny raz, w którym Dadler odwołuje się do katolickiego kultu Marii Panny. Następny podrozdział stanowią medale związane z Męką Chrystusa (*Auf den Glauben*) — pozycje od 110 do 142. Ostatni rozdział katalogu zatytułowano: *Profane Medaillen*. Znalazły się tam medale miłosne i ślubne (niekiedy zaskakująco dosłowne w treściach erotycznych) oraz związane z protestanckim etosem pracy. Wśród nich jest medal ślubny — wybity pospołu z Johannem Höhnem — z widokiem Gdańska, wzorowany na wcześniejszym medalu Dadlera z 1629 r. Na przykładzie tego i kilku innych medali wybitych na zlecenie rady miasta widać, że autor nie bardzo zdaje sobie sprawę z roli Gdańska oraz nie dostrzega ambicji i inspiracji rady miasta Gdańska w twórczości Dadlera.

U genezy tego uchybienia leży tradycja badawcza. Medalografia niemiecka podstawy swojej metodologii stworzyła już u schyłku XVII w. Johann Lochner w latach 1737–1744 i Johann David Köhler w latach 1729–1750 wydawali swoje numizmatyczne periodyki, zebrane i wydane potem jako roczniki. Ich zasadą było opisywanie medalu z komentarzem historycznym. Nowoczesne podejście do medalu i jego tematyki wyłożyli S. B. Kahane w 1928 r. oraz Paul Schmid w 1932 r. Zaproponowany przez nich sposób patrzenia na medal — poprzez temat, a nie jego autora lub miejsce wydania — obowiązuje do dzisiaj. Dla każdego badacza z kręgu niemieckiego okoliczności historyczne mają raczej drugorzędne znaczenie. Również Hermann Maué nie czyni różnicy w podejściu do miejsca, gdzie działał i tworzył Dadler. Toteż Drezno, Gdańsk czy Hamburg to jedynie miejsca zamieszkania artysty. Wynika to nie tylko z historycznych zaszczości, traktowania Hamburga i Gdańska jako miast niemieckich. Dla autora Gdańsk nie jest miastem w niczym odmiennym od Drezna książąt saskich, Augsburga czy Hamburga widzianego jako wielkie miasto Rzeszy, odwołujące się do władzy cesarskiej. Medale królów polskich wybite w Gdańsku a sygnowane przez Dadlera są dla autora tym samym, co medale komponowane dla królów szwedzkich. Królowie Polski w tym ujęciu to tylko zlecniodawcy, podobnie jak i rada miasta Gdańska. Autor nie tylko nie zna roli politycznej i gospodarczej odgrywanej przez Gdańsk w Koronie Polskiej, nie też jest świadomy roli Wisły. Symbolikę medali gdańskich konsekwentnie przedstawia w oderwaniu od historii miasta. Polityczne następstwa przynależności Gdańska do Korony, łatwe do uchwycenia w kompozycjach medali królewskich Dadlera, zostały omówione powierzchownie. Wiedzę o Gdańsku i Polsce Maué czerpał przede wszystkim z prac M. Gumowskiego i historycznych odniesień Adama Więcka w jego studium o Dadlerze. Wprawdzie w spisie literatury autor przytacza książkę o medalach Wazów Marii Stahr, ale interesowały go tam rozważania ikonograficzne a nie historyczne. Stąd historyczne, gospodarcze czy polityczne powody, dla jakich rada miasta Gdańska składała u Dadlera zamówienia na konkretne medale, były dla niego zupełnie nieczytelne. Dlatego autor omawiając gdańskie medale Sebastiana Dadlera, a także realizacje wykonane do spótki z Johannem Höhnem, nie zawsze trafnie je sytuuje.

Medal z wyobrażeniem króla Władysława IV na koniu to tylko przykład sztuki medalierskiej, takiej samej, jak na medalach ukazujących Gustawa Adolfa na tle panoramy Rygi, czy Bernarda Weimarskiego na tle zdobytego miasta Breisach. Jego kompozycja opiera się na równowadze, także symbolicznej, między stroną główną z królem a rewersem — będącym wręcz apoteozą miasta Gdańska. Gdańsk ukazany jest w panoramie z zaznaczonymi charakterystycznymi budowlami. Za miastem jest morze pełne okrętów, a przed miastem scenki rodzajowe: powóz sześciokonny czy jeźdźcy zmierzający ku miastu. U góry widnieje hebrajski tetragram IHWH i postaci alegoryczne, trzymające w dłoniach

klucz, pierścień i statek, a na miasto spływają promienie słońca. U samego dołu umieszczono piękny kartusz z herbem miasta trzymany przez dwa lwy, w otoku: IHOVIAE FULTA MANU REGIS DUM PROTEGORALIS SPONTE MIHI OCEANUS VISTULA TERRA FAVENT („Jak długo wsparty jestem ręką Boga, ręką opiekującego się mną króla, dobrowolnie sprzyjają mi ocean, Wisła, ziemia”)². Wszystko to stanowi dla autora tylko przykład sztuki medalierskiej, takiej samej, jak na medalach ukazujących Gustawa Adolfa na tle panoramy Rygi, czy Bernarda Weimarskiego na tle zdobytego miasta Breisach: kolejny medal na cześć władcy. Dobitna wymowa polityczna dzieła całkiem ginie, bo Maué widzi raczej podarunkowy jego charakter. Innym przykładem niedostrzeżenia zarówno skomplikowanego przekazu, jak inspiracyjnej roli rady miasta Gdańska, jest niedatowany medal pokojowy skomponowany wspólnie z Johannem Höhnem (nr katalogu 52, s. 100). Na medalu tym Miłosierdzie i Prawda podają sobie ręce, a o istocie przekazu dodatkowo mówi otokowa inskrypcja: PAX CUM IUSTITIA FORA TEMPLA ET RURA CORONAT („Pokój i Sprawiedliwość wieńczą miasta, świątynie i wioski”). Medal odwołuje się do psalmu 84. W Gdańsku psalm urósł do rangi religijnego symbolu wiary, jak i stał się deklaracją ideową miasta. Najważniejszy fragment brzmiał: „...Miłosierdzie (łaskawość) i prawda spotkały się ze sobą: sprawiedliwość i pokój pocałowały się, wierność z ziemi wyrośnie a sprawiedliwość wychyli się z nieba...”³. Medale te znane są w trzech odmianach, ale autor ujmuje tylko dwie. Na pierwszej z nich widnieją sygnatury SD i IH (Sebastian Dadler i Johann Höhn), dwie pozostałe noszą już tylko sygnatury IH. Autor datuje wspólny medal na rok 1642 i wiąże z wybitym w tym roku medalem z portretem konnym Władysława IV. Niektórzy numizmatycy niemieccy wiążą oba te medale z rozmowami pokojowymi kończącymi wojnę trzydziestoletnią, toczonymi w latach 1644-1648, w Osnabrück i Münster i ogólnie widzą w nich nawiązanie do rozmów pokojowych zakończonych zawarciem Traktatu Westfalskiego w 1648 r. W literaturze niemieckiej przewija się też opinia, która łączy medale samodzielnie sygnowane przez Jana Hohna z Pokojem w Oliwie (1660 r.). Tymczasem medale te powstały na zamówienie rady miasta Gdańska, o czym zaświadcza panorama miasta, lecz autor nie zwrócił na to uwagi. Bez znajomości dziejów Polski trudno mu dostrzec znaczenie roku 1635 dla Gdańska, gdy zawarto rozejm ze Szwecją, a ponadto Władysław IV podpisał wcześniej traktaty pokojowe z Turcją i Moskwą. Szczególnie rozejm ze Szwecją był dla miasta ważny, bo odblokowywał gdański port, kontrolowany dotąd przez Szwedów. Zamawiając medal rada miasta przede wszystkim podkreślała fakt zawarcia przez Władysława IV trwałego pokoju i ukazywała Gdańsk jako jedyne z ówczesnych wielkich miast wolne od działań

² Tłumaczenie za: M. Stahr, *Medale Wazów*, Wrocław 1990, s.124.

³ Psalm 84 (85), przekład za *Biblia tysiąclecia*, red. K. Dynarski, wyd. III poprawione, Poznań 1990, s. 649.

wojennych, pustoszących ówczesną Europę. Dopiero wznowienie tego medalu, już samodzielnie przez Johanna Höhna, zapewne w 1648 r., odwoływało się do Pokoju Westfalskiego i przypominało, że Gdańsk korzysta od lat z owoców pokoju, który dopiero teraz zapanuje w Europie. Hermann Maué, nie dostrzegając kolejnej, trzeciej emisji tego medalu, ma zatem wątpliwości, jak połączyć znany mu medal z dwoma odległymi wydarzeniami, to jest z Pokojem Westfalskim oraz Pokojem Oliwskim (oba medale Johanna Höhna różnią się odmiennymi rozetami, używanymi przez niego w różnych okresach swojej twórczości).

Hermann Maué opisując powody wielu artystycznych migracji Dadlera zwraca uwagę na wpływ wojen pustoszących Niemcy. To wojna wypędziła Dadlera z Niemiec i sprawiła, że szukał pracy w Królestwie Polskim, stojącym na uboczu tego konfliktu. Omawiając liczne medale pokojowe, Maué opisuje hamburski medal Dadlera, na którym znajdujemy daty 1644, 1648, 1650, a nawet rok 1651. Odnosi go do Pokoju Westfalskiego i rocznic z nim związanych. Ale najwcześniejsza wersja ma datę 1644, powstała więc w Gdańsku, a nie w Hamburgu, na co autor nie zwrócił uwagi. Dadler osiadł tam dopiero z końcem 1648 roku (i to pomimo iż właśnie poślubił Margaretę Neumann, córkę kupca gdańskiego). Wydaje się, że Maué nie w nastającym w Europie pokoju widzi powody decyzji artysty o wyjeździe do Hamburga, ale w licznych zamówieniach, jakie otrzymywał od dworu szwedzkiego. Nie mógł też odnaleźć genezy dla tej kompozycji, jak zresztą dla innych gdańskich medali o tematyce pokojowej.

Mimo tych zastrzeżeń warto dostrzec erudycję autora, który potrafił odnaleźć wiele kontekstów i faktów determinujących rozwiązania kompozycyjne stosowane przez medaliera. Przykładem poszukiwań inspiracji Dadlera jest zestawienie interesujących emblematów z wyobrażeniem Amora dosiadającego lwa, które pośrednio odwoływały się do fresków Caravaggia. Freski te opowiadały o grzesznej miłości Amora do Psyche, a treść tej opowieści posłużyła emblematykom do stworzenia ikonograficznych wzorców, które z kolei zainspirowały Dadlera. Hermann Maué odnalazł pierwowzór ikonograficzny dla medalu z Amorem uwożącym Psyche na lwie w grafice Johanna Theodora de Bry. Omawiając ten medal, autor przywołał też treść dwuwiersza towarzyszącego tej grafice. Taki zabieg pozwala nam na lepsze zrozumienie nie tylko symbolicznej wymowy medalu, ale poznanie niektórych sekretów jego warsztatu. Warto zwrócić też uwagę na opis dwóch medali ślubnych Dadlera (nr 162 i 163). Większość znanych nam medali tego rodzaju eksponowała wątki wielkiej miłości i szczęśliwej w małżeństwie rodziny. Kolejne kompozycje Dadlera, jak i innych medalierów, ukazywały ślub jako najważniejszą ceremonię wieńczącą wielką miłość. Tymczasem Hermann Maué wychwycił także niezwykle poczucie humoru tego przecież zazwyczaj poważnego artysty. Medal przedstawia scenę wielkiej miłości, widzimy czule całującą i obejmującą się parę, a poniżej splecione w miłosnym uścisku gołębie i zamiast, jak było w zwyczaju, na rewersie ukazać szczęście młodej pary — pre-

zentuje nam dojrzałą niewiastę okładającą męża, a poniżej dwa gryzące się psy. Na awersie czytamy: SUSTINEMUR CONCORDIA („podtrzymuje nas zgoda”) a na rewersie: PESSUM IMUS DISCORDIA („giniemy od niezgody”).

Hermann Maué opisał nieznane odmiany, często też dzieła Dadlera zestawił z medalami jego naśladowców. Ten zabieg pozwala z jednej strony dostrzec wielkość artysty, ale z drugiej zwraca uwagę na uniwersalność samego artystycznego przekazu. Na medalach często dosłownie kopiujących kompozycję Dadlera spotykamy inicjały Johanna Höhna, Johanna Bluma, Johanna Reteke czy Johanna Buchheima. Autor w aneksie uzupełnił bądź poprawił opisy Więcka, wskazał na pominięte lub błędnie odczytane sygnatury. Ostatnią część pracy stanowi zestawienie treści wszystkich dostępnych autorowi dokumentów związanych z Dadlerem. Są to m.in. wzmianki o nim, jego korespondencja i wypisy z akt miejskich. Zostały one podzielone zgodnie z miejscem jego zamieszkania, na powstałe w Augsburgu 1619-1632, Dreźnie 1623-1632; Gdańsku (tylko jeden: wypis z metryki ślubu z Margaretą Neumann w 1648 r.) i w Hamburgu w latach 1648-1663. W kolejnym aneksie zamieszczono biogramy postaci, które przyczyniły się do powstania niektórych dzieł. Byli to: Marcus Zuerius Boxhorn, Caspar Geiss, Johann Höhn, Johann Bartolomeus Holeisen, Daniel Koch, Johannes Seussius, Henrich Wulf czy Hans Ziesler. Pracę kończy zestawienie wszystkich inskrypcji przetłumaczonych na język niemiecki. Bardzo bogata bibliografia prac niemieckich jest skromnie dopełniona pracami polskich autorów — są to przeważnie klasyczne prace Gumowskiego (trzy publikacje) na temat medali związanych z czasami Dadlera, oraz opracowania innych autorów, głównie o charakterze katalogowym. Znalazły się tam współautorskie katalogi monet i medali T. Bogacz i B. Kozarskiej-Orzeszek, J. Dutkowskiego i A. Suchanka, oraz J. Sakwerdy. W bibliografii znajdziemy ponadto opublikowany po angielsku artykuł E. Korczyńskiej poświęcony twórczości Dadlera, *Medale Wazów* M. Stahr oraz monografię A. Więcka o Dadlerze.

Podsumowując recenzję mam pewien dylemat, bo z jednej strony widzę w niej doskonałą monografię wybitnego medaliera, dostrzegam wielką erudycję autora oraz znakomitą znajomość ikonografii XVI i XVII-wiecznej, niezbędnej dla opisanego i zrozumienia twórczości Dadlera. Widzę też konsekwencję i więcej niż poprawny opis medali — a jednocześnie brakuje mi odniesień do procesów historycznych. Ten brak jest szczególnie widoczny przy omawianiu gdańskiego, według mnie najważniejszego, bo najbardziej dojrzałego okresu jego zawodowej aktywności. To powoduje, że pomimo doskonałego opisu medali ich treść jest czytelna jedynie w kontekście symbolicznym, a nie historycznym.

JAROSŁAW DUTKOWSKI

SEBASTIAN DADLER — A PORTRAIT OF THE MASTER
OF MEDALLIC ART PRESENTED ANEW

(Summary)

The new monograph on the medallic work of Sebastian Dadler, written by Hermann Maué, considerably increases the number of known works of this artist and broadens the knowledge about the symbolism of the 17th-century medals. The book was divided into two parts – the first of them is an elaborate essay dedicated to Dadler and the medallic art of the 17th century, the other — a catalogue of medals enriched with an in-depth comment. In the first part we find interesting iconological deliberations, setting the work of the medallist in a chain of mutual quotations of emblems and among reports to the ideas hidden beyond them. So widely presented inspirations of the most outstanding emblematisers, iconologists or painters of the 16th and 17th centuries, show Dadler as a simply unusual figure: a humanist, art connoisseur, erudite, and perhaps also a philosopher. The monograph by Hermann Maué allows also a reflection over the role of medals in the 17th-century Europe and shows new research possibilities not only on the medallic art but also the bourgeois culture of the whole period. The medal begins to appear not only as a refined artistic product but also as a source allowing a description of the intellectual richness of court circles or the urban patriciate.

The author's observations can be an inspiration for further research. In the catalogue part, for instance, in the chapter dedicated to religious medals, Hermann Maué lists three versions of the medal from 1629 with the representation of the Religion standing and an emblem by Daniel Cramer — a lantern leaning against a heart standing on the open Bible. In my research I came across an analogous medal signed by Johann Höhn, copying the work of Dadler. The reason for striking this medal was a peculiar ideological war among the pastors of the largest Gdańsk temples: churches of St. Catherine, St. Nicolas and St. Mary.

On the example of medals struck to order of the city council of Gdańsk it can be seen that the author does not quite realize the role of this town in Dadler's work. There is the German research tradition underlying this inadvertence. The way of looking at the medal proposed by S.B. Kahane in 1928 and Paul Schmid in 1932 — through the topic, and not its author or the place of issuing — is still binding. Historical circumstances are then of secondary importance. Accordingly, also for Hermann Maué Dresden, Gdańsk or Hamburg are only places of the artist's residence. For the author Gdańsk is a place in any way different from Dresden of Saxon dukes, Augsburg or Hamburg seen as a great city of Reich, referring to the Emperor's authority. For the author, the medals of Polish kings struck in Gdańsk and signed by Dadler are the same thing as medals composed for Swedish kings. Kings of Poland from this perspective are only employers, similarly to the city council of Gdańsk. The author neither knows the political and economic role played by Gdańsk in the Polish Crown, nor is aware of the role of the Vistula river. He consequently presents the symbolism of Gdańsk medals in isolation from the history of the

city. Historical, economic or political reasons for which the city council of Gdańsk gave Dadler commissions to make individual medals were completely illegible for the author. That is why discussing Gdańsk medals by Sebastian Dadler, as well as realizations made together with Johann Höhnen, he does not always locate them accurately. For instance, he dates only to 1642 the medal which clearly refers to the series of peace treaties and truces made in the years 1634-5 with Muscovy, Turkey and Sweden, of utmost importance for Gdańsk. Hermann Maué describes the peace medal by Dadler made — as he supposes — in Hamburg, where we can find the dates 1644, 1648, 1650, and even the year 1651. He relates it to the Peace of Westphalia and anniversaries connected with it. However, the earliest version bears the date 1644, so it was made in Gdańsk, and not in Hamburg, where Dadler settled only at the end of 1648.

However, it is worthwhile noticing the erudition of the author, who was able to find out many contexts and facts determining the composition solutions used by the medallist. For instance he managed to find the iconographic prototype for the medal with Cupid abducting Psyche on a lion in the engraving by Johann Theodor de Bry.

The catalogue of works by the medallist is very well constructed and contains works unknown so far. It also points out imitations of Dadler's works made by other artists. At the end of the book we can find a list of contents of all the documents connected with Dadler available to the author. The biographical entries of the people who contributed to creating some works were placed in the annex, as well as a list of all the inscriptions translated into German.

On the one hand, we received an excellent monograph on the outstanding medallist, proving the great erudition of the author and the excellent knowledge about the 16th and 17th-century iconography. The consistency and more than correct description of the medals is also impressive. On the other hand, for me it is missing references to historical processes. This lack is particularly visible while discussing the Gdańsk period of professional activity, which in my opinion is the most important, since the most mature. Consequently, in spite of the perfect description of the medals, their meaning is legible only in the symbolic, and not historical, context.

Adres autora / The author's address:
Dutjar@poczta.onet.pl