

MARTA KRÓL

BURSZTYNOWE PREZENTY DYPLMATYCZNE NA ZACHODZIE EUROPY – TRON LEOPOLDA I

Abstrakt. Bursztyn w XVII w. był niezwykle cenionym i unikalnym materiałem stosowanym do produkcji dzieł sztuki. Wyroby z tego surowca cieszyły się ogromnym zainteresowaniem zwłaszcza na terenie Rzeczypospolitej Obojga Narodów oraz Prus Wschodnich. Największym miłośnikiem bursztynu był Wielki Elektor Fryderyk Wilhelm, który często wybierał dzieła bursztynowe jako dary dyplomatyczne wysyłane na dwory innych władców, m.in. do Państwa Moskiewskiego. Każdy przedmiot będący prezentem nie był przypadkowy. Dokładne przemyślenie pod kątem szczegółów wykonania, dekoracji, a przede wszystkim doboru przedmiotu odpowiednio do adresata miało ogromne znaczenie. Tego typu wyroby przekazywano z okazji koronacji lub jej rocznicy, co ilustruje przykład bursztynowego tronu wykonanego dla cesarza Leopolda I, władcy Świętego Cesarstwa Rzymskiego.

Słowa kluczowe: Leopold; bursztyn; dar; dyplomacja; tron

AMBER DIPLOMATIC GIFTS IN WESTERN EUROPE – THE THRONE OF LEOPOLD I

Abstract. Amber in the 17th century was an extremely important and unique material used for creating works of art. Items made from this material were highly sought after, especially in the territories of the Polish-Lithuanian Commonwealth and East Prussia. The greatest admirer of this resource was Frederick William, the Great Elector, who often chose amber creations as diplomatic gifts sent to the courts of other rulers, including the Tsardom of Muscovy. Every item that became a gift was not chosen randomly. Carefully considered in terms of details, decorations, and, most importantly, the selection of the object tailored to the recipient, it held great significance. Such items were given on occasions such as coronations or their anniversaries, as was the case with the amber throne for Emperor Leopold I of the Holy Roman Empire.

Keywords: Leopold; amber; gift; diplomatic; throne

Dr MARTA KRÓL – Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II, Instytut Nauk o Sztuce; adres do korespondencji: Al. Raławickie 14, 20-950 Lublin; e-mail: krol.marta.art@gmail.com; ORCID: 0000-0002-1939-5781.

W XVII w. bursztyn był materiałem o dużym znaczeniu gospodarczym i kulturowym. Szlifowanie, grawerowanie oraz łączenie bursztynu z innymi surowcami osiągnęło w tym okresie wysoki poziom artystyczny, szczególnie na terenach Rzeczypospolitej Obojga Narodów i Prus, gdzie bursztyn określano mianem „pruskiego złota”. Zarówno sam surowiec, jak i wyroby bursztynowe stanowiły istotny towar eksportowy, pełniąc często rolę darów dyplomatycznych.

Dzieła sztuki w tym okresie pełniły niezwykle ważną funkcję zwłaszcza w systemie komunikacji między dworami europejskimi, stanowiąc rodzaj narzędzi dyplomatycznych o charakterze symbolicznym i reprezentacyjnym¹. Sztuka tworzyła w historii dyplomacji język wizualny świata władzy. Umożliwiała prowadzenie politycznej komunikacji bez użycia słów². Dary dyplomatyczne, obok wystroju, teatralizacji wnętrza i ceremoniału przyjęcia poselstw, stanowiły w okresie nowożytnym integralny element negocjacji, a co za tym idzie wyrażania relacji, często „dyplomatycznej przyjaźni”. Ponadto były narzędziem tworzenia układów, czasem również zobowiązań między władcami³. Każdy przedmiot przekazywany w tym czasie jako prezent nie był przypadkowy. Ogromne znaczenie miało staranne przygotowanie daru, jego dokładne przemyślenie pod kątem szczegółów i dekoracji, a przede wszystkim dobranie konkretnego przedmiotu do osoby adresata. Tego rodzaju dary ofiarowywano z okazji koronacji, jej rocznic, zaślubin, a także w kontekście prowadzonych działań lub rozmów pokojowych.

Celem niniejszego artykułu jest przybliżenie znaczenia bursztynu – jako materiału stosowanego w okresie nowożytnym do tworzenia i dekorowania wybitnych dzieł sztuki będących darami dyplomatycznymi – ukazane na podstawie konkretnych wyrobów. W artykule zostanie zaprezentowany jeden z niezwyklej podarków w historii sztuki i dyplomacji – bursztynowy tron Leopolda I, który obok Bursztynowej Komnaty stał się niemal legendarnym przykładem prezentu o charakterze politycznym.

W XVII w. zarówno dokumentacja źródłowa, jak i liczba dzieł sztuki wskazują, że był to okres, w którym bursztyn cieszył się równie ogromną popularnością jak wyroby z kości słoniowej. Głównymi ośrodkami artystycznej produkcji oraz obróbki bursztynu były Gdańsk i Królewiec⁴, skąd pochodzi najwięcej zachowanych do dzisiaj prac przechowywanych w muzeach⁵. Nie można jednak jednoznacznie stwierdzić, co było przyczyną tak nagłego wzrostu zainteresowania tym materiałem, gdyż historia sztuki

¹ Juliusz A. Chrościcki, „O roli sztuki w dyplomacji epoki nowożytnej”, w: *Sztuka i dyplomacja. Związki sztuki i polskiej dyplomacji w okresie nowożytnym*, red. Monika Kuhnke i Artur Badach (Warszawa: Stowarzyszenie Historyków Sztuki–Ministerstwo Spraw Zagranicznych, 2013), 15.

² Tamże, 16–7.

³ Tamże.

⁴ W historii bursztynnictwa pojawiają się również warsztaty w Brugii, Lubece czy Słupsku.

⁵ Bursztynowe wyroby, będące prezentami z XVII w., znajdują się w zbiorach wielu europejskich muzeów, m.in. w Museo degli Argenti, Fitzwilliam Museum, Hunterian Museum and Art Gallery

dotycząca wyrobów bursztynowych oraz mistrzów zajmujących się ich wytwarzaniem jest zaniedbaną i niedocenioną dziedziną badań⁶. Na wzrost popularności bursztynu mogło wpływać zamiłowanie samych twórców oraz kupców tego okresu do osobliwości świata przyrody, a także rzadkie występowanie danego surowca czy trudności związane z jego pozyskaniem⁷. Dodatkowo o guście tego okresu decydował dwór – upodobania monarchii determinowały skalę produkcji wyrobów z danego materiału. Jednym z najważniejszych miłośników i propagatorów rozwoju bursztyńnictwa w Europie był Wielki Elektor Fryderyk Wilhelm (1620–1688). Wraz z jego śmiercią sztuka bursztyńnicza utraciła zarówno wielkie wsparcie ze strony władcy, co miało wpływ na zahamowanie rozwoju tego rzemiosła, jak i na osłabienie handlu samym surowcem. W materiałach źródłowych z okresu panowania Fryderyka Wilhelma zauważalna jest chęć sięgania po bursztyń przez rzemieślników, tworzenie najwspanialszych i najcenniejszych wyrobów, które stawały się bardzo często darami dyplomatycznymi, w dużej ilości wysyłanymi do Imperium Rosyjskiego⁸ czy Wysokiej Porty.

Jednym z zasadniczych powodów braku badań i prozaicznego zainteresowania światem bursztynu w historii sztuki jest bardzo zły stan zachowania wyrobów bursztynowych, często spowodowany problemami związanymi z ich przechowywaniem i konserwacją. Szkatuły, szachownice, meble czy elementy dekoracyjne wykonane z tego materiału są niezwykle delikatne i – co jest najtrudniejsze dla muzealników oraz konserwatorów – wrażliwe na zmiany warunków atmosferycznych. W konsekwencji ulegają one procesom maturacji oraz degradacji materiału. Dodatkowo wydarzenia historyczne, liczne wojny oraz wstrząsy społeczne na przestrzeni ostatnich stuleci nie sprzyjały zachowaniu dzieł wykonanych z bursztynu. Zniszczenia, kradzieże, wzajemna wymiana przedmiotów oraz rozbiórka tych zabytków, a także utrata często wszelkiej dokumentacji lub niedokładne opisy i pełne luk udokumentowanie przejęcia wyrobów w XVII w. znacznie utrudniają badania nad bursztynowymi darami dyplomatycznymi. Do dzieł, które zostały utracone, należą m.in. kielichy, ołtarzyki, szachownice, puzderka, szkatułki, lustra, meble,

w Glasgow, Hassen Kassel Hermitage, Orużejnej Pałacie (Оружейная палата) w Moskwie, a także w Bavarian National Museum.

⁶ Dodatkową trudność badawczą stanowi niejednorodność nazewnictwa stosowanego wobec rzemieślników pracujących w bursztyń. Współcześnie określa się ich najczęściej mianem bursztyńników lub bursztyńiarzy. Analiza materiałów źródłowych wskazuje jednak, że w zależności od charakteru wykonywanej pracy funkcjonowali oni również pod innymi określeniami: jako rzeźbiarze, stolarze lub cieśle (gdy wykonywali meble lub elementy meblarskie), a także złotnicy.

⁷ Bursztyń uchodził za kamień magiczny i unikalny, nie wszyscy mieli ówczasie do niego dostęp. Otto Pelka, *Bernstein* (Berlin: Richard Carl Schmidt & Co., 1920), 40.

⁸ W 1648 r. na dwór carski trafiło sześć mis bursztynowych, natomiast w 1675 r. przekazano bogato zdobione bursztyńem lustro, które do dziś jest przechowywane w Muzeum Kremłowskim w Moskwie. Pelka, *Bernstein*, 45.

Bursztynowa Komnata oraz zaginiony w latach siedemdziesiątych ubiegłego stulecia tron Leopolda I.

Prezenty dyplomatyczne w XVII w. były często kluczowym punktem wizyt poselskich. Wśród niezwykle symbolicznych podarków tego okresu – w zależności od kierunku przekazywania darów – przeważały dzieła sztuki, konie, złoto, biżuteria, drogocenne tkaniny oraz egzotyczne towary. Ich funkcją było m.in. podkreślenie prestiżu zarówno państwa, które było ofiarodawcą, jak również monarchy, który dany dar otrzymywał. Podarunki te służyły budowaniu oraz zacieśnianiu relacji między władcami. Z tego względu często wykonywano je z charakterystycznych, unikatowych surowców, w tym również z bursztynu, a ich powierzchnię zdobiono motywami nawiązującymi symbolicznie i niekiedy bezpośrednio do kultury danej monarchii. Bursztyn był w tym okresie materiałem niezwykle cenionym, a Prusy Królewskie stanowiły źródło wydobycia największej ilości tego surowca. Fakt ten umiejętnie wykorzystywał Fryderyk Wilhelm w swoich manewrach dyplomatycznych, czyniąc z sukcyntu materiał do produkcji i dekoracji darów poselskich. W burzliwym XVII stuleciu te wyjątkowe powody wręczania podarków często ustępowały jednak względem propagandowym oraz dążeniu do osiągnięcia korzyści na rzecz obdarowującego, stanowiąc rodzaj przekupstwa, czego przykładem może być wykonanie i przekazanie bursztynowego tronu cesarzowi Leopoldowi I.

Tron w kulturze europejskiej od dawna był symbolem boskiego majestatu, hierarchii, bogactwa oraz władzy. Stanowił narzędzie budowania wizerunku monarchy. Często podkreślał militarne i państwowe aspekty władzy króla bądź cesarza, a także na przestrzeni wieków nabrał charakteru rytualnego. We wnętrzu, w którym był umieszczany, zajmował zazwyczaj miejsce centralne⁹. Jak czytamy w *Księdze Królewskiej*:

[...] król sporządził wielki tron z kości słoniowej, który wyłożył szczerem złotem. Tron miał sześć stopni i owalny szczyt z tyłu oraz poręcze po obu stronach siedzenia, a przy poręczach stały dwa lwy. Na sześciu stopniach stało tam po obu stronach dwanaście lwów¹⁰.

Wygląd oraz zastosowany materiał miały ogromne znaczenie. Forma i dekoracja tronu były bezpośrednio związane z ideą panowania oraz z samą ceremonią dworską. Dotyczyło to również sytuacji, gdy tron miał być prezentem. Na terenie XVII-wiecznych Prus tron nie był jedynie meblem, stanowił przede wszystkim symbol powagi i siły, a często także narzędzie propagandy oraz element taktyki politycznej. To mogło dotyczyć też wykorzystania bursztynu do stworzenia daru dla Leopolda I, który miał podkreślić lojalność wobec Świętego Cesarstwa Rzymskiego oraz wzmocnić sojusz polityczny między

⁹ Izydor Grzeluk, *Słownik terminologiczny mebli* (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1998), 33–4.

¹⁰ Cyt. za I Krl 10, 18–20.

narodami. Podarowany tron znacząco różnił się od tych, które można było spotkać na dworze pruskim. Zastosowanie różnobarwnego bursztynu, nasycony szczegółami, scenami historycznymi, mitologicznymi i religijnymi ikonografia tronu wyraźnie odbiegały od typowej dla tego okresu produkcji pruskiej znacznie prostszych mebli. Wykorzystanie bursztynu mogło być związane z ogromnym zapasem tego surowca na terenie Prus, a także z ówczesnym znaczeniem tego materiału, jak i jego właściwościami¹¹.

Niestety reprezentacyjny dar Wielkiego Elektora Fryderyka Wilhelma dla władcy Świętego Cesarstwa Rzymskiego, Leopolda I (1640–1705), z 1678 r. przetrwał jedynie we fragmentach¹². Zachowane dwie kolorowe grafiki przedstawiają, jak prawdopodobnie wyglądał „fotel”¹³, jego pierwszy projekt i przemianę, wstępny szkic oraz prawdopodobny ostateczny jego wygląd¹⁴. Jest to dodatkowo wyjątkowe dla sztuki bursztynu graficzne źródło o wymiarach 1703 × 1496 mm, które dokumentuje zarówno rozmiar tronu, jak i kolory użytych materiałów, a także szczegółowo prezentuje bogaty program ikonograficzny. Na podstawie zachowanych danych wiadomo, iż tron składał się z drewnianego szkieletu obłożonego bursztynowymi plakietkami oraz płytkami z kości słoniowej¹⁵. Co się stało z fotelem, do końca nie wiadomo, prawdopodobnie został skradziony z zamku Ambras w 1971 r., a następnie rozebrany¹⁶. Do dzisiaj zachowały się jedynie jego fragmenty, które są przechowywane w Kunsthistorisches Museum w Wiedniu.

Przy bliższym przyjrzeniu się genezie dzieła jako pierwszą datę odnajdujemy rok 1676, gdy Wielki Elektor mógł zobaczyć projekt fotela, który wyglądem nawiązywał do europejskich ceremonialnych krzeseł charakterystycznych dla wieku XVII¹⁷. Siedzisko o dość masywnej formie było osadzone na czterech nogach spoczywających na srebrnych kulach umieszczonych w orlich szponach, zaś na szczytach prostokątnego oparcia miały się znajdować heraldyczne orły pruskie wyposażone w insygnia władzy. Prawy orzeł został przedstawiony na grafice frontalnie, z rozłożonymi skrzydłami skierowanymi w stronę widza, zaś lewy jest ukazany z profilu, z berłem. Pierwotnie krzesło było przeznaczone dla samego elektora, na co wskazuje początkowy szkic bursztynowego herbu

¹¹ Bursztyn w mitologii nawiązuje do mitu o Faetonie. W języku niemieckim jest określan jako „Bernstein”, co oznacza „płonący kamień”.

¹² Cztery panele bursztynowe oraz plakietki wykonane w kości słoniowej są przechowywane w Kunsthistorisches Museum w Wiedniu.

¹³ „Stuhl” w języku niemieckim oznacza krzesło, siedzisko dla mężczyzn.

¹⁴ Grafiki są przechowywane w Kupferstichkabinett w Staatliche Museen w Berlinie. Winfried Baer, „Ein Bernsteinstuhl für Kaiser Leopold I. Ein Geschenk des Kurfürsten Friedrich Wilhelm von Brandenburg”, *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien* 78 (1982): 91–2.

¹⁵ Jeannette Falcke, *Studien zum diplomatischen Geschenkwesen am brandenburgisch-preußischen Hof im 17. und 18. Jahrhundert* (Berlin: Duncker & Humblot, 2004), 108–9.

¹⁶ Baer wskazuje, iż 66 bursztynowych elementów zostało skradzionych w 1971 r., „Ein Bernsteinstuhl für Kaiser Leopold I”, 94.

¹⁷ Falcke, *Studien zum diplomatischen Geschenkwesen*, 108.

elektora umieszczonego na oparciu fotela. Zakres późniejszych zmian udokumentowano w postaci drugiej grafiki¹⁸. Prawdopodobnie nad projektem graficznym pracowali artyści, którzy wykonali tron – Nicolaus Thureau oraz Christoph Maucher¹⁹. Projekt datowany jest na rok 1677²⁰, już jako dar dla Leopolda I²¹. Ten szkic na pierwszy rzut oka znacząco różni się od poprzedniego. Fotel jest już bardziej wydłużony. Artysta w tym wypadku skupił się na szczegółach, co jest zauważalne na ramach krzesła, gdzie dostrzegalna jest dokładność i precyzja projektu bursztynowych paneli. Nogi, pozbawione dekoracyjności, w nowej wersji mają kształt tralek. Zmianom uległo również oparcie, które w drugiej grafice zostało znacząco zmienione. Na uwagę zasługuje zwłaszcza połączenie różnobarwnego bursztynu z kością słoniową²². Całość została pozbawiona wcześniejszych symboli, m.in. z projektu usunięto orły wieńczące poprzednią kompozycję. W ich miejsce wprowadzono owoce granatu, zaś symbol władzy Habsburgów – dwugłowy orzeł z berłem i koroną, umieszczony w medalionie z ażurowych chrząstek – flankowany jest natomiast przez dwa orły ukazane z profilu. Ta heraldyczna kompozycja wieńczy szczyt masywnego oparcia. Herb Świętego Cesarstwa Rzymskiego, znajdujący się na piersi orła, jest otoczony kołnierzem Orderu Złotego Runa²³. Panele zostały ponadto pokryte wyjątkowym i niezwykle bogatym programem ikonograficznym, wygrawerowanym w płytach bursztynowych²⁴. Na podstawie grafiki oraz zachowanych plakiety w Muzeum Wiedeńskim można wyróżnić zróżnicowane kolory bursztynów w dekoracji całego fotela. Przyglądając się ikonografii, zauważalny jest wyjątkowy hołd złożony historii zarówno przez artystę, jak i przede wszystkim przez zleceniodawcę dzieła, a jednocześnie – gloryfikacja adresata daru. Wśród wyrzeźbionych postaci znajdują się wizerunki wielkich władców starożytnego świata, m.in. Aleksandra Wielkiego, Juliusza Cezara

¹⁸ Baer, „Ein Bernsteinstuhl für Kaiser Leopold I”, 91.

¹⁹ Ilość pracy, presja czasu oraz wymóg dużej dokładności mogą świadczyć o tym, że przy tworzeniu fotela pracowało więcej osób. Wskazuje na to również zróżnicowanie detali zachowanych fragmentów. Pracę nad fotelem przypisuje się Christophowi Maucherowi, choć pojawia się także nazwisko Gottfrieda Wolframa; brak jest jednak bezpośrednich potwierzeń w źródłach.

²⁰ Na grafice, na kartuszu umieszczonym w oparciu fotela, widnieje rok 1677.

²¹ Projekt bursztynowego krzesła z podłokietnikami i oparciem nie był przypadkowy, lecz w pełni przemyślany, m.in. z uwzględnieniem wysokiej pozycji społecznej odbiorcy.

²² Sukeynilefantyna – połączenie bursztynu z kością słoniową, zob. Antoni Romuald Chodyński, „Kość słoniowa, bursztyn i metale szlachetne”, *Polski Jubiler* 2, nr 16 (2002), 36–8; Antoni Romuald Chodyński, „Konstrukcja i dekoracyjna funkcja kości słoniowej w gdańskich wyrobach artystycznych z bursztynu z XVII i XVIII wieku”, w: *Bursztyn, poglądy, opinie*, red. Barbara Kosmowska-Ceranowicz i Wiesław Gierłowski (Gdańsk: Międzynarodowe Stowarzyszenie Bursztynników, 2009), 153.

²³ Baer, „Ein Bernsteinstuhl für Kaiser Leopold I”, 93–4.

²⁴ Większość pozostałych fragmentów fotela została oprawiona w czarne ramy. Do dziś zachowały się niestety tylko ich zdjęcia. Baer, „Ein Bernsteinstuhl für Kaiser Leopold I”, 94.

oraz Cyrusa Wielkiego, ukazanych na tle symbolicznego upadku „imperiiów świata”²⁵. Wyobrażenia tych wodzów są względem siebie analogiczne. Postaci zostały ukazane z profilu, na kroczącym koniu, odziane w zbroję oraz dzierżące chorągiew w rękę²⁶. Wszystkie plakiety wykonano z wielobarwnych kawałków bursztynu, w tym odmian mlecznych oraz koniakowych. Jak wskazuje Winfred Baer, wzorem dla tych wyobrażeń były grafiki Martina de Vosa pochodzące z XVI w.²⁷ Bursztynowe wyobrażenia dodatkowo wzbogacono tabliczkami z kości słoniowej, na których wyrzeźbiono ostateczny kres każdego z imperiów²⁸. Plakiety te nie są przypadkowe w doborze zarówno samych bohaterów, jak i ich miejsca na oparciu fotela. Można uznać, iż tworzą one ciąg chronologiczny – od króla Asyrii po Juliusza Cezara. Umieszczenie ich na darze dla Leopolda I symbolicznie sytuowało cesarza obok wielkich wodzów jako kontynuatora potężnych imperiów. Nasuwa się jednak pytanie, czy można to również odczytać jako swoistą, złowrogą zapowiedź przyszłości Świętego Cesarstwa Rzymskiego, które również może być skazane na upadek.

Wyobrażenia najpotężniejszych władców oraz medaliony z wizerunkami cesarzy rzymsko-germańskich stanowią jedynie część bogatej ikonografii zdobiącej oparcie tronu. Na nogach, w górnej ich części, odnaleźć można przedstawienia walki Herkulesa z Hydrą oraz z Cerberem²⁹. Alegoryczne ukazanie czterech kontynentów lub czterech żywiołów miało symbolizować zarówno potęgę adresata daru, jak i jego globalne panowanie. Przedstawienia bóstw żeńskich, takich jak Minerwa, Junona czy Wenus, apotropaiczne wizerunki postaci i fasetony oraz inne ornamenty, a także cały program ikonograficzny specjalnie dostosowano do osoby adresata prezentu. Te motywy, wykonane w płytkach z wyjątkowego materiału, jakim jest bursztyn³⁰, zostały uzupełnione rzeźbionymi tabliczkami z kości słoniowej, w których możemy rozpoznać sceny nawiązujące do historii rzymskiej. Wszystkie te elementy połączono w jedno dzieło, które spełniło kryteria odpowiedniego – pod każdym względem reprezentacyjnego – daru z okazji dwudziestej rocznicy koronacji cesarza Leopolda I datowanej na rok 1678³¹. List elektora do cesarza, przekazany wraz z bursztynowym darem, poza zapewnieniami o lojalności i oddaniu

²⁵ Wyobrażenia upadku dawnych światów nawiązują bezpośrednio do Księgi Daniela Starego Testamentu.

²⁶ Król Cyrus ukazany jest ze sztandarem lwa, Aleksander Wielki – kozła. Baer, „Ein Bernsteinstuhl für Kaiser Leopold I”, 96.

²⁷ Tamże, 96–9.

²⁸ Do dzisiaj zachowały się jedynie trzy.

²⁹ Analiza szczegółów rzeźbiarskich twarzy pozwala na bezpośrednie powiązanie ich z twórczością Christoph'a Mauchera.

³⁰ Baer, „Ein Bernsteinstuhl für Kaiser Leopold I”, 95.

³¹ Jak podaje Jeannette Falcke, tron został wyceniony na 10 000 florenów. *Studien zum diplomatischen*, 112–3.

Fryderyka Wilhelma wobec Leopolda nie zawierał szerszych wyjaśnień. Dobór takiego prezentu miał jednak ogromne znaczenie dla samych manewrów politycznych i można go interpretować wręcz jako próbę pozyskania przychylności cesarza, a nawet przekupstwa. W tym przypadku możemy jedynie przypuszczać, biorąc pod uwagę wybór akurat Leopolda na cesarza, co miało miejsce 18 lipca 1658 r. we Frankfurcie. Z przekazów źródłowych wynika bowiem, że głos Wielkiego Elektora Fryderyka Wilhelma odegrał kluczową rolę w tym procesie. Upamiętnienie tego wydarzenia poprzez złożenie takiego daru mogło być przemyślanym manewrem politycznym, który miał na celu uzyskanie większych, upragnionych zysków politycznych, wsparcia, a wręcz przypodobanie się władcy. Czy to się udało Fryderykowi Wilhelmowi? 21 listopada 1678 r. Leopold I przekazał elektorowi cztery konie, które były uważane za jeden z najcenniejszych prezentów politycznych tej części Europy w XVII w.

*

Bursztynowy tron, jako dar dyplomatyczny, niósł ze sobą przesłanie oraz pełne zrozumienie znaczenia podarków bursztynowych w działaniach politycznych XVII w.³² Sam fotel wzbudzał ogromne uznanie ze względu na rzadkość użytego materiału, wysoką jakość wykonania oraz symboliczny wyraz szacunku Wielkiego Elektora wobec władcy Świętego Cesarstwa Rzymskiego. Śmiało możemy odznaczyć wszystkie wspomniane na wstępie artykułu cechy idealnego daru dyplomatycznego XVII w. na dworze europejskim. Podobnych wyrobów zachowało się w Europie znacznie więcej, jednak ich stan zachowania oraz sposób przechowywania sprawiają ogromne trudności w prowadzeniu badań nad ich genezą. Często są one uszkodzone, zaginione, a także nierozpoznane, pozostawione na działanie niekorzystnych czynników środowiskowych. Do zgłębienia ich historii nie wystarczą wyłącznie metody historii sztuki, nieodzowne jest tu interdyscyplinarne podejście badawcze, które pozwoli zarówno zadbać o bezpieczeństwo dzieła na przyszłość, jak i zrozumieć znaczenie bursztynu w szeroko pojętej kulturze wręczania darów w przeszłości.

³² List elektora Fryderyka Wilhelma Brandenburskiego do cesarza Leopolda I z 30 marca 1678 r. dotyczący przekazania krzesła cesarzowi oraz odpowiedź cesarza z 17 maja 1678 r. do Wielkiego Elektora z podziękowaniem są przechowywane w Archiwum Wiedeńskim. Fragmenty listów przywołuje Baer w artykule „Ein Bernsteinstuhl für Kaiser Leopold I”, 95–6.

BIBLIOGRAFIA

- Baer, Winfried. „Ein Bernsteinstuhl für Kaiser Leopold I. Ein Geschenk des Kurfürsten Friedrich Wilhelm von Brandenburg”. *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien* 78 (1982): 91–138.
- Bogucka, Maria. *Gdańsk jako ośrodek produkcyjny w XIV–XVII wieku*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1962.
- Chodyński, Antoni Romuald. „Konstrukcyjna i dekoracyjna funkcja kości słoniowej w gdańskich wyrobach artystycznych z bursztynu z XVII i XVIII wieku”. W: *Bursztyn, poglądy, opinie*, red. Barbara Kosmowska-Ceranowicz i Wiesław Gierłowski, 115. Gdańsk: Międzynarodowe Stowarzyszenie Bursztynników, 2009.
- Chodyński, Antoni Romuald. „Kość słoniowa, bursztyn i metale szlachetne”. *Polski Jubiler* 2, nr 16 (2002), 36–8.
- Chodyński, Antoni Romuald. „Spis bursztynników gdańskich od XVI do początku XIX wieku”. *Rocznik Gdański* 41, z. 1 (1981): 193–214.
- Choynowski, Maciej. „Ornamenta regia – fotele tronowe Stanisława Augusta”. *Kronika Zamkowa* nr 1–2 (2013): 17–57.
- Chrościcki, Juliusz A. „O roli sztuki w dyplomacji epoki nowożytnej”. W: *Sztuka i dyplomacja. Związki sztuki i polskiej dyplomacji w okresie nowożytnym*, red. Monika Kuhnke i Artur Badach, 15–29. Warszawa: Stowarzyszenie Historyków Sztuki–Ministerstwo Spraw Zagranicznych, 2013.
- Falcke, Jeannette. *Studien zum diplomatischen Geschenkwesen am brandenburgisch-preußischen Hof im 17. und 18. Jahrhundert*. Berlin: Duncker & Humblot, 2004.
- Grzeluk Izidor. *Słownik terminologiczny mebli*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1998.
- King Rachael. *Amber: From Antiquity to Eternity*. London: Reaktion Books, 2022.
- Kosmowska-Ceranowicz, Barbara. *Bursztyn w Polsce i na świecie / Amber in Poland and in the World*. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2012.
- Mierzwińska, Elżbieta. *Dzieje bursztynu. Historia sztuki bursztynniczej i przewodnik po wystawie malborskiej*. Malbork: Muzeum Zamkowe w Malborku, 1989.
- Netzer, Susanne. „Bernsteingeschenke in der preußischen Diplomatie des 17. Jahrhunderts”. *Jahrbuch der Berliner Museen* 35 (1993): 227–46.
- Olearius, Adam. *Gottorffische Kunst-Kammer: worinnen allerhand ungemeyne Sachen, so theils die Natur, theils künstliche Hände hervorgebracht und bereitet: vor diesem aus allen vier Theilen der Welt zusammen getragen und vor einigen Jahren beschrieben, auch mit gehörigen Kupffern gezieret*. Schleswig, 1666.
- Pelka, Otto. *Bernstein*. Berlin: Richard Carl Schmidt & Co., 1920.
- Pelka, Otto. „Christoph Maucher als Bernsteinschnitzer”. *Mitteilungen des Westpreußischen Geschichtsvereins* 34, nr 4 (1935): 73–84.
- Rohde, Alfred. *Bernstein ein deutscher Werkstoff. Seine künstlerische Verarbeitung vom Mittelalter bis zum 18. Jahrhundert*. Berlin: Deutscher Verein für Kunstwissenschaft, 1937.

ILUSTRACJE



Il. 1. Grafika ukazująca bursztynowy tron Leopolda I.

Źródło: Baer, „Ein Bernsteinstuhl für Kaiser Leopold I”, 93



Il. 2. Fragment tronu Leopolda I: „Herkules walczący z Hydrą”. Źródło: Baer, „Ein Bernsteinstuhl für Kaiser Leopold I”, 114

