

PIOTR RUMANOWSKI* – GDAŃSK

WYBRANE ASPEKTY ARTYSTYCZNE, TEOLOGICZNE I HISTORICZNE W OBRAZACH „ALEGORIA WIARY” I „ADORACJA CHRYSYSTUSA JAKO ODKUPICIELA” Z KOŚCIOŁA ŚW. APOSTOŁÓW PIOTRA I PAWŁA W PUCKU

W prezbiterium kościoła p.w. św. Apostołów Piotra i Pawła w Pucku znajdują się interesujące obrazy. Dzieła utrzymane w ciemnej, oliwkowo-brązowej tonacji pod szerniałym werniksem kryją nie dla wszystkich już czytelne treści. Zdumiewają ich duże rozmiary i niespotykany format. Co przedstawiają te prace? Kto jest ich twórcą i kiedy powstały?

Obrazy zatytułowane *Alegoria Wiary* i *Adoracja Chrystusa jako Odkupiciela* mieszczą się ściśle w określeniu: pomorskie barokowe malarstwo potrydenckie końca XVII wieku. Malowidła z puckiego kościoła farnego to dwa obrazy na płótnie, ciekawie komponujące się w północnych wnękach prezbiterium, umieszczone na zakończonych ostrołukowo tzw. polach tarczowych. Alegoryczne obrazy symbolizują działanie wiary, obcowanie świętych i pośrednictwo w zbawieniu¹. Poszczególne sceny posiadają odsyłacze w formie majuskuł do legendy napisanej w języku łacińskim umieszczonej wzdłuż obrazów. Różnice w budowie poszczególnych planów wskazują, że pracy tej nie wykonywał jeden artysta. Jednak kompozycyjnie i tematycznie obrazy są spójne. Przyjmuje się, że malowidła te powstały na skutek oddziaływań stylistycznych jednego z uczniów malarza gdańskiego Hermana Hana². Wspomniane powyżej wyraźne zróżnicowanie wykonania dzieł obrazy na fragmenty wykonane wprawną ręką malarza z zachowaniem właściwych proporcji kształtów postaci i przedmiotów i miejsca odmienne,

* Piotr Rumanowski – absolwent Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku, kierownik Centrum Kultury w Pucku.

¹ B. Ról, I. Strzelecka, *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. 5, z. 2, Puck Żarnowiec i okolice, oprac. T. Chrzanowski, Warszawa 1989, s. 40.

² J.S. Pasierb, *Malarz gdański Herman Han*, Warszawa 1974, s. 237. H. Domańska, *Puck*, Gdańsk 1985, s. 102; P. Czaplewski, *Diecezja Chełmińska, Zarys historyczno-statystyczny*, Pelplin 1928, s. 515; Wojewódzki Urząd Ochrony Zabytków w Gdańsku, *Dział Zabytków Ruchomych* (dalej W.U.O. Z. Gd., D z. Z. R.), K. Mellin, *Karty zabytków ruchomych: Alegoria Wiary, Adoracja Chrystusa Jako Odkupiciela*, 1965.

przypominające w swych uproszczeniach malowidła, które mniej więcej od XIX w. zwykło się nazywać ludowym. Być może, nie jest to wina twórców pracy lecz późniejszych przemalowań i prób niewłaściwej konserwacji. Wskazują na to obserwacje i wnioski, które wysnuto w trakcie prac renowacyjnych w końcu lat pięćdziesiątych XX w.³

Kompozycje anonimowych autorów będące kreatywną przemianą gotyckich tradycji malarskich w służbie potrydenckiego Kościoła katolickiego, propagują prawdy wiary, czerpią swe treści z biblii, historii i teologii. To malowidło składające się z dwóch części stanowiących jedność kompozycyjną i ideologiczną, wpisuje się w myśl reformowanego Kościoła, który miał oddziaływać na wiernych na różne sposoby: przez obraz, słowo i modlitwę, by w rezultacie przekonywać o wyższości religii katolickiej, nad chłodnym i surowym w swych obrzędach luteranizmem i nauką Kalwina podważającą dogmatykę katolicką. Opisywana praca malarska nie może wpisać się w katalogach zabytków jako dzieło wysokiej klasy artystycznej. Nawiązuje raczej do prac określanych w malarstwie „pierwszym stylem kontreformacji”⁴, który cechowały powaga i prostota. Jednak wartość tego malowidła z punktu widzenia ładunku teologicznego i historycznego jest godna uwagi.

Puckie obrazy są też znakomitym przykładem propagandowej roli malarstwa na polu szerzenia ideologii katolickiej ustalonej przez Sobór Trydencki, podjęcia „dyskusji teologicznej” z różnowiercami. W malowidle tym artyści w służbie walczącego Kościoła katolickiego poruszyli wiele obszarów, wobec których Luter wypowiadał się krytycznie lub bardzo ostrożnie, a Kalwin przyjmował zgoła negatywne stanowisko.

Opisywane obrazy nie doczekały się jeszcze szczegółowej analizy pod względem formalnym, historycznym, ani oceny wpływów stylistycznych. Istnienie tego „malarskiego traktatu teologicznego” odnotowuje dzieło „Diecezja Chełmińska, Zarys Historyczno-Statystyczny”⁵.

Hanna Domańska w swej publikacji dotyczącej Pucka w kilku zdaniach opisuje jego założenia kompozycyjne i wyjaśnia podstawy teologiczne jego oddziaływania przytaczając datę powstania: rok 1663⁶. Datę ukończenia obrazów, charakter „katechizmowy” i „alegoryczny” dzieł podkreśla Katalog Zabytków Sztuki dawnego województwa gdańskiego⁷.

Stanowcza wypowiedź Janusza Stanisława Pasierba wprowadza tą pracę malarską w krąg oddziaływania pracowni malarza gdańskiego Hermana Hana⁸. Ten wątek kontynuuje śmiało porównanie tegoż badacza do schematu kompozycyjnego najbardziej znanego dzieła Hana Koronacji NMP z Pelplina, ze wskazaniem

³ W.U.O. Z. Gd., D z. Z.R. T. Dąbrowski, *Puck, woj. Gdańskie, Obraz XVII-wieczny „Kościół Triumfujący, Walczący i Cierpiący” z kościoła parafialnego*. Dokumentacja opisowa i fotograficzna prac konserwatorskich – P.K.Z. Oddział w Gdańsku 1959 rok, s. 2.

⁴ M. Reymond, *De Michel Ange à Tiepolo*, Paryż 1911, s. 42.

⁵ Czaplowski, *Diecezja Chełmińska*, s. 515.

⁶ Domańska, *Puck*, s. 85, 101-102.

⁷ Rol, Strzelecka, *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, s. 40.

⁸ Pasierb, *Malarz gdański Herman Han*, s. 237.

wpływu „znanych pierwowzorów Hanowskich”⁹.

Autorzy monografii *Historia Pucka* napisanej pod kierunkiem Andrzeja Grotha¹⁰, potwierdzają datę powstania obrazów, ich alegoryczny i katechizmowy charakter. Dla twórców tej pracy najbardziej interesujący wydaje się być aktualizm ikonografii historycznej i przedstawienie w tym malowidle postaci osób współczesnych autorom obrazu¹¹.

W studium ikonograficzno-ikonologicznym „Obraz czyścica w sztuce polskiego baroku” Krystyna Moison-Jabłońska zwraca uwagę na obraz *Adoracja* z Pucka, w którym czyścica pełni funkcję dodatkowego tematu ikonograficznego podporządkowanego adoracji Jezusa¹².

Fakt podjęcia dyskusji teologicznej w formie obrazowej w puckiej farze, odnotowuje interesująca pozycja o charakterze popularyzacyjnym, pióra Danuty i Jana Pawła Dettlaff „Oblicza moich Kaszub”, opisująca turystyczne walory Gminy Puck¹³.

Obydwa obrazy z fary puckiej są podobnych rozmiarów 565×430 cm¹⁴ wkomponowano je dokładnie w łuki przyścienne północnej strony prezbiterium. Mają więc kształt prostokąta zamkniętego od góry ostrołukowo. Malowidła wykonano techniką olejną na płótnie. Podzielono je tak samo na trzy główne strefy poziome, nie pomijając osiowej budowy, mającej istotne znaczenie kompozycyjne i ideologiczne.

Obraz umieszczony z lewej strony „Alegoria Wiary” (fot. 1. strona lewa), skomponowany jest w układzie pasowym trzech scen, które namalowano równolegle do siebie jedna pod drugą. Treść malowidła przedstawiono na tle skalistego pejzażu, który po prawej i lewej stronie piętrzy się tworząc symetryczne wzgórza i powstała między nimi dolinę. W tle takiej scenografii umieszczono liczne sceny przedstawiające treści alegoryczne.

Sugerując się majuskułami podpowiadającymi właściwy kierunek oglądania obrazu, kierujemy wzrok na postać kobiety kroczącej po szarych obłokach, w górnej części obrazu. U jej stóp odnajdujemy literkę *A* odsyłającą nas do tekstu umieszczonego u dołu obrazu o treści: *Fides est donum Dei ac lumen*. Idąca w przestrzeni postać przedstawiona *en face* to Alegoria Wiary. Wskazują na to święte atrybuty trzymane w dłoniach: prawej lekko uniesionej złoty kielich z Hostią i w lewej opuszczonej wzdłuż ciała trzymającej krzyż. Czerwona szata i płaszcz narzucony na ramiona unoszą się w powietrzu potwierdzając lekkość i niematerialność alegorycznej postaci. Ciemnogrnatowa szarfa owinięta wokół szyi, krzyżuje się na piersiach ciasno przylegając do szaty. Personifikacja Kościo-

⁹ Tamże

¹⁰ K.M. Kowalski, *Czasy Rzeczypospolitej szlacheckiej*, w: *Historia Pucka*, red., A. Groth, Gdańsk 1998, s. 177.

¹¹ Tamże

¹² K. Moison-Jabłońska, *Obraz czyścica w sztuce polskiego baroku*, Warszawa 1995.

¹³ J.P. Dettlaff, D. Dettlaff, *Oblicza moich Kaszub*, Puck 2004, s. 61.

¹⁴ W. U. O. Z. Gd., D. Z. Z.R., Mellin, Karty zabytków ruchomych, podaje wymiary obydwu obrazów 565×430 cm. Dąbrowski, *Puck, woj. Gdańskie, Obraz XVII-wieczny*, podaje rozmiar obrazu „Adoracja..” 575 × 445 cm.

ła *Domina Mater Ecclesia* przedstawiona jest jako postać kobiety, Pani Narodów, Matki Mistycznego Ciała Chrystusa. Adoruje jej umieszczony nad jej głową symbol Trójcy Świętej – biała gołębnica. Pomiedzy obłokami nad całością kompozycji jeszcze jeden boski znak, który znalazł godne należne mu miejsce: tetragram Imię Boga.

Poniżej w skalistej dolince usytuowanej w środkowej części obrazu zakomponowano scenę chrztu świętego i oznaczono ją majuskułą *B*, która znajduje odniesienie w zdaniu: *quae in baptizimo infunditur*. W ceremonii uczestniczą rodzice dziecka, dwóch świadków oraz duchowny i asystujący ministrant. Kobieta, w stroju z epoki, zapewne matka, trzyma dziecko przypominające kukiełkę owinięte w ciasną materię czerwonego koloru nad basenem chrzcielnicy. Stojący po jej prawej stronie mężczyzna z brodą jest przez nią prawie całkowicie zasłonięty. Po lewej stronie chrzcielnicy stoi duchowny zwrócony do widza w pozie *en trois quarts*. Patrząc w otwarty przed nim rytuał unosi nad głową dziecka prawą dłoń. Klęczący przed chrzcielnicą ministrant, ukazany z profilu, trzyma świecę asystując sakramentowi.

O ważności tego sakramentu w okresie reformy jaką przechodził Kościół katolicki świadczy kolejna scena zakomponowana w jej sąsiedztwie.

Po prawej stronie Biskup Rzymu siedząc na tronie w bogatym uroczystym stroju trzyma w prawej dłoni piotrowy atrybut-klucze i otwartą księgę opierając ją o kolano. Czyżby Pontyfikał Rzymski? Na otwartych kartach słabo czytelne słowa wśród których dwukrotnie powtarzają się: *Ecclesia*. Postać jest nienaturalnie powiększona, w porównaniu do pozostałych bohaterów sceny tak jak w gotyckich malowidłach, dla zaznaczenia hierarchii występujących osób.

Z miniatorską dokładnością oddał malarz szczegóły pontyfikalnego stroju. Zwierzchnik Kościoła ubrany jest w szatę, którą osłania purpurowa kapa. Jest bogato zdobiona motywami roślinnym wyszywanymi złotą nicią. Na wysokości piersi spina ją klamra przyozdobiona rubinami. Jego świętobliwość spogląda zwrócony lewą połową twarzy w stronę widza. Głowę przyozdabia tiara zdobiona trzema diademami z elementami z lilii, ornamentami zaczerpniętymi z koron królewskich. Wzdłuż diademów szlachetne kamienie. Na szczycie korony widoczny jest mały krzyż. Papież lewą dłonią trzyma wysoki potrójny krzyż. Prawą dłonią ujmuje go również postać klęcząca u jego stóp, która nosi cechy portretowe króla Jana Kazimierza¹⁵. Jego ubiór przypomina stułę lub dalmatykę diakona, o krótszych rękawach szeroko nie przepasaną. Jest pięknie zdobiona białym haftem o kwiatowych motywach. Przez szyję przerzucona jest stuła w kolorze stroju wierzchniego. Jest bogato wyszywana złotą nicią. Król-duchowny zwrócony jest w stronę oglądającego w pozycji *en trois quarts*. Za nim widoczna jest postać pokazana z profilu osłonięta wzorzystym płaszczem i dwie wyłaniające się z półcienia twarze.

Istotę tej sceny znajdujemy z pomocą majuskuł odsyłaczy. Literę *C* usytuowano nad papieską księgą, *D* u stóp jego tronu. Łaciński tekst dopełnia przedstawie-

¹⁵ Domańska, *Puck*, s. 101, Kowalski, *Czasy Rzeczypospolitej szlacheckiej*, s. 177; W. U. O. Z. Gd., D z. Z. R., Mellin, *Karty zabytków ruchomych*, Dąbrowski, *Puck, woj. Gdańskie, Obraz XVII-wieczny*, s. 2.

nia w słowach: *per quam Ecclesiae homo firmiter adharet*, i dalej, *et verae eius doctrinae*.

Podpowiedź kierunku oglądania obrazu w postaci liter z przypisami, wskazuje by powrócić do górnej, prawej części obrazu. To poruszanie po kompozycji malarskiej przypomina „...rozwiązania kartograficzne (...) rodzaj mnemotechnicznej mapy dla zbłąkanych myśli”¹⁶.

Majuskuła *E* wpisana została u podnóża grupy świętych tryumfujących po śmierci. Odpowiada jej przypis o treści: *Hac Sancti de morte triumpharunt*. Wśród świętych na pierwszym planie wyróżnia się osoba ubrana w białą albę wystającą spod czerwonego płaszcza. W drugiej dłoni trzyma, nieczytelny atrybut. Za świętym tłum osób pogrążony w półmroku. Wyraźniej widać twarz kobiety oświetloną płomieniem świecy.

Powyżej tryumfujących świętych namalowano scenę Ofiary Abrahama. Prorok ubrany w czerwony płaszcz powiewający swobodnie w przestworzach unosi zbrojną prawicę. Postać anioła w rozświetlonym obłoku dopełnia kompozycji wydarzenia. U stóp proroka litera *F* odsyła do słów: *Abraham Deo placuit*.

Po przeciwnej stronie obrazu oglądamy scenę przedstawiającą ludzi maszerujących wąską ścieżką po skalistym zboczu. Trzymają w dłoniach świece. Zdążają w kierunku małej rozświetlonej od wewnątrz kapliczki, wąskich drzwi bram niebieskich. U wrót niewyraźne, rozmyte kontury postaci. To jakby zobrazowanie słów: „Wchodźcie przez ciasną bramę! Bo szeroka jest brama i przestronna ta droga, która prowadzi do zguby, a wielu jest takich, którzy przez nią wchodzą. Jakże ciasna jest brama i wąska droga, która prowadzi do życia, a mało jest takich, którzy ją znajdują”¹⁷.

Ten piękny komentarz zobrazowanej sceny uzupełniają majuskuły: *G*, umieszczona pomiędzy szeregiem sprawiedliwych maszerujących w procesji ku górze, oraz *H* umieszczona przed wejściem do kapliczki. Przypisy do liter wyjaśniają kolejno: *Haec Caeli viam sola monstrat*, oraz, *eoque perducit si charitate accensa sit*.

Poniżej procesji pośrodku obrazu stoi grupa ludzi przyglądających się maszerującej w górę procesji. Stoją tyłem do widza i spoglądając ku górze. Widoczne fragmenty odzienia, bogate aksamitne płaszcze, obszerne kapelusze, połyskująca zbroja, wskazują na przedstawicieli różnych stanów. Ci błądzący zastanawiający zostali „zaznaczeni” przez malarza majuskułą *I*, która określa ich słowami: *qui hanc amittit a via salutis excidit*.

Najniższy pas kompozycji umieszczono jakby na dnie skarpy. Jego treść jest słabiej czytelna, pogrążona w półmroku i ciemnościach. Po prawej stronie przedstawiono leżących mężczyzn, są muskularnej budowy. W ciemnościach widoczne są jedynie torsy postaci. Pierwszy na brzegu kompozycji spogląda w lewo. Na szarfię opasującej go widoczne są słowa: *INCREDI VITAS*. Postać przygląda się

¹⁶ M. Osowski, *Bożonarodzeniowe predelle jako wczesny przykład recepcji jezuickiej teologii obrazu oraz zagadka narodzin baroku*, w: Herman Han mistrz światła i nokturnu. Narodziny baroku w malarstwie dawnej Rzeczypospolitej, red. M. Osowski, Pelplin 2008, s. 87.

¹⁷ *Ewangelia według św. Mateusza 7,13*, w: *Biblia Tysiąclecia. Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, red. K. Dynarski, A. Jankowski, L. Stachowiak, K. Romaniuk, wyd. 3, popr., Poznań-Warszawa 1990, s. 1131.

rozbitemu posągowi z napisem *Herkules*. Obok fragmentów pomnika mitycznego herosa widać też fragmenty ruin antycznej budowli, podstawę kolumny porządku korynckiego. Komentarz do opisywanej sceny wskazuje nam majuskuła *K* oraz tekst do niej przypisany: *et cum infidelibus haereticis et schismaticis in tenebris ambulans perit*.

W obrazie prawym *Adoracja Chrystusa Jako Odkupiciela* (fot. 1 - obraz z prawej strony), strefa położona najwyżej to grupa skomponowana półkolem wokół tonda, z którego rozchodzą się promienie światła. Na osi obrazu najwyższe miejsce zajmuje Trójca Święta. Na obłokach po prawej stronie siedzą Bóg Ojciec a po lewej Syn Boży. Stworzyciela okrywa biała szata i zarzucony na ramiona wzorzysty złoty płaszcz. Prawą rękę unosi do góry w geście błogosławieństwa, lewą podtrzymuje leżące na kolanie jabłko królewskie. Nad postacią boską jaśnieje trójkąt. Symbol stosowany w ikonografii częściej w celu pokazania oka opatrności, gołębiczy symbolu Ducha Świętego i ręki Bożej. Tu trójkąt zastępuje aureolę i symbol mądrości Wszchemogącego. Zbawiciel ubrany jest w białą szatę i purpurowy płaszcz. W geście błogosławieństwa unosi lewą dłoń a symbol swojego królestwa przytrzymuje prawą. Postaciom boskim towarzyszy unoszący się nad nimi Duch Święty w postaci białej gołębiczy. Grupę otaczają siedzące w półkolu anioły i putta w większości zasłonięte obłokami. Towarzyszą one również Chrystusowi przedstawionemu z profilu w tondzie. Syn Boga, walczący z diabłem, uwalnia ludzi zakutych w dyby. Nad tą alegoryczną sceną na białym tle widoczne są litery IHS.

Ta opisywana najwyżej położona część obrazu symbolizuje Kościół Tryumfujący. Wyjaśnieniem dla oglądającego ten fragment obrazu są majuskuły *A*, *B* i *C* które podpowiadają widzowi skorzystanie z przypisów w dolnej części obrazu. Pomiedzy postacią Stwórcy i jego Syna umieszczono literę *A*. Odsyła nas ona do tekstu u dołu malowidła który brzmi: *A. Deus Fillus aequalis Patri in Gloria sua*. Poniżej tonda, którego treść jest słabo czytelna wskutek wcześniejszych przemyc, widnieje litera *B*. Jej znaczenie wyjaśnia łaciński tekst: *B. Descendit propter nos Ut vinculum peccato hominem liberaret*. Rolę adorujących aniołów i cherubinów wyjaśniają umieszczone pomiędzy nimi majuskuły *C 1* i *C*, i przypisany do nich tekst: *C. ideo meritissimo in nomine IESU utpote Veri Domini et Redemptoris nostri omne genu flectetur Caelestium*.

Plan kompozycyjny przedstawiający Kościół Walczący oddziela od sfery niebieskiej wąski pas błękitnego nieba. Osoby występujące w tej części kompozycji zgrupowano półkolem wokół osi obrazu, na skalistej polanie otoczonej niewysokimi pagórkami koloru brązowego. Rozmodlony tłum klęczy z uniesionymi w stronę świętego grona głowami.

Na pierwszym planie tej sceny przedstawiono możnych świata ziemskiego: duchownych i świeckich. Po prawej stronie najbliższej osi obrazu klęczy król w zbroi. Najprawdopodobniej przedstawia postać Jana Kazimierza. Długie czarne włosy przycięte są równo nad czołem. Królewską postać okrywa wzorzysta kapa, szaro złota, zapięta na piersiach klamrą o nieczytelnym ornamentem. Za monarchą klęczy częściowo przez niego zasłonięta postać cesarza lub księcia. Głowę przedstawioną z profilu przykrywa okrycie przypominające jednak bardziej księżęcą

czapkę niż koronę. Dostojnik spogląda do środka kręgu, na ramiona zarzuconą ma gronostajową pelerynkę i purpurowym płaszcz. W jego stronę odwraca się szlachcic w stroju polskim zasłonięty przez postacie pierwszoplanowe. Składa dłonie w modlitewnym geście. Słabo widoczna jest też stojąca przy krawędzi obrazu para mieszczańska, widoczna z profilu. W tak czcigodnym towarzystwie malarz umieszcza przedstawiciela patrycjatu. O wyższości urzędu świadczy szarfa przełożona w poprzek pleców mężczyzny.

Po przeciwnej stronie naprzeciw opisywanej grupy klęczy dostojne duchowieństwo Kościoła katolickiego w osobach: papieża, biskupa i kardynała. Biskup Rzymu znajduje się najbliżej osi obrazu rozchylając dłonie w geście oranta. Głowę okrywa mu jedynie purpurowa czapka obszyta białą kryzą. Przed tak wysokim trybunałem papież i król nie odważyli się eksponować oznak ziemskiego majestatu. Na ziemi leży prawdopodobnie infuła z czerwonego adamaszku, z opadającymi swobodnie dwiema białymi wstążeczkami. Dwa połączone ze sobą wydłużone trójkąty ozdobione są trzema diademami, wysadzanymi drogocennymi kamieniami, perłami, jakby nawiązując do tiary¹⁸. Papież ubrany jest w białą - błękitną szatę, okrytą granatową kapą wyszywaną złotą nicią spiętą na piersiach klamrą. Głowa Kościoła prawie całkowicie zasłania postać biskupa. Widoczna jest tylko pochylona głowa ozdobiona białą-siwą infułą.

Za to postać kardynała nie jest widoczna w całości. Dostojnik klęczy odwrócony tyłem do oglądającego obraz. Czerwona szata o odcieniach pomarańczowym i różowym okrywa go w całości. Stroju dopełnia peleryna i swobodnie zwisający na plecach kapelusz, utrzymane w kolorystyce reszty stroju.

Kompozycje pierwszego planu blisko krawędzi obrazu zamyka postać zakonnika, w brązowym habicie z kapturem i przypiętym do opasującego sznura swobodnie zwisającym różańcem. Głowa franciszkanina¹⁹ zaznaczona tonsurą, widoczna jest z profilu. Zaraz za nim niewidoczne bo zasłonięte przez opisywane osoby widać już tylko głowy dwu duchownych. Pierwszy z prawej uczestniczy w niezwyklej adoracji. Natomiast jego towarzysz, na którego przynależność stanową wskazuje także tonsura, nie uczestniczy w modlitwie. Jego żywe przenikliwe spojrzenie skierowane jest na zewnątrz obrazu. Czyżby autoportret jednego z autorów malowidła? Pozostali duchowni i klerycy wtapiają się w tłum wiernych stojący w półokręgu na polanie.

Wśród zgromadzonych na osi obrazu wyróżnia się postać młodej mieszcзки. Klęcząca jest widoczna w całości, w pozycji rozchylonych dłoni w geście oddania i uwielbienia. Mieszcзка ubrana jest w jasno różową suknię. Jej długie czarne włosy opadają swobodnie na ramiona i piersi. Twórcy obrazu uznali za stosowne umieścić u jej stóp literę *D*, która odsyłając nas do tekstu *Terrestrium*,²⁰ która wyjaśnia scenę nawiązując do poprzedniego zdania.

Ostatnią najniższą strefę kompozycji symbolizującą Kościół Cierpiący

¹⁸ Tiara używana była przez papieża w wydarzeniach nie związanych z liturgią. Papież, biskup Rzymu najczęściej używał infuły jak inni biskupi (przyp. aut.)

¹⁹ U. Janicka-Krzywda, *Patron – Atrybut – Symbol*, Poznań 1993, s. 20.

umieszczono w zagłębieniu przypominającym skarpe. Tworzy je koło usytuowane pośrodku na osi obrazu z umieszczonymi w nim postaciami, oraz grupy kobiet i dziecka po prawej i grupa mężczyzn po lewej stronie.

Usytuowane pośrodku koło, symbolizuje wejście do czyścca. W oczyszczających płomieniach, koloru żółto - czerwonego układających się po przekątnej, namalowano pięć osób. Stojąca pośrodku koła przedstawiona *en face* półnaga kobieta spoglądając w górę unosi obie dłonie w błagalnym geście. Częściowo zasłania ją płomień. Po jej prawej stronie postaci są prawie nieczytelne, zaznaczone ciemno - brązowym konturem. Po lewej widoczne są jeszcze dwie kobiety w podobnych do pierwszej, środkowej postaci pozach zasłonięte przez płomień.

Po prawej stronie wejścia do czyścca przedstawiono postać kobietę, trzymającą w lewej lekko uniesionej dłoni jabłko. Ten atrybut wskazuje że jest to biblijna Ewa. Głowę ukazaną z profilu zdobią długie sięgające ramion i piersi włosy. Postać ukazana w $\frac{3}{4}$ osłania jedynie szaro - błękitny płaszcz, przerzucony przez lewe ramię układający się w draperie leżące na ziemi. Kobieta stojąca za Ewą namalowana jest z profilu. Klęczy składając dłonie w stronę środka obrazu. Za biblijną postacią klęczą jeszcze w podobnych szarych strojach postacie kobiety i małej dziewczynki. W tle grupy widać już tylko dwie twarze kobiet z rozpuszczonymi włosami.

W grupie mężczyzn stojących po przeciwnej stronie wejścia do czyścca dominuje biblijny Adam i prorok Mojżesz stojący w rogu kompozycji. Rosła postać Adama ujętego *en trois quarts*, klęczy, trzyma atrybut – jabłko w zgiętej prawej dłoni. Druga dłoń uniesiona jest do góry w stronę Trójcy. Szata Adama obszerna, przerzucona przez lewe ramię, opadając układa się w liczne fałdy. Kolorystycznie przypomina płaszcz Ewy. Tors i prawe ramię są odsłonięte. Biblijna postać to stary człowiek z pooranym bruzdami czołem, o siwej brodzie i włosach.

Półnagi mężczyzna obok przedstawiony w półpostaci, składa dłonie w modlitwie na poziomie piersi. Zwrócony jest pozycji $\frac{3}{4}$ w stronę widza, ramię zasłania mu szata Adama a twarz okrywa gęsty zarost. W lewym rogu obrazu namalowano Mojżesza. Wskazują na to gęsty zarost i włosy układające się w formę krótkich rożków, oraz tablica o którą prorok opiera wyciągniętą lewą dłoń. Miękki czerwony płaszcz zsunął się i swobodnie zwisa opierając się o przedramię. Za postaciami pierwszego planu widzimy jeszcze mężczyznę w zwiewnej szacie oraz dwie twarze ukryte w ciemności. Umieszczona pośrodku symbolicznego wejścia do czyścca majuskuła *E* odsyła nas do tekstu umieszczonego u dołu malowidła: *et infernorum*.

Forma przekazu ikonograficznego, treści alegoryczne, przekaz historyczny i styl artystyczny, znajdują swoje podstawy w bliskim sąsiedztwie aktywnych ośrodków kulturotwórczych.

Puck znajduje się przez cały okres istnienia Rzeczypospolitej szlacheckiej pod silnymi wpływami prądów artystycznych bliskiego Gdańska, który oddziaływał również na cały teren Prus Królewskich. Obszar ten po wystąpieniu Lutra nie tworzy już jednolitej artystycznie całości ale jest polem na którym trzy najważniejsze wyznania chrześcijańskie: katolicyzm, luteranizm i kalwinizm, toczą dysputy teologiczne i nie stronią od zaangażowania sztuki dla wyrażania swych po-

głądów²¹. Opisywane dzieło malarskie z kościoła katolickim św. Apostołów Piotra i Pawła w Pucku akcentuje te treści i idee, które zaaprobował Kościół katolicki po Soborze w Trydencie. Obrazy wykazują spójność teologiczną wspartą koncepcją kompozycyjną i założeniami kolorystycznymi. Łącznikiem który spaja w jedną całość wszystkie te elementy jest słowo.

Już jezuici zaproponowali interesujące uzasadnianie obrazu słowem. Założyciel zakonu Ignacy Loyola w swoim dziele *Ćwiczenia duchowe* polecał opracowanie modlitwy, która znalazłaby odniesienie w dokładnym opisie obrazu. Wzrok odwołujący się do metod mnemotechnicznych nauczania miał być punktem wyjścia dla postrzegania i zrozumienia. Powiązanie obrazu z tekstem stanowiło konsekwencję rozwinięcia myśli ignacjańskiej²². Kontynuatorem rozważań św. Ignacego był jeden z jego najbliższych współpracowników Hieronim Nadal, autor medytacji do perykop ewangelicznych. Tekst został w nich podzielony na ilustracje i przypisy będące objaśnieniem kolejnych scen²³. Nadal był przekonany że tekst i obraz zbudowane są na tych samych zasadach i można je w tym samym stopniu wypełniać figurami retorycznymi²⁴.

Kościół luterański włączał pismo w obręb sztuki religijnej. Miała być ona pomocna w głoszeniu Słowa Bożego. We wzmiankach o ikonografii obrazów Luter kieruje się skłonnością do odwzorowania słowa Pisma Świętego²⁵. Reformator doceniał obraz pomocny w kształtowaniu świadomości parenetycznej wiernych, dlatego zalecał wypisywanie wersetów biblijnych, które miały towarzyszyć obrazom²⁶. Ocena ściśle w kategoriach wierności przekazu plastycznego wobec Biblii wykazuje brak zrozumienia dla wartości artystycznych. Powstają przekazy obrazowe wypełnione odniesieniami do surowej i srogiej ikonografii Starego Testamentu. Obrazy z kościoła farnego w Pucku są przykładem związku tekstu z obrazem i oferują chrystianizm w najczystszej postaci w oparciu o analizę myśli Nowego Testamentu²⁷.

Tekst zebrany w ciąg tłumaczący obraz *Alegoria Wiary* oddaje i wzbogaca w pełni ilustrację plastyczną, źródłami zaczerpniętymi z Nowego Testamentu:

- „A. Wiara jest darem Bożym i Światłem
- B. która wlewa się przez chrzest
- C. przez którą człowiek mocno trwa przy Kościele
- D. I przy jego prawdziwej nauce.
- E. Dzięki niej święci zatriumfowali nad śmiercią,
- F. Abraham Bogu się spodobał
- G. To ona jedynie wskazuje drogę do nieba

²¹ S. Michalski, *Rywalizacja luterańsko-katolicko-kalwińska na przykładzie sztuk plastycznych w Gdańsku około roku 1600*, w: Herman Han mistrz światła i nokturnu. Narodziny baroku w malarstwie dawnej Rzeczypospolitej, red. M. Osowski, s. 34.

²² Osowski, *Bożonarodzeniowe predelle*, s. 85-86.

²³ Tamże.

²⁴ Tamże, s. 109.

²⁵ S. Michalski, *Protestanci a sztuka spór o obrazy w Europie nowożytnej*, Warszawa 1989.

²⁶ M. Strim, *Die Bilderfrage in der Reformation*, Gütersloh 1977, s. 87-88.

²⁷ Osowski, *Bożonarodzeniowe predelle*, s. 109.

H. i doprowadza do niego, jeśli powiększa (rozpłomienia) się miłością
 I. ten, kto ją traci, schodzi z drogi zbawienia
 K. I z niewiernymi, heretykami i schizmatykami krocząc w ciemności ginie²⁸.

Daje to pełen obraz dzieła, którego ostateczna synteza treści teologicznej pozwala w sposób klarowny uporządkować myśli zgodnie z wskazówkami odsyłaczy – majuskuł, które mówią nam, że: podążając za światłem Wiary, które przyjmujemy w czasie chrztu, trwamy przy Kościele głoszącym prawdziwą naukę. Idąc właściwą drogą, której przedstawicielem na ziemi jest papież i jego świeckie ramię-król, podążamy drogą sprawiedliwych i dzięki wstawiennictwu świętych zmierzamy do bramy niebios by dojść do chwały nieba.

Natomiast tłumacząc tekst z obrazu z prawej strony w ciągu majuskułowych odnośników otrzymujemy zdania następującej treści:

- „A. Syn Boży równy Ojcu w Jego chwale
- B. Zstąpił ze względu na nas, aby uwolnić człowieka z więzów grzechu
- C. Dlatego słusznie na Imię Jezus jako Prawdziwego Pana i naszego Zbawiciela zgina się każde kolano mieszkańców nieba
- D. ziemi
- E. i piekie²⁹.

Jest to trawestacja fragmentu Listu św. Pawła do Filipian, która w oryginale brzmi:

„Dlatego też Bóg Go nad wszystko wywyższył
 i darował Mu imię
 ponad wszelkie imię
 aby na imię Jezusa
 zgięło się każde kolano
 istot niebieskich i ziemskich, i podziemnych.
 I aby wszelki język wyznał
 że Jezus Chrystus jest PANEM
 ku chwale Boga Ojca³⁰.”

Obydwa obrazy odpowiadają w sposób zdecydowany na polemikę innowierców w sprawach dogmatów wiary, kwestii sukcesji apostołskiej i prymatu papieża. Przez ukazanie wszystkich osób Trójcy Świętej podkreśla się wagę dogmatu trynitarnego.

Na obrazach postać Biskupa Rzymu w towarzystwie króla pojawia się dwukrotnie, w towarzystwie biskupa, kardynała i zakonników. Grupy tych postaci zostały wysunięte mocno do przodu i przypominają stosowanie średniowiecznej skali ważności. Ich znaczenie, podkreśla hieratyczny bezruch, jakby uroczyste i niezmiennie trwanie. Papieżowi towarzyszy „ramię świeckie” w osobach króla i przedstawiciela magnaterii i szlachty. Przypuszczenie, że w obrazie prawym za

²⁸ Tłum. A. Witczak.

²⁹ Tamże

³⁰ *List do Filipian 2,9-11*, w: *Biblia Tysiąclecia*, s.1331.

postać króla namalowano cesarza³¹ jest raczej mało prawdopodobne nie tylko z powodu braku atrybutów monarchy w nakryciu głowy i ubiorze³². Konwencja skali ważności nie dopuszczałaby „ustawiania” i „chowania” cesarza za królem. Postać władcy w obecności papieża i bliżej niezidentyfikowanego magnata należy odczytać jako wyraz powiązania polityki dworu z dążeniami kurii rzymskiej.

Obecność cesarza wśród hierarchii świeckiej mogła być wyrazicielem teorii religijnych i politycznych głoszących że świat chrześcijański musi być oparty o ołtarz i tron. Z szczególną pasją atakował tę wizję Marcin Luter, porównując ją koncepcję do dwugłowej „bestii apokaliptycznej”. W rzeczywistości jednak „głowa” chrześcijaństwa była tylko jedna a król i cesarz mieli być tylko ramieniem świata, który by mógł po wstrząsach oprzeć się na dwóch filarach: papieństwie i cesarstwie.

O zaangażowaniu puckiego malowidła w kwestie obrony dogmatów wiary świadczy plastyczna wizja czyścica przedstawiona w obrazie prawym.

Koncepcja okresowej kary za grzechy po śmierci powstawała, stopniowo na przestrzeni wieków. Wiązała się z wcześniejszymi już istniejącymi w różnych religiach wyobrażeniami na ten temat. Wiara w istnienie czyścica uzyskała miarę dogmatu w dokumencie *De Purgatorio*, na ostatniej sesji Soboru Trydenckiego odbywającego się 3 i 4 grudnia 1563 roku. Marcin Luter w 1530 roku ostatecznie neguje jego istnienie. Podobne stanowisko przyjęli Ulrich Zwingli i Jan Kalwin.

Poprzez liczne pisma i traktaty rozgorzała polemika teologów katolickich i ich adwersarzy. Duży wpływ na kształtowanie się obrazu plastycznego czyścica, miały poglądy jezuickiego teologa Roberta Bellarmina, rozpowszechniane w pismach kaznodziejskich również i w Polsce. Obraz literacki miał niewątpliwy wpływ na zobrazowanie tego dogmatu i przez rodzimych autorów, kaznodziei, w licznych publikacjach modlitewników, kazań, głęboko przesiąkniętych nauką o czyścicu³³. Były one niejednokrotnie utrzymane w duchu polemiki z obozem innowierców³⁴. Niezatarzany wpływ na powszechny obraz czyścica miała rozwijająca się pobożność ludowa, tłumacząca w oryginalny sposób skomplikowany język teologii katolickiej.

Pierwsze plastyczne wyobrażenia czyścica pojawiło się w Polsce pod koniec XVI w. zrealizowane w jednej z kwater ołtarza Wita Stwosza w kościele mariackim w Krakowie³⁵.

W czasie powstawania malowidła z Pucka artystyczne wizje zaświatów były

³¹ W. U. O. Z. Gd. Dz. Z. R., Dąbrowski, *Puck, woj. Gdańskie, Obraz XVII-wieczny*, s. 2.

³² Patrz s. 5.

³³ J. Wujek, *Czyściec to jest zdrowa a gruntowna nauka o modlitwach (...) i mękach czyścowych*, Poznań 1579; S. Grodzicki, *O czyścicu kazanie pierwsze. Kazanie na pogrzebie (...) Katarzyny z Tęczyna Radziwiłłowej (...) w kościele tumskim wileńskim dnia 20 Julij Roku Pańskiego 1592...*, Wilno 1592; J. Wereszczyński, *Kazanie na dzień zaduszny*, Kraków 1585.

³⁴ C. Harbison, *The last Judgment in Sixteenth Century Northern Europe, A study of the relations between Art. And the Reformation*, New York, London 1976., s. 153 i n.

³⁵ T. Dobrzeński, *Prezentacja Marii w świątyni według Wita Stwosza w krakowskim Ołtarzu Mariackim*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 36 (1974) nr1, s. 3-19, Z. Kępiński, *Wit Stwosz*, Warszawa 1981, s. 34 i n.

już ustalone mieściły się w: piekle, niebie i czyścću. Malowano go pomiędzy przedstawieniami czterech rzeczy ostatecznych, (śmiercią, sądem ostatecznym, piekłem i niebem) podkreślało to jego przejściowy i tymczasowy charakter.

Temat ten reprezentowały też prace z wizerunkiem Ukrzyżowanego Zbawiciela, w którym ikonografia dusz czyścowych jest drugoplanowa i była podporządkowana elementowi pasji. Obrazowanie wizerunku czyścća występowało też jako samodzielny temat ikonograficzny, lub w towarzystwie orędowniczki dusz cierpiących, Matki Chrystusa. W obrazie prawym z puckiej fary motyw przedstawiający czyściec jest podporządkowany adoracji Chrystusa.

Z podobnym zestawieniem ikonograficznym spotykamy się w obrazie Adoracja Imienia Jezus, znajdującym się w kościele p.w. św. Jana w Żukowie koło Gdańska. Jest to praca nieznanego autora powstała w II połowie XVII w.³⁶ Imię Jezus jest tu adorowane przez klęczące na pierwszym planie osoby cesarza i papieża. Towarzyszą im dostojnicy stanów świeckiego i duchownego. Pomiedzy nimi przedstawiono płomień ognia piekielnego. Ponad postaciami pierwszego planu wznoszą się cokoły, na których po lewej stronie widzimy św. Piotra a po prawej św. Pawła. Apostołowie wskazują gorejący ponad opisywaną grupą monogram IHS.

Podobnie jak w obrazie z Pucka oglądamy tu wizję świata dla której podporą jest cesarz i papież. I tu w tle dostojników widzimy rzesze wiernych, tłum wskazuje na powszechność Kościoła.

Uzupełnieniem wymowy teologicznej Adoracji z puckiej fary jest umieszczenie ponad Odkupicielem wizerunku Trójcy Świętej. Obrona dogmatu trynitarnego była reakcją na ataki odłamów reformacji, których przedstawicielami byli arianie i Faust Socyn autor słów: „Trójcy Świętej nauka przeciwna jest rozumowi, bo Bóg jedną tylko jest osobą”³⁷. W powszechnym programie misyjnym akcentowano istotę tego dogmatu. Odprawiano często nabożeństwa do Świętej Trójcy. Istniało wiele bractw kościelnych odwołujących się do jej imienia.

Temat ikonograficzny przedstawiający Boga w trzech osobach na przełomie XVII i XVIII w. był na Pomorzu rozpowszechniony. Spotykamy go często w pracach malarza gdańskiego Hermana Hana, jego uczniów i naśladowców określanych jako „Szkoła Hermana Hana”. Wątek Trójcy Świętej występował współpracując z kompozycyjną wymową teologiczną obrazu lub samodzielnie.

Do takich prac należy zdobiący obecnie prezbiterium świątyni parafialnej w Jastarni obraz (fot. 2), przedstawiający samą Trójcę Świętą. Pochodzi on z kościoła parafialnego z Pucka a został tam przeniesiony w latach 60-tych XX wieku. Do roku 1895 obraz znajdował się w centralnym polu ołtarza głównego w Pucku. Wyjęty z pierwotnego miejsca umieszczony był w nowej kaplicy zachodniej za baptysterium³⁸. Dzieło nieznanego autora to „niewątpliwie wpływ znanych pier-

³⁶ Moison-Jabłońska, *Obraz czyścća w sztuce*, s. 112.

³⁷ S. Morawski, *Arianie polscy*, Lwów 1906, s. 122.

³⁸ W.U.O. Z. Gd. Dz. Z. R., L. Szelginia, *Obraz Św. Trójca I poł. XVII w., z kręgu Hermana Hana*, kartę dokumentu opracowano 31.III.64.

wowzorów”³⁹. Hermana Hana, powstało prawdopodobnie w I połowie XVII w⁴⁰. Przedstawione w nim postacie Boga Ojca i Syna okryte są tak samo jak w puckim malowidle wykwintnymi szatami, spiętymi na piersiach zdobionymi kłami. Brązowy płaszcz Stwórcy uzupełnia szafirowa podszewka, Syn okryty purpurowym płaszczem całkowicie odsłania tors, wskazuje prawą dłonią na swoją ranę. Boskie postacie z tego obrazu różnią się od puckiego przedstawienia Trójcy Świętej tym że Bóg Ojciec i Syn posiadają tu ozdobione rubinami i diamentami nakrycia głowy, tiarę i mitrę.

Pierwowzorem obrazu z Jastarni była praca namalowana przez Hana dla opactwa pelplińskiego w roku 1611 na zamówienie opata Feliksa Kosa⁴¹. Praca została przeniesiona z Pelplina do kościoła parafialnego w Czerniewcu w roku 1854⁴² gdzie znajduje się do dziś.

Do indywidualnych przedstawień Trójcy Świętej znajdujących się w najbliższym kręgu oddziaływania artystycznego malowidła z Pucka znajduje się zobrazowanie Boga w trzech osobach z bocznego ołtarza kościoła Zwiastowania Najświętszej Maryi Panny w Żarnowcu. Praca nie jest sygnowana, powstała również ok. połowy XVII w. korony, berła i gołębicę wykonano tu z blachy srebrnej z cechami rzemieślników z Gdańska⁴³.

Natomiast obraz pochodzący z *oeuvre* Hana *Trójca Święta z Ptolemejskim modelem wszechświata* znajduje się w zbiorach Muzeum Narodowego w Gdańsku⁴⁴. Dzieło przedstawia Stwórcę i jego Syna siedzących i unoszących jednocześnie w geście błogosławieństwa prawe dłonie. Lewe zaś opierają o symboliczny glob, model wszechświata, podtrzymując wysmukłe berła ozdobione drogimi kamieniami. Cechą charakterystyczną tego przedstawienia Trójcy Świętej jest pokazanie osób boskich bez koron, tak jak w opisywanym malowidle z kościoła parafialnego w Pucku.

Podobnie jak w tekstach barokowych kazań i modlitw tak i w dziełach plastycznych tej epoki zespalało się wizerunek Trójcy Świętej z adorującymi ją świętymi i rzeszą wiernych. Język sztuki i literatury miał wiele wspólnych cech. Łączyła je skłonność do używania i nadużywania alegorii i symboliki. Kompozycję sytuacyjną, dynamikę, tworzy stłoczenie szczegółów wokół głównego tematu⁴⁵.

To zespolenie świata *sacrum* i *profanum* przedstawia między innymi obraz z kościoła parafialnego pw. św. Marcina w Górze Pomorskiej koło Wejherowa (fot. 3). Dzieło to jest podzielone na strefy tak jak obraz z puckiego prezbiterium. Artysta w części górnej przedstawił wizerunek Trójcy Świętej. Bóg Ojciec przedstawiony tu jest jako starzec w stroju pontyfikalnym. W lewej dłoni wspartej na kuli wyobrażającej wszechświat trzyma berło. Prawą ugina w geście błogosła-

³⁹ Pasierb, *Malarz gdański Herman Han*, s. 237.

⁴⁰ W.U.O. Z. Gd. Dz. Z. R., Szelginia, *Obraz Św. Trójca I pol. XVII w.*

⁴¹ Pasierb, *Malarz gdański Herman Han*, s. 188.

⁴² Czapplewski, *Diecezja Chelmińska*, s. 218.

⁴³ Rol, Strzelecka, *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, s. 151.

⁴⁴ Sygnowane przez A. Gosieniecką w 1972 i J. St. Pasierba w 1973 r. (przyp. aut.)

⁴⁵ M. Brzozowski, *Teoria Kaznodziejstwa*, w: *Dzieje teologii katolickiej w Polsce. Od Odrodzenia do Oświecenia*, t 1, cz. 1, Lublin 1975, s. 394-395.

wieństwa. Siedzący obok ukoronowany Chrystus Zmartwychwstały okryty jest rozchylonym na piersiach płaszczem. Lewą ręką przytrzymuje berło i glob ziemski a prawą naśladuje gest Ojca. W drugim pasie kompozycyjnym umieszczonym poniżej wyróżniają się dwie postaci: po lewej św. Franciszka w brązowym habicie a po prawej świętego w białej rokokowej i czerwonej mozzecie. Czyżby patron świątyni?

Drugi pas kompozycyjny zamykają umieszczone za tymi postaciami tłum wiernych, męczenników i świętych. Wśród nich wyróżnia się centralnie umieszczona Matka Boska, spoglądająca ku górze. Postać Bogarodzicy koronowanej przez Trójkę Świętą była tematem często pojawiającym się na płótnach malarzy okresu baroku. W plastycznych przedstawieniach Koronacji Matki Bożej uczestniczą wszystkie trzy osoby boskie, wedle nowożytnych, ikonograficznych motywów pochodzących ze schyłku gotyku i tradycji, która przypisywała celebrowanie Chrystusowi lub całej Trójcy Świętej.

Z najdoskonalszym wizerunkiem Boga w trzech osobach dokonującego koronacji w sztuce pomorskiej XVII wieku, spotkamy się w obrazie Hermana Hana wykonanym dla głównego retabulum ołtarzowego Pelplina.

Dzieło to można podzielić na trzy główne strefy poziome. W strefie najniższej przedstawia współczesne autorowi osobowości duchowne i świeckie, w środkowej namalowano świętych w niebie. Strefa górna, najwyższa prezentująca Boga Ojca, Chrystusa, Ducha Świętego i Madonnę, jest wyróżniona od pozostałych części malowidła, przerysowana i powiększona. Stwórca przedstawiony tu jako starzec ubrany jest w fioletową szatę i zielony płaszcz. Prawą dłonią razem z Synem przytrzymuje koronę Marii. W lewej wspartej na symbolicznym globie trzyma berło. Jego Syn jest tu młodym mężczyzną ubranym białą szatę i w brązowo czerwony płaszcz, spięty wykwinutą broszą. Koronę Matki przytrzymuje lewą dłonią w prawej trzyma berło i opiera o glob. Głowy władców wszechświata nie posiadają koron. Całość grupy namalowano na ciepłym brązowym tle od którego kontrastują krzyżujące się promienie światła bijące od gołębic i głów Ojca i Syna.

Koronacja z Pelplina namalowana w latach 1622-1623 była niewątpliwie najwspanialszym na ziemiach dawnej Rzeczypospolitej pomnikiem pobożności maryjnej. Dzieło stworzone było w cysterskim środowisku pelplińskim, w którym pielęgnowana była tradycja kultu św. Bernarda, wielkiego czciciela Matki Boskiej⁴⁶. Atrakcyjna i nowatorska forma plastyczna w której dominowała koronująca Bogarodzę grupa Trójcy Świętej, była wielokrotnie kopiowana przez samego Hana i stała się wzorem do naśladowania dla innych artystów⁴⁷.

Zaangażowanie obrazu z Pucka w obronę i propagowanie postanowień Sobor-

⁴⁶ Pasierb, *Malarz gdański Herman Han*, s. 147.

⁴⁷ Przykładem mogą być malowidła przedstawiające Koronacje w: świątyni katedralnej w Oliwie obraz Hermana Hana w kształcie serca (patrz. Pasierb, *Malarz gdański Herman Han*, s. 171-186) kościele w Buczku Wielkim (patrz M. Paździor, *Nieznaný obraz Koronacja NMP z XVII w.*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 30 (1968) nr 4, s. 463-481, Pasierb, *Malarz gdański Herman Han*, s. 131-134), w Jeżewie (patrz J. Tylicki, J. Flik, J. Olszewska-Świetlik, *Koronacja Najświętszej Marii Panny z kościoła pw. Św. Trójcy w Jeżewie. Domniemany obraz Hermana Hana w świetle badań historycznych i technologicznych*, „Ochrona zabytków”, 1 (2003) s. 73-79.

ru Trydenckiego poświadczą scena przedstawiająca sakrament chrztu namalowana w malowidle Alegoria Wiary, pośrodku kompozycji.

Katolicka doktryna wyjaśniająca ilość sakramentów i określająca ich znaczenie formowała się dość długo⁴⁸. Ostateczne stanowisko w tej kwestii zajął Sobór w Trydencie wyliczając że jest ich: „ani więcej ani mniej jak siedem”⁴⁹.

Uznając znaczenie niepowtarzalnego i wyciskającego niezatarte znamię sakramentu chrztu, artysta malarz, być może zakonnik, umieszcza je w towarzystwie papieża co podkreśla jego znaczenie. Osoby uczestniczące w sakramencie, duchowny a zwłaszcza rodzice dziecka i świadkowie są postaciami ubranymi w aktualne dla epoki stroje.

Cechy aktualizacji znajdziemy też w obrazie z ołtarza Siedmiu Sakramentów, w kościele pocysterskim w Pelplinie, w scenie przedstawiającej udzielanie wszystkich sakramentów między innymi i chrztu (fot. 4). Sceny skomponowane są wokół fontanny na której zasiada półnagi Chrystus. Z ran Zbawiciela tryskają strużki krwi zbierającej się w cembrowinie fontanny przypominającej patenę. Na pierwszym planie widzimy zobrazowanie chrztu dzieci i bierzmowania wobec których Luter zajął z początku niejasne stanowisko a Kalwin wypowiadał się o nich zdecydowanie negatywnie. Na obrazie z Pucka uczestnicy aktu sakramentu to postacie skomponowane w sposób, schematyczny, nieruchome, trwające w oczekiwaniu. Twarze są do siebie podobne, tuzinkowe nie posiadają cech indywidualnych. Tymczasem uczestnicy pelplińskiego prezentują się zupełnie inaczej.

Sędziwy kapłan z wyraźnym trudem odczytuje tekst z wielkiej księgi. Młoda i ładna kobieta trzymająca dziecko (owinięte podobnie jak na puckim obrazie) ubrana w wieniec z czerwonych kwiatów, wzbudza zainteresowanie kościelnego, który asystuje księdzu. Z pomocą światła i cienia plastycznie ukształtowano tu postać ministranta trzymającego misę chrzcielną. W puckim malowidle, asystujący ministrant trzymający świecę potraktowany jest przez malarza w sposób uproszczony, rysunkowy, przypomina sztywną nieruchomą figurę - kukielkę.

Z zobrazowaniem chrztu spotykamy się także w XVII wiecznej replice obrazu z Pelplina znajdującej się w kościele parafialnym p.w. św. Apostoła Jakuba i św. Mikołaja Biskupa w Mechowie koło Pucka⁵⁰.

W obrazie *Alegoria Wiary* z Pucka, ponad chrztem i pozostałymi grupami umieszczonymi w skalistym pejzażu dominuje postać kobiety kroczącej w chmurach. Wśród wielu symboli przedstawiających Kościół ta postać jest najbardziej zbliżona do jego istoty czyli personifikacji boskiej Oblubienicy, Mistycznego Ciała Chrystusa⁵¹. U Cesarego Ripy Wiara by zachować prawdę przed ciosami heretyków nosi na głowie hełm⁵². W prawej dłoni trzyma serce z zapaloną świecą

⁴⁸ B. Nadolski, *Sakrament*, w: *Leksykon Liturgii*, Poznań 2006, s. 1340, i in. [hasło chyba: Sakrament?]

⁴⁹ S. Głowa, S. Bieda, *Breviarium Fidei, Wybór doktrynalnych wypowiedzi Kościoła*, Poznań 2000, s. 47.

⁵⁰ Rol, Strzelecka, *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, s. 24., W.U.O. Z. Gd. Dz. Z. R., L. Szelginia, karta dokumentu.

⁵¹ D. Forstner, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, Warszawa 2001, s.331.

⁵² C. Ripa, *Ikonologia*, tłum. I. Kania, Kraków 2009, s. 199.

a w lewej księgę i Tablice Mojżeszowe, co oznacza łączność między Kościołem Starego i Nowego Przymierza⁵³. W obrazie z Pucka postać trzyma w lewej dłoni krzyż, symbol śmierci i zmartwychwstania Zbawiciela, który stał się powodem do podziału na Ecclesie i Synagogę. Natomiast złoty kielich z Hostią w prawej dłoni, spełnia już rolę nowożytnego światła Eucharystii, które w walce z szatanem i duchami ciemności pomagają katolikowi gdyż: „nieprzyjaciele prawdy, Heretycy, Sakramentarze, Zwingliani, Kalwinowie, odiać nam ją chcą y z tego Sakramentu wyrzucić. Ale my fałszem ich y zdradami szatańskimi brzydząc, odpór im słuszny uczynim”⁵⁴.

Ten fragment puckiego obrazu ukazujący postać kobietą, rozświetloną światłem i kroczącą w niebiosach, zawierać może nawiązanie do wizji z rozdziału „Apokalipsy św. Jana”, w której ukazuje się „Niewiasta obleczona w słońce”⁵⁵. Wątek maryjny i eklezjologiczny natchnął sztukę potrydencką do przedstawiania tej postaci, łącząc motyw ukazujący wniebowziętą Matkę Bożą wśród gwiazd z wyobrażeniem słońca lub księżyca u stóp z zwycięstwem Kościoła zreformowanego i tryumfującym nad innowiercami.

Postać tę adorowaną przez Trójcę Świętą znajdujemy również w obrazie z *oeuvre* Hermana Hana z kościoła św. Brygidy w Gdańsku. Był on wcześniej rozpoznawany jako *Koronacja św. Brygidy*⁵⁶, lub *Apoteoza św. Brygidy*⁵⁷. Janusz St. Pasierb rozpatrując problem ikonografii tej pracy na tle rzeczywistości politycznej i religijnej w którym powstał, nie znajdując w tym obrazie atrybutów świętej odrzucił te przypuszczenia. Twierdził że dzieło przedstawia personifikację Kościoła⁵⁸. Według badacza w obrazie tym na tronie zasiada *Ecclesia Triumphans*, ubrana w ciemnoczerwoną suknię i oliwkowo-zielony płaszcz. W lewej ręce trzyma bogato zdobioną tiarę, oraz klucz św. Piotra, prawą opiera na księdze z monogramem Chrystusa.

Triumf Kościoła był tematem należącym do obowiązkowego repertuaru sztuki potrydenckiej. W XVII wiecznym malarstwie Pomorza znajdziemy wiele przykładów podejmowania tego tematu. Jednym z nich jest alegoryczny obraz w pelplińskim kościele pocysterskim przedstawiający Eklezję jako Niewiastę Apokaliptyczną z półksiężycem umieszczonym pod stopami. Postać trzyma w lewej dłoni w prawej dwie księgi, na których namalowano klucze św. Piotra i tiarę. O wadze poruszanego tematu świadczy jego kontynuacja nawet w późniejszych wiekach w obrazach powstających daleko od aktywnych, kulturotwórczych, miast Pomorza⁵⁹.

⁵³ Tamże

⁵⁴ P. Skarga, *Kazania Sejmowe o Siedmiu Sakramentach Kościoła Katolickiego*, Kraków 1835, s.25.

⁵⁵ *Apokalipsa Św. Jana*, w: *Biblia Tysiąclecia*, s. 1406.

⁵⁶ H. Basner, *Der Danziger Maler Herman Hahn. Ein Beitrag zur Geschichte der Danziger Malerei im 17. Jahrhundert*, Danzig 1935, s.21.

⁵⁷ J. St. Pasierb, *Tematyka hagiograficzna w twórczości malarza gdańskiego Hermana Hana, „Studia Pelplińskie”*, 5 (1969) s. 63-74.

⁵⁸ Pasierb, *Malarz gdański Herman Han*, s. 190.

⁵⁹ Obraz Matki Bożej Niepokalanego Poczęcia z kościoła pw. św. Marcina w Borzyszkowie podejmuje temat mariologiczny i eklezjologiczny. Stojąca na globie postać Marii ma rysy Matki

Opisywane i komentowane fragmenty kompozycji z puckiego prezbiterium, świadczą o tym że obraz ten jest dziełem propagandowym, zaangażowanym w szerzenie ideologii wyznaczonej przez Sobór Trydencki. Malowidło powstałe w drugiej połowie XVII wieku to przykład nastrojów triumfującej kontreformacji, która ściśle wyznaczała granice i zadania sztuki⁶⁰. Praca ta wykonana z całą pewnością na zamówienie odbiorcy jakim był Kościół, posiada prócz cech idealistycznych element rodzimy, polegający na wprowadzaniu osób współczesnych autorowi do kompozycji o tematyce religijnej⁶¹. Poniżej „dworu niebieskiego” w którym idealistycznie przedstawiono Kościół Tryumfujący widzimy Kościół Walczący złożony z żywych autentycznych ludzi⁶².

Na obydwu obrazach z Pucka w środkowych partiach kompozycji rozpoznajemy osoby współczesne powstawaniu dzieł, króla Jana II Kazimierza Wazy i papieża Aleksandra VII⁶³.

Postać ostatniego Wazy na tronie polskim, syna Zygmunta III i Konstancji arcyksiężniczki austriackiej, jest w literaturze często opisywana i oceniana⁶⁴. Przytłaczająca większość historyków odnosi się krytycznie do wielu decyzji króla, a jego osobowość i chwiejny charakter ulegający wpływom nie wzbudzają sympatii. Tę kwestię pozostawiamy jednak do rozstrzygnięcia innym piórom. Zastanówmy się czy problem podobieństwa podkreślany przez badaczy jest uzasadniony?

Znajdujemy dość dużą ilość królewskich konterfektów współczesnych tej postaci. Jako dziecko był portretowany z matką Konstancją, wykonano też całopostaciowy portret dorastającego królewicza⁶⁵. Trudno jest w tych pierwszych pracach dopatrzeć się jakichkolwiek cech portretowych tym bardziej że konterfekt

Mesjasza ale symbolizuje Lud Boży obu Testamentów, Kościół i Synagogę. Nad jej głową nimb z 12 gwiazd a pod stopami odwrócony półksiężyc, wąż i jabłko. Obraz olejny nieznanego autora powstał w poł. XIX w. (patrz W.U.O. Z. Gd., Delegatura w Słupsku., J. Sielicki, *Karta zabytku: obraz Matka Boska Niepokalanego Poczęcia*.)

⁶⁰ M. Walicki, W. Tomkiewicz, A. Ryszkiewicz, *Malarstwo polskie. Manierizm Barok*, Warszawa 1971, s. 28.

⁶¹ Patrz przypis 11.

⁶² Walicki, Tomkiewicz, Ryszkiewicz, *Malarstwo polskie*, s. 20.

⁶³ Patrz przypis 14.

⁶⁴ J. Besala, *Władcy elekcyjni, małżeństwa królewskie*, Warszawa 2007; S. Herbst, *Wojna obronna 1655-1660*, Warszawa 1957; W. Kłaczewski, *Abdykacja Jana Kazimierza: społeczeństwo szlacheckie wobec kryzysu politycznego lat 1667-1660*, Lublin 1983; W. Konopczyński, *Dzieje Polski nowożytnej*, t. 2, Warszawa 1986; S. Ochmann-Staniszevska, *Sejmy lat 1661-1662. Przegrana batalia o reformę ustroju Rzeczypospolitej*, Wrocław 1977; J.K. Plebański, *Jan Kazimierz Waza, Maria Ludwika Gonzaga. Dwa obrazy historyczne*, Warszawa 1862; R. Romański, *Beresteczko 1651*, Warszawa 1994; R. Skowron, *Olivares Wazowie i Bałtyk*, Kraków 2002; T. Wasilewski, *Jan II Kazimierz*, w: *Poczet królów polskich*, red. A. Garlicki, Warszawa 1978; T. Wasilewski, *Ostatni Waza na tronie polskim*, Katowice 1984; Z. Wójcik, *Jan Kazimierz Waza*, Wrocław 2004.

⁶⁵ Portret królowej Konstancji Austriaczki z synem Janem Kazimierzem, olej na płótnie r. 1612. Obecnie w Galeria degli Uffizi, Florencja. <http://www.virtualuffizi.com/> 07.08.12.godz.12.05; Portret Królewicza Jana Kazimierza Wazy, olej na płótnie r.1619. Obecnie Germanisches Nationalmuseum, Norymberga. <http://www.gnm.de/> 07.08.12.godz.12.10.

3 letniego królewicza z roku 1612 przedstawia starsze dziecko. Znacznie lepiej jest z podobiznami ostatniego Wazy na tronie Polski, sporządzonymi w okresie późniejszym. Znajdujemy je już w portrecie z lat trzydziestych XVII w. znajdującym się w Szwedzkiej Narodowej Galerii Sztuki w Sztokholmie⁶⁶. Myślę że portrety najbliższe oryginałowi sporządził gdański malarz Daniel Schultz. Przebywający często na dworze królewskim artysta podobnie jak Rubens, spełniał dyplomatyczne funkcje w służbie Jana Kazimierza i jego następców⁶⁷. Gdański malarz dyplomata wykonał znane konterfekty króla. Jeden z nich portret w stroju polskim z roku 1650 znajduje się na zamku Gripsholm w Szwecji, inny zdobi zbiory wilańskiego Oddziału Muzeum Narodowego w Warszawie.

Autorem grafiki przedstawiającej władcę był holenderski artysta Willem Hon dius przebywający i tworzący w Gdańsku od roku 1636, który portretował również ludzi z najbliższego otoczenia króla⁶⁸.

Już na podstawie tych pierwszych przytoczonych prac możemy pokusić się o pewną analizę porównawczą w stosunku do podobizn z obrazów w Pucku. W dziełach gdańskich artystów twarz władcy jest pociągła, z pod wysokiego czoła spoglądają na nas wyraziste, zaznaczone mocną kreską oczy. Wydatny nos, wystające kości policzkowe to cechy wspólne tych wszystkich podobizn. W ten sam sposób artysta tworzący królewskie portrety skomponował je w Pucku. Czy widział wcześniejsze prace z wizerunkiem władcy? Czy wykonał je na podstawie własnych rysunków? Trudno dziś jednoznacznie stwierdzić. Oba przypuszczenia są prawdopodobne, tym bardziej że król przebywał w Gdańsku kilkakrotnie m.in w roku 1651 a uroczyście wjechał do miasta pięć lat później. Władca wypoczywał w położonym niedaleko miasta podoliwskim dworze w Karlikowie, który gościł króla i jego żonę Ludwiką Marię w roku 1660⁶⁹.

Obok postaci króla w środkowych partiach obrazów z Pucka namalowano postać papieża Aleksandra VII.

Pochodzący ze znanej rodziny ze Sieny, Fabio Chigi został wybrany na papieża w czasie konklawe trwającego 80 dni w roku 1655 i przybrał imię Aleksandra⁷⁰. Przybrał to imię z szacunku do poprzednika Aleksandra III i jego osiągnięć naukowych. Nowy Biskup Rzymu oznaczał się szerokimi zainteresowaniami umysłowymi, zajmował się matematyką i poezją. Roztaczał mecenat nad uczonymi i artystami⁷¹.

Nie przypadkowo został umieszczony obok postaci Jana Kazimierza. To nie tylko symbol porządku świata opartego na władzy duchowej i jej świeckiego ra-

⁶⁶ Portret Jana Kazimierza Wazy, olej na płótnie, lata 30-te XVII w., autor nieznany, <http://www.nationalmuseum.se/> 07.08.12. godz. 15.30.

⁶⁷ T. Grzybkowska, *Malarstwo*, w: *Aurea Porta Rzeczypospolitej*, red. T. Grzybkowska, T. Hrankowska, Gdańsk 1997, s. 52.

⁶⁸ Z. Nowak, *Lata rozwoju kultury, nauki i sztuki*, w: *Historia Gdańska*, t. 2: 1454-1655, red. E. Cieślak, Gdańsk 1982, s. 744.

⁶⁹ J. Stankiewicz, *Urbanistyczny i przestrzenny rozwój miasta*, w: tamże, s. 436.

⁷⁰ J. Gelmi, *Mały słownik papieży*, Poznań 2005, s. 121.

⁷¹ W. Kamiński, *Aleksander VII, Fabio Chigi*, w: *Encyklopedia Katolicka*, t.1, red. F. Gryglewicz, Lublin 1973, kol. 328.

mienia króla. Papież w obliczu licznych klęsk i wojen, które nawiedziły Rzeczpospolitą polecał zawierzenie Ojczyzny Opatrzności Bożej i był inicjatorem tzw. Ślubów Lwowskich. Jan Kazimierz 1 kwietnia roku 1656 we Lwowie oddał w uroczystym akcie kraj pod opiekę Matki Boskiej Częstochowskiej i zobowiązał się poprawić wolę chłopów i mieszczan walczących wówczas ze szwedzkim najeźdźcą⁷². Tekst Ślubów Lwowskich przekazał papieżowi nuncjusz Piotr Vidoni⁷³. Po tym fakcie Aleksander VII odprawił mszę dziękczynną za Polskę i Polaków w kościele polskim pw. św. Stanisława w Rzymie.

O cechach portretowych wizerunku głowy Kościoła w obrazach z Pucka raczej trudno mówić. Rzeczywiście porównując rzeźbę Berniniego i portret Gian Battisty Gauli il Bacicio przedstawiające Aleksandra VII, można się dopatrzeć pewnych cech podobieństwa. Papież nie przybywał do Polski a obrazy z jego podobizną nie były powszechnie znane, więc jego konterfekt na puckim obrazie potraktujmy jako upostaciowany ideał portretowy.

Trudne do zidentyfikowania są osoby umieszczone po prawej stronie króla w obrazie *Adoracja*. Budzi zainteresowanie szczególnie postać magnata stojącego obok króla. Czy osoby tu przedstawione należą rzeczywiście do najbliższego otoczenia Jana Kazimierza?

Ostatni Waza na polskim tronie był kontynuatorem tak zwanych „rządów senatorskich”. Zapoczątkowane przez Zygmunta III a oparte były nie tylko na Radzie Senatu ale i na grupie zaufanych doradców. W najbliższym otoczeniu króla znalazły się więc takie nazwiska jak: Hieronim Radziejowski, Stefan Korcyński, Andrzej Trzebnicki czy Mikołaj Prażmowski⁷⁴. Jednak wątpliwym jest by osoby te znane były autorom obrazu. Kolejnym kandydatem do sportretowania obok króla mógł być starosta pucki lub wysoki urzędnik państwowy Pomorza. W czasie gdy obraz powstawał królewskie starostwo nie miało jednego właściciela godnego do uwiecznienia na płótnie. Jan Zawadzki, (spowinowacony z Wejherami) który je objął w roku 1649 zmarł rok przed wybuchem wielkiej wojny ze Szwecją. Dzięki wsparciu wojskowemu Gdańska miasto Puck nie poddało się najeźdźcy. W nagrodę król oddał administrację starostwa gdańszczanom i stan ten trwał do roku 1678⁷⁵.

Być może obok króla sportretowano wojewodę pomorskiego. W roku 1656 urząd ten objął Stanisław Kobierzycki herbu Pomian, poseł, historyk, przedtem kasztelan gdański⁷⁶. Pełnił ten urząd do swojej śmierci w roku 1665⁷⁷. Niestety nie dysponujemy innymi podobiznami z czasów wojewody by móc porównać je z naszym obrazem z Pucka.

⁷² Podobne praktyki w Europie były już znane. Król Francji Ludwik XIII oddał swój kraj pod opiekę Matki Bożej w dn. 10 lutego roku 1638 spodziewając się syna, następcy tronu.(przyp. aut.)

⁷³ J. N. Davidson Kelly, *Encyklopedia papieży*, Warszawa 1997, s. 398.

⁷⁴ Ochmann-Staniszevska, *Sejmy lat 1661-1662*, s. 59.

⁷⁵ A. Groth, *Czasy Rzeczypospolitej Szlacheckiej*, w: A. Groth, red., dz. cyt., s. 94-95, G. Labuda, *Inwentarze Starostw Puckiego i Kościerskiego z XVI w.*, Toruń 1956, s. 101.

⁷⁶ Autor dzieła: *Historia Vladislai Poloniae et Sueciae principis, ejus natales, infantiam electionem usque ad excessum Sigismundi III*, wydany w Gdańsku w r. 1655.(przyp. aut.)

⁷⁷ K. Mikulski, A. Gąsiorowski, *Urzednicy dawnej Rzeczypospolitej XII-XVIII wieku*, t. 5, *Pomorze-Prusy Królewskie*, z. 2, s.136.

Pozostawiając ten problem nie rozstrzygnięty należy powątpiewać by ambicje twórców obrazu wywodzących się z malarzy cechowych lub zakonników, były aż tak wysokie by w kompozycji obrazu osobom występującym obok króla nadawać cechy portretowe. Strój książęcy postaci stojącej obok władcy mógł być jedynie chęcią zaznaczenia stopnia jakości hierarchii władzy, świeckiej i duchownej, prezentowanej na pierwszym planie (królowie i książęta), obok papieża i biskupa.

Nie dziwi usadowienie klęczącego braciszka franciszkanina wśród duchowieństwa. Franciszkanie reformaci zostali sprowadzeni przez Jakuba Wejhera do pobliskiej Wejherowskiej Woli. Erekcja nowego klasztoru nastąpiła w roku 1648, a rozwinięta wkrótce intensywne działalność kontreformacyjna braci, pozyskiwała dla Kościoła katolickiego wielu nawróconych protestantów⁷⁸. Wśród zakonników ze środkowej części obrazu wyróżnia się osoba nie uczestnicząca w adoracji. Spogląda w stronę widza jakby chcąc udzielić podpowiedzi w rozwikłaniu kwestii atrybucji obrazów z Pucka.

Prawdopodobnie wykonawcami malowideł z puckiego prezbiterium byli artyści zakonni z zakonu franciszkańskiego reformatów, lub cech malarski ściśle współpracujący z Jezuitami. Jedynie najbogatsze centralne kościoły mogły sobie pozwolić sobie na zamawianie dzieł malarskich u artystów wyższej rangi. Parafia w Pucku w okresie zniszczeń i strat po wojnach szwedzkich do takich nie należała. Wykonawcy dzieł z Pucka byli niewątpliwie biegli w tematyce religijnej, teologicznej. Ze sztuką władana pędzlem było już nieco gorzej, stąd malowidło to jest tak niejednorodne artystycznie. Obok partii wykonanych poprawnie w górnej części, znajdujemy prawie amatorskie, uderzająco szkolne i schematyczne fragmenty w środku obrazów.

Chociaż Ignacy Loyola pisał w swych dziełach że wierny Kociołowi chrześcijanin musi pochylać ozdabianie kościołów, to jezuiti nie mieli własnego programu artystycznego. Konstytucje zakonu nie udzielały żadnych wskazówek dotyczących sztuki, dlatego Jezuiti stosowali się do reguł realizowanych w tej dziedzinie w całym Kościele potrydenckim. Źródła archiwalne potwierdzają aktywność w dziedzinie malarstwa zarówno Jezuitów jak i reformatów ich dzieła powstawały anonimowo⁷⁹.

Tworząc obraz z Pucka nieznani artyści korzystali ze sprawdzonych wzorców zarówno w kwestii treści formy, idei jak i kompozycji czyniąc go: „Dalekim echem recepcji Hana”⁸⁰. Uderza przede wszystkim podział obrazu na strefy. Pierwowzorem do naśladowania mógł być obraz *Koronacja NMP* wykonany w pracowni Hana około roku 1622⁸¹, a znajdujący się w puckiej farze przez blisko 30

⁷⁸ A. Klemp, *Wejherowo w latach 1643-1772*, w: *Historia Wejherowa*, red. J. Borzyszkowski, Wejherowo 1998, s. 76-77, A. Klemp, *Stosunki wyznaniowe w Wejherowie i okolicy w wiekach XVI-XVII*, w: *Wejherowo. Dzieje, kultura, środowisko. Materiały z konferencji naukowej Wejherowo 28-29.05.1993 r.*, red. J. Treder, Wejherowo 1993, s. 14,

⁷⁹ J. Poplatek, J. Paszenda, *Malarze*, w: *Encyklopedia wiedzy o Jezuitach na ziemiach Polski i Litwy 1564-1995*, oprac. L. Grzebień, Kraków 1996, s. 401; patrz także, A.J. Błachut, *Słownik artystów reformackich w Polsce*, Warszawa 2006.

⁸⁰ Pasierb, *Malarz gdański Herman Han*, s. 237.

⁸¹ Paździor, *Nieznany obraz Koronacja NMP*, s. 478.

lat⁸². Dzieło było przeniesione do Buczka Wielkiego w skutek koneksji rodzinnych Wejherów, fundatorów obrazu. Tutaj autor skomponował sceny dzieląc płótno na osiem stref poziomych podzielonych pasmami chmur. Tak jak w puckiej *Adoracji* dokonano podziału wśród głównych *dramatis personae*, umieszczając duchowieństwo po lewej, a dwór świecki po prawej stronie. Osiowość kompozycji, podział na strefy to też główne cechy kompozycji *Koronacji NMP* z Pelplina. Dzieło to podobnie oraz inne pochodzące z *oeuvre* malarza gdańskiego Hermana Hana, z pewnością znane było Towarzystwu Jezusowemu utrzymującemu bliskie kontakty z cystersami, reformowanymi z pomocą prawników i teologów jezuitckich.

W obrazach z prezbiterium puckiej fary występuje hanowska ikonografia i średniowieczna typologia. Poszczególne sceny, plany, tłumaczą Nowy Testament Starym. Większość bohaterów przedstawienia ubrana jest w sztywne jak pancerz szaty. Zastygły w manierycznej pozie ruch, gest, dodatkowo podkreśla statykę przedstawienia. Występuje wzajemne podobieństwo postaci z wyjątkiem kilku pierwszoplanowych osób. Człowiek jako jednostka nie występuje. W konstrukcji obrazu prawie zawsze widzimy sceny wielofigurowe związane kompozycyjnie z pozostałymi elementami malowidła. Tak jak u Hana w odniesieniu do grup ludzi jak i portretów indywidualnych zastosowano postawę klęczącą. Wyraźnym nawiązaniem do sztuki gotyku jest stosowana tu średniowieczna skala ważności postaci. Widzimy elementy abstrakcyjne, i metafizyczne w bezpośrednim zestawieniu z ówczesnymi realiami świata doczesnego. „Dwór niebieski” dzieli od dworu ziemskiego jedynie wąskie pasmo błękitnego nieba i chmur.

W dolnej części obrazu *Alegoria Wiary* w sposób inny niż w ikonografii potrydenckiej przedstawiono moce piekielne. Typowym byłoby zobrazowanie sił nieczystych pod postacią smoka lub węża⁸³. Tu niewiernych heretyków, schizmatyków symbolizuje świat antyczny w postaci resztek kolumny porządku korynckiego i zniszczonego pomnika Herkulesa. Szermierze kontrreformacji początku XVII wieku zarzucali faworyzowanie tematyki mitologicznej różnowiercom. W ich opinii tematyka ta tchnęła pogaństwem a przedstawiając nagość nie działała umoralniająco pobudzając do grzechu. Według ówczesnych teologów katolickich obrazy takie: „wiele złego na świat nanaszają wszeteczeństwa te malowania. A przecię tę truczną oczną wszędzie widać: pełno tych obrazów plugawych po łożnicach, po salach, po stołowych izbach, po ogrodach, przy fontannach, nade drzwiami po gościńcach, po śklenicach samych i czarach”⁸⁴.

Zajmujący się zagadnieniami malarstwa religijnego Synod Krakowski obradujący w roku 1621 zakazał malowania nagich postaci Adama i Ewy jako „bezwstydnie malowanych”⁸⁵.

Te skrajne przykłady pewnej surowości kontrreformacji potrydenckiej wobec

⁸² Tenze, s. 464.

⁸³ D. Forstner, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, Warszawa 2001, s. 307.

⁸⁴ A.F. Birkowski, *O świętych obrazach, jako mają być szanowane*, w: A.F. Birkowski, *Kazania przygodne i pogrzebowe*, Kraków 1859, s. 81 i in.

⁸⁵ W. Tomkiewicz, *Uchwała Synodu Krakowskiego z 1621 r. o malarstwie sakralnym*, „Sztuka i krytyka”, nr 2(30), 1957, s. 181.

swobód renesansu wyrażały się krytyką wobec tematyki antycznej. Postawa ta ulegała jednak stopniowym zmianom dążąc do chrystianizacji mitologii w sztuce i traktowaniu jej motywów jako alegorii.

Te wybrane części obrazu prezentujące w dolnych częściach obrazów mieszkańców piekieł i błądzących w niewierze schizmatyków i heretyków przedstawiono prawie *en grissaille*. Tu głównym elementem kształtującym kompozycję jest perspektywa rysunkowa. W pozostałych strefach obrazów zagadnienia kolorystyczne podporządkowano również rysunkowi. Nad mieszkańcami ziemi i podziemi dominują dzięki intensywnej kolorystyce grupy: Trójcy Świętej i alegoria Kościoła Świętego. Obydwa obrazy namalowano w ciemnej brązowo-oliwkowej tonacji. Walory kolorystyczne utrudnia pokrywający płótna miejscami szerniały, brązowy werniks.

Obrazy do czasu rozpoczęcia konserwacji w roku 1959 przeszły dwukrotnie wykonane nie zawsze fachowo rozległe naprawy i rekonstrukcje. W czasie ostatnich prac stwierdzono istnienie na całej powierzchni płótna dużo szerokich przemalowań, domalowań i szereg większych i mniejszych ubytków malarskich. Rysunek i warstwę kolorystyczną zaciemniały brązowe plamy i niezmywalny organiczny lakier, który utrwalił się we fragmentach obrazu w formie plastycznych sopli⁸⁶.

Pomimo zniszczeń i niefachowych napraw obrazy *Alegoria Wiary* i *Adoracja Chrystusa jako Odkupiciela z kościoła farnego św. Apostołów Piotra i Pawła z Pucka* są interesującym przykładem malarstwa potrydenckiego na Pomorzu. Obrazy spełniają rolę malarskiego katechizmu podobnie jak *Koronacja NMP* z Pelplina, zwracają uwagę rozmachem kompozycji. Bronią apostołowości Kościoła katolickiego, prymatu papieża i całej hierarchii duchownej. Odbywa się to za pośrednictwem świętych i postaci historycznie aktualnych. Realny wymiar ma tu też wizja czyśćca, pojawiają się też treści dogmatyczne i moralne, poruszające problem grzechu pierworodnego, łaski i odkupienia.

Niniejszy artykuł jest pewną syntezą dotychczasowych ustaleń dotyczących obrazów z Pucka, wzbogaconą przemyśleniami i wnioskami ustalonymi w wyniku prowadzonych badań, dotyczących roli malarstwa religijnego na terenie dawnego archidiakonatu pomorskiego w okresie potrydenckim. Z pewnością rozwinięciem wszystkich poruszonych w artykule problemów będzie praca doktorska mgr Danuty Dettlaff *Recepcja reformy trydenckiej w świetle programu ikonograficznego zabytków sakralnych Fary w Pucku* pisana pod kierunkiem prof. dr hab. Andrzeja Grotha w Instytucie Historii i Politologii Akademii Pomorskiej w Słupsku.

⁸⁶ W. U. O. Z. Gd. Dz. Z. R., Dąbrowski, *Puck, woj. Gdańskie, Obraz XVII-wieczny*, s. 2 i.in.



Fot. 1. Obrazy z puckiego prezbiterium z lewej *Alegoria Wiary* z prawej *Adoracja Chrystusa jako Odkupiciela*, olej płótno, 1663 r., autor nieznany. (fot. W. Stępień, P. Rumanowski)



Fot. 2. Kościół parafialny w Jastarni. Obraz *Trójca Święta*, olej deska, I poł. XVII w., autor nieznany. (fot. P. Rumanowski).



Fot. 3. Kościół parafialny w Górze Pomorskiej, *Koronacja NMP*, olej deska, poł. XVII w., autor nieznan. (fot. P. Rumanowski).



Fot. 4. Katedra w Pelplinie, *Chrystus jako Fons Vitae*, połowa XVII w., olej płótno, autor nieznan. (fot. K. Mania).

**SELECTED ARTISTIC, THEOLOGICAL AND HISTORICAL ASPECTS IN THE
PAINTINGS „ALLEGORY OF FAITH” AND „ADORATION OF THE CHRIST THE
REDEEMER” FROM ST. PETER AND PAUL CHURCH IN PUCK.**

Summary

This paper describes two seventeenth-century paintings in St. Peter and Paul Church in Puck. The works are placed next to each other and they have the form of discs fitting into the arches of the Gothic vault of the church. The images are consistent in terms of composition and content. Allegorical paintings symbolize the significance of faith, the communion of saints and mediation in salvation.

The anonymous works are creative transformation of the Gothic tradition of painting in the service of the post-tridentine Catholic Church fighting with the Reformation. The paintings are overloaded with excessive content of iconography and raise a number of issues about which the Reformation spoke critically or towards which it had a negative attitude.

The images depict characters from the Bible and the Gospel. To bring people closer to the scenes on canvas, the painters included elements of familiar realities and the characters of the time. Works from Puck in terms of iconography and composition make use of the experience of artists from Gdańsk and painters working with the Cistercians and the Jesuits.

Described paintings cannot be placed in a catalogue of relics as high-quality works. They refer to the paintings, which were characterized by dignity and simplicity. The value of these paintings is remarkable from theological and iconographic point of view; as it is an example of an attempt to spread counter-reformation ideas among the faithful.

Translated by Aneta Kiper