

BOŻENA NOWORYTA-KUKLIŃSKA

Lublin

PROTESTANTYZM I JEGO ODBICIE W SZTUCE SAKRALNEJ

NA PRZYKŁADZIE EPITAFIÓW Z KOŚCIOŁA NAJŚWIĘTSZEJ MARYI PANNY W GDAŃSKU

Kryzys Kościoła, jaki objawił się w Europie na początku XVI wieku, znalazł swoje odzwierciedlenie na ziemiach polskich. Szczególnie wcześnie idee reformacji płynące z Niemiec dotarły na Śląsk i Pomorze. W Gdańsku okazały się one katalizatorem zaostrażających się stosunków społecznych. Nowe prądy przenikały tu szybko i intensywnie – przywozili je synowie bogatych mieszczan studiujący w Niemczech, a szczególnie w Wittenberdze¹, wędrowni czeladnicy, marynarze, kupieccy faktorzy i agenci, przybywały też wraz z korespondencją handlową. Zarzuty podnoszone w Niemczech przeciw Kościołowi i hierarchii duchownej znalazły w Gdańsku żywy oddźwięk².

Lata 1517-1526 były tu okresem walk społeczno-politycznych. Jednym z ważnych czynników sprzyjających szybkiej asymilacji nowych prądów religijnych był bardzo urozmaicony etnicznie skład narodowościowy obywateli miasta. Poza ludnością autochtoniczną pochodzenia słowiańskiego i pruskiego, mieszkali w Gdańsku również Niemcy, Polacy z innych dzielnic kraju, Holendrzy, Flamandowie, Szkoci, Szwedzi, Duńczycy, Anglicy i Francuzi. W środowisku tak bardzo zróżnicowanym etnicznie, a przez to pozbawionym wspólnej tradycji i obyczajowości, poglądy religijne nie należały do nienaruszalnego depozytu wartości odziedziczonych po minionych pokoleniach. Dlatego też zmiana przekonań w tej dziedzinie nie natrafiała na opór i protest opinii społecznej.

¹ Udział młodzieży pruskiej w studiach w Wittenberdze omawia dokładnie w swoich dwóch opracowaniach H. Freytag: *Die Beziehungen Danzigs zu Wittenberg in der Zeit der Reformation* ("Zeitschrift des Westpreussischen Geschichtsverein" 38:1898), *Die Preussen auf der Universität Wittenberg und die nicht – preussische Schüler Wittenbergs in Preussen von 1502-1602* (Leipzig 1902).

² Zob. M. B o g u c k a. *Przemiany społeczne i walki społeczno-polityczne w XV i XVI w. W: Historia Gdańska*. Red. E. Cieślak. T. 2: 1454-1655. Gdańsk 1982 s. 229, 230.

Idee reformacji płynące z Niemiec znalazły podatny grunt w bardzo licznej grupie ludności napływowej pochodzenia germańskiego. Miało to tym większe znaczenie, że grupa ta stanowiła najzamożniejszą i najbardziej wpływową część obywateli miasta. W gwałtownym rozwoju nowej nauki w Gdańsku pomogła w pewnej mierze struktura administracyjna Kościoła w Polsce: Gdańsk – stolica Prus Królewskich – nie był wówczas siedzibą biskupią. Brak silnego ośrodka hierarchii katolickiej pozwolił na swobodniejsze działanie głosicielom nowinek religijnych.

Wśród patrycjatu dominowali zwolennicy reformacji umiarkowanej i zachowawczej społecznie, proboszczami nadal byli kanonicy warmińscy, dostojnicy, synowie patrycjuszy – prawie nieobecni w mieście, zainteresowani głównie zyskami. Zastępcy proboszczów głosili idee reformacji i szerzyli naukę Lutra – szczególnie pastor Pankrattius Klemme, dominikanin i kaznodzieja przy kościele mariackim, który zyskał sobie miano "reformatora Gdańska"³.

W połowie XVI wieku Gdańsk był już prawie całkowicie protestancki. Do ugruntowania tego wyznania przyczynił się też wydany przez króla Zygmunta Augusta w lipcu 1557 roku tymczasowy przywilej tolerancyjny dla protestantów gdańskich⁴. Wprawdzie biskup Stanisław Hozjusz oraz kolejni nuncjusze papiescy podejmowali jeszcze później wysiłki mające na celu utrzymanie Gdańska przy Kościele katolickim, jednak okazały się one bezskuteczne. W dwadzieścia lat później król Stefan Batory wydał ostateczny przywilej tolerancyjny potwierdzający równouprawnienie wyznania katolickiego i ewangelicko-augsburskiego, który zdecydował na cztery wieki o wyznaniowym obliczu miasta.

Od 1529 roku na terenie parafii Najświętszej Maryi Panny istniał obok katolickiej parafii także pastorat protestancki. W latach 1557-1572 w kościele Mariackim przy ołtarzu głównym Koronacji Maryi odbywały się nabożeństwa katolickie, zaś przy ołtarzu św. Mikołaja – protestanckie. Po roku 1572 protestanci przejęli całkowicie kościół Mariacki.

Wraz z naporem reformacji zmieniło się oblicze gdańskiej sztuki religijnej; renesansowe prądy przyniosły z sobą z Południowych Niemiec i Niderlandów pogłębiony realizm i laickie widzenie świata. Nie budowano nowych kościołów (wyjątkiem była Kaplica Królewska wzniesiona w 1683 roku na życzenie króla

³ W. D r o s t. *Kunstdenkmal der Stadt Danzig*. Bd. 4: *Die Marienkirche und ihre Kunstschatze*. Stuttgart 1963 s. 149; T. H i r s c h. *Die Oberpfarrkirche von St. Marien in Danzig in ihren Denkmälern und ihren Beziehungen zum kirchlichen Leben Danzig*. Bd. 1. Danzig 1843 s. 316.

⁴ Zarówno P. Simson (*Geschichte der Stadt Danzig*. Bd. 1. Danzig 1913 s. 201), jak i R. Curicke (*Der Stadt Danzig historische Beschreibung*. Amsterdam und Dantzig 1687 s. 306) przedstawiają tę sprawę niemalże jako przekupstwo. Król potrzebujący funduszy na kosztowną wojnę inflandzką, skłonny był do ustępstw. Przywilej ten miał również niewątpliwie związek z polityką wyznaniową Zygmunta Augusta, popierającego zarówno katolików jak i protestantów. Odgrywała tu rolę również obawa przed zamieszkami na tle wyznaniowym w Gdańsku.

Jana Sobieskiego dla gdańskich katolików), nie fundowano nowych ołtarzy. Wnętrza kościołów wypełniały portrety osób świeckich – fundatorów i dobrodziejów świątyń – ich epitafia, które łączyły sceny biblijne ze scenami rodzinnymi, a na tablicach inskrypcyjnych podnosiły pochodzenie i zasługi dla miasta członków możnych rodzin.

Pojęcie *epitafium* zapożyczone z języka greckiego oznacza napis nagrobkowy. W łacinie rzymskiej termin ten obejmował utwory i napisy nagrobne. Stopniowo przeniesiono jego znaczenie na napisy upamiętniające zmarłych. Stosowano wówczas obok nazwy *epitafium* określenie *titulus* i *epigramma*. Zwyczaj ten zanikł na prawie cztery wieki. Artystyczne odpowiedniki pojęcia *epitafium* zaczęły się pojawiać w średniowieczu. Niemiecki badacz A. Weckwerth⁵ tłumaczy ich powstanie rozwojem mistycyzmu niemieckiego, rozpowszechniającego przekonanie o potrzebie modlitwy za dusze cierpiące w czyśćcu. W drugiej połowie XIV wieku rozpoczęły się fundacje dla kościołów obrazów dewocyjnych z przedstawieniem religijnym, portretem zmarłego oraz napisem informującym o zmarłym i proszącym o modlitwę w jego intencji. Takie zabytki – epitafia – rozwinęły się głównie w krajach, w których widoczny był wpływ kultury niemieckiej⁶. Te naciennie tablice nie były związane z miejscem pochówku zmarłego, nie stanowiły ochrony miejsca spoczynku; nakłaniały tylko do modlitwy i spełniały funkcje pomnikowe. W krajach o językach romańskich *epitafium* oznacza utwór literacki lub napis, a wykształcone na terenie Italii pomniki zmarłych zwane *epitafiami* wywodzą swój rodowód od rzymskiej *stellae*⁷.

W XVI wieku na epitafiach obok napisów pomnikowych, charakteryzujących zmarłego, pojawiają się jeszcze inne napisy – wersety z Pisma św., tłumaczące lub interpretujące namalowane przedstawienia. Często ten napis biblijny znajduje się w górnej, zaś napis pomnikowy w dolnej części epitafium. J. Białostocki zwraca uwagę, iż XVI-wieczne epitafia śląskie⁸ przez współzależność słowa i obrazu przypominają nie średniowieczne *tituli* i nie napisy związane z typologiczną zależnością obrazów *Speculum Humane Salvationis* czy *Biblia Pauperum*, lecz współcześnie rozwijający się emblematyczny język słowa i obrazu⁹. W epitafiach tak jak w emblematyce wymowa zasadza się na harmonii trzech elementów: sen-

⁵ *Der Ursprung des Bildepitaphs*. "Zeitschrift für Kunstgeschichte" 20:1957 s. 147-185.

⁶ Tamże s. 174.

⁷ E. P a n o f s k y. *Tomb Sculpture*. London 1964 s. 69.

⁸ *Kompozycja emblematyczna epitafiów śląskich XVI wieku*. W: *Ze studiów nad sztuką XVI wieku na Śląsku i w krajach sąsiednich*. Wrocław 1968 s. 78. Uwagę tę można odnieść do większości malowanych XVI-wiecznych epitafiów gdańskich.

⁹ W. S. Heckscher, K. A. Wirth. *Emblem, Emblembuch*. W: *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*. Stuttgart 1959 Bd. 5 H. 49-50 szp. 85-228 (dalej: RDK).

tencji zwanej w emblematyce *lemma* lub *lemmat*, obrazu zwanego *ikon* lub *ikona* i komentarza zwanego *explicatio* lub *epigram*.

W drugiej połowie XVI wieku nastąpił ogromny rozwój nowożytnej emblematyki. Twórczość ta łączyła obraz i słowo, tekst pisany i plastyczny wizerunek, dając szczególne korzyści poznawcze i dydaktyczne¹⁰.

Literatura niemiecka przyjęła definicję epitafium jako szczególnego rodzaju pomnika – łączącego upamiętnienie zmarłego w napisie (*Todesvermerk*) z dziełem sztuki przedstawieniowej (*Bildwerk*) o treści religijnej lub alegorycznej. Pomnik ten nie jest związany z miejscem pochówku zmarłego, więc z punktu widzenia funkcji nie jest nagrobkiem¹¹.

Tej definicji odpowiadają zabytki sztuki sepulkralnej – epitafia – znajdujące się w gdańskim kościele Mariackim. Są to szczególnego rodzaju pomniki, które powstawały od połowy XVI do końca XVII wieku. W ciągu tych prawie dwóch wieków forma i treść epitafiów ulegały zmianom, lecz zawsze zachowane były ich dwa elementy *Todesvermerk* i *Bildwerk*. Epitafia te posiadają dwie cechy szczególne, wyróżniające je spośród grup takich zabytków na terenie Polski; tworzą zespół obiektów powstałych pod wpływem nowego prądu duchowego i umysłowego – reformacji, reprezentują specyficzną, jedną tylko grupę fundatorów – gdański patrycjat (wśród nich niewielką grupę uczonych) najbogatszą i nieliczną warstwę miejskiego społeczeństwa obwarowaną ze wszystkich stron przywilejami, ściśle zespoloną węzłami pokrewieństwa i interesami.

Nauka Lutra rozpowszechniła się w Gdańsku zaraz po jego wittemberskim wystąpieniu. Objęła ona swoim zasięgiem cały basen Morza Bałtyckiego, ziemie nie należące dawniej do Cesarstwa Rzymskiego, wszystkie te miejsca, gdzie swoją obecność zaznaczył żywioł germański. Protestantyzm był wyznaniem skoncentrowanym wokół słów Pisma św., przyjął on Stary Testament "na oślep", "w każdym wierszu"¹². Stąd w teologii protestanckiej zaczęło dominować przede wszystkim starotestamentowe pojęcie Boga żydowskiego, Jehowy, Boga – Prawodawcy i Sędziego, w przeciwieństwie do Boga katolickiego, Boga – Ojca, Boga – Brata, Boga – Miłości¹³. Stosunek człowieka do Boga nie wymagał pośred-

¹⁰ Zob. J. P e l c. *Obraz–słowo–znak. Studium o emblematyce w literaturze staropolskiej*. Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1973 s. 6; t e n ż e. *Old Polish Emblems. Introduction to the Problems. "Zagadnienia Rodzajów Literackich"* 12:1969 z. 2 s. 21-57; A. S c h o n e. *Emblematik und Drama in Zeitalter des Barock*. München 1968 s. 17-67; M. P r o z. *Studies in Seventeenth-Century Imagery*. Roma 1964 s. 25-30; *Emblematata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI und XVII Jahrhunderts*. Herausgeg. von A. Henkel u. A. Schone. Stuttgart 1978 s. 28, 29.

¹¹ P. S c h o e n e n. *Epitaph*. RDK Bd. 5 H. 7 szp. 873-896.

¹² F. K o n e c z n y. *Cywilizacja żydowska*. Londyn 1974 s. 215.

¹³ M. P o r a d o w s k i. *Socjologia protestantyzmu*. W: *Kościół od wewnątrz zagrożony*. Londyn 1983 s. 54.

ników w postaci kapłanów, świętych i Maryi¹⁴. Biblia stała się jedynym źródłem wiary i jedynym autorytetem. Maryję i Apostołów traktowano tylko jako postaci historyczne.

Nowo wyznanie nie pozostawało bez wpływu na sztukę, szczególnie na sztukę sakralną. Nowo powstająca architektura sakralna – "protestanckie wnętrza emporowe" były raczej salami zebrań niż świątyniami skupiającymi wiernych na Mszy św.¹⁵ Jeśli chodzi o obrazy, ani Luter, ani Zwingli, ani Kalwin nie byli wrogami ich samych w sobie, jednak woleli ograniczyć do minimum ich rolę w życiu religijnym, odrzucali pewne formy i niewłaściwości sztuki religijnej. Luter nie występował nigdy przeciw samym obrazom, lecz przeciw związanym z nimi "nadużyciom", przeciw traktowaniu takich fundacji jako zasług u Boga. Jednocześnie doceniał pedagogiczne oddziaływanie sztuki i stosowanie na obrazach napisów, mających zapewnić właściwe odczytanie malowanych przedstawień i pomóc w przyswajaniu prawd wiary¹⁶. Także nastawienie Lutra do problemu przedstawiania w dziele sztuki osób boskich było bardziej tolerancyjne niż jego dogmatycznych współwyznawców (w Szwajcarii, Holandii i Francji masowo w tym czasie niszczone obrazy).

Bardzo często nowo powstałe obiekty odbiegały od dotychczasowej, katolickiej twórczości przeważnie w sensie negatywnym; przejawiało się w nich ograniczenie ikonografii. Uległa zanikowi cała sfera mariologiczna i hagiograficzna. Nie do przyjęcia okazały się wątki apokryficzne oraz elementy późnośrednio-wiecznej symboliki¹⁷. Zanikły w sztuce przedstawienia Matki Boskiej i Świętych. Zastąpione zostały one alegoriami i personifikacjami cnót, na przykład w gdańskim *Sądzie Ostatecznym* Hansa Vredemana de Vries Orędownicy zastąpieni zostali przez alegorie Miłosierdzia, Łaski, Sprawiedliwości i Prawdy. Wyeliminowano antropomorficzne podobizny Boga Ojca, posługując się dla wyobrażenia boskiej obecności symbolem hebrajskiego tetragramu¹⁸. Zainteresowanie się

¹⁴ J. Białostocki. *Darer i Reformacja*. W: *Symbole i obrazy w świecie sztuki*. Warszawa 1982 s. 244; M. Hepp e. *Christliche Ethik*. Elberfeld 1882 s. XXV, XXVI.

¹⁵ O. Thulin. *Luthers Auffassung vom Altar*. "Kunst und Kirche" 15:1938 H. 2 s. 14.

¹⁶ Por. H. C. von Haebler. *Das Bild in der Evangelischen Kirche*. Berlin 1957; H. F. von Campenhausen. *Zwingli und Luther zur Bildfrage*. W: *Das Gotesbild im Abendland*. Berlin 1957; G. C. Christensen. *Art and the Reformation in Germany*. Athens–Detroit 1979; W. Pinder. *Die deutsche Kunst der Darerzeit*. Leipzig 1940; G. G. Coulton. *Art and the Reformation*. Cambridge 1953.

¹⁷ Z. Kruszelnicki. *Historyzm i dogmatyzm w sztuce reformacji*. "Teki Komisji Historii Sztuki" 6:1976 s. 7.

¹⁸ Zob. L. Reau. *Iconographie de l'art chrétien*. T. 2: *Iconographie de la Bible. Ancien Testament*. Paris 1956 s. 4; E. Iwanoyko. *Gdański okres Hansa Vredemana de Vries. Studium na temat cyklu malarzkiego z Ratusza w Gdańsku*. Poznań 1963 s. 36; Kruszelnicki. *Historyzm i dogmatyzm* s. 72; A. Krucke. *Der Protestantismus und die bildliche Darstellung Gotes*. "Zeitschrift für Kunstwissenschaft" 13:1959 H. 1-2 s. 82, ryc. 30, 31.

Starym Testamentem dało impuls do znacznego zwiększenia liczby scen ilustrujących tę część Pisma św.

Protestantyzm kultywował tematy ściśle biblijne, oparte na kanonicznym tekście Pisma św., a jednocześnie zawierające określoną treść dogmatyczną. Specjalną predylekcję wykazywała sztuka protestancka do Ewangelii św. Jana oraz w ogóle do osoby tego Ewangelisty. Według Lutra św. Jan zasługiwał na znacznie większą uwagę niż pozostali Ewangelisci. Ewangelia św. Jana posiada atmosferę przepojoną przekonaniem o nicości jednostki ludzkiej wobec wszechmocnego Miłosierdzia Boskiego, co z natury rzeczy specjalnie odpowiadało umysłowości protestanckiej¹⁹.

Epitafia z gdańskiego kościoła Najświętszej Maryi Panny mają niewątpliwie charakter protestancki. Obiekty z XVI wieku zachowały religijny temat rozumiany – zgodnie z naukami Lutra – jako ilustracja wydarzeń historycznych związanych z dziejami bohaterów Starego Testamentu czy z życiem i nauczaniem Chrystusa. Obiekty te nie stanowiły przedmiotu adoracji i modlitwy zabronionej surowo przez Lutra w stosunku do obrazów²⁰; ich genezą była renesansowa troska o uwiecznienie pamięci własnej i swojej rodziny²¹ oraz akt pobożnego czynu polegającego nie na fundacji obiektu modlitwy, a na umieszczeniu w kościele dla społeczności wiernych teologiczno-moralizatorskiego wykładu w obrazowej formie. Przewodnią funkcją epitafium była bliższa idei pomnika w sensie ogólnym niż nagrobka upamiętniającego miejsce spoczynku.

W stosunku do wieku XVI wiek XVII charakteryzuje tendencja do coraz większej pomnikowości obiektów epitafijnych. Następuje zmniejszenie znaczenia elementów religijnych, związane zapewne z coraz większymi wpływami kalwinizmu wśród gdańskiego patrycjatu. Fundowane są głównie epitafia pomnikowe i inskrypcyjne. Rosnące objętościowo teksty inskrypcji coraz dokładniej opisują zmarłego, przynoszą również więcej informacji o jego rodzinie. Portrety zmarłych od umownych (jeszcze o cechach średniowiecznych) ewoluują w kierunku prawdziwszej i wszechstronniejszej charakterystyki postaci. Przedstawienia z Pisma św. zastępowane są przez alegoryczne postaci kobiece oraz czaszki, szkielety i klepsydry – symbole obrazujące ideę marności i przemijania. Nie jest to wyłącznie cecha charakteryzująca epitafia protestanckie. Program epitafiów pod-

¹⁹ H. P r e u s s. *Johannes in den Jahrhunderten. Wort und Bild*. Gutersloh 1939 s. 74-78; Zob. K r u s z e l n i c k i. *Obraz "Adoracja Baranka Apokaliptycznego" z dawnego kościoła św. Trójcy w Toruniu*. "Ars Una". Prace z Historii Sztuki. Poznań 1976 s. 119, 120.

²⁰ B. S t e i n b o r n. *Malowane epitafia mieszczkańskie na Śląsku w latach 1520-1620*. "Roczniki Sztuki Śląskiej" 4:1967 s. 10; H. P r e u s s. *Martin Luter. Der Kantsler*. Gutersloh 1931 s. 51.

²¹ M. K e l l e r. *Urspränge des Gedachtnismalls in der Renaissance*. "Kunstchronik" 5:1954 s. 134.

kreśla tylko dążności panujące powszechnie²². Na obramieniach epitafiów pojawiają się atrybuty ukazujące charakter i działalność zmarłego.

I. ILUSTRACJE PISMA ŚWIĘTEGO

Sztuka protestancka lubowała się w tematyce biblijnej, przypominając tym postawę twórców z czasów wczesnochrześcijańskich. Nastąpił tu odwrót od atmosfery późnego średniowiecza, rozmiłowanego w anegdocie, apokryfach i legendach oplatających sceny Dzieciństwa Jezusa i Jego Pasję oraz inne wydarzenia ewangeliczne. Dostrzec można tendencję zmierzającą do ścisłego ograniczania się do spraw i zjawisk zawartych w Piśmie św., eliminującą wszystkie wtórne i późniejsze dodatki²³. Artyści kręgu protestanckiego, podobnie jak twórcy wczesnochrześcijańscy, posługiwali się chętnie w swoich dziełach symbolem i metaforą o treści zaczerpniętej z tematyki starotestamentowej. Sceny i osoby ze Starego Testamentu posiadały dla sztuki protestanckiej wartość podwójną: były wzięte bezpośrednio z samego tekstu Pisma św. oraz reprezentowały w formie typologicznej prawdy nowotestamentowe – przede wszystkim chrystologiczne. Starotestamentowe motywy odgrywały jeszcze inną rolę – zastępowały tę szeroką sferę zjawisk, która została utracona przez wyrzeczenie się wątków hagiograficznych, tak bardzo rozwiniętych w sztuce późnego średniowiecza. Stary Testament dostarczał także motywów epickich i lirycznych, nadających się do psychologicznego pogłębienia scen z życia prywatnego i rodzinnego²⁴.

W epitafium z *Oplakiwaniem Abła* (il. 1) twórca podjął tematykę starotestamentową. Przedstawienie oparte jest na wydarzeniu opisanym w Księdze Rodzaju²⁵, również i część epitafijnej inskrypcji zaczerpnięta jest z tego opisu²⁶, jednak nie jest dosłowną ilustracją słów Biblii. Historia Abła zapoczątkowuje temat cierpiącego Sprawiedliwego²⁷, który często pojawia się na kartach Pisma św. To prawo bezwzględного świata znajduje swoje najwyższe zastosowanie w przypadku Jezusa.

Przedstawienie *Oplakiwania Abła* ukazane na epitafium ma swoje podwójne uzasadnienie. Po pierwsze Abel jako pierwszy człowiek, który zginął niewinnie,

²² F. W u r t e n b e r g e r. *Weltbild und Bildwelt*. München 1959 s. 30-33.

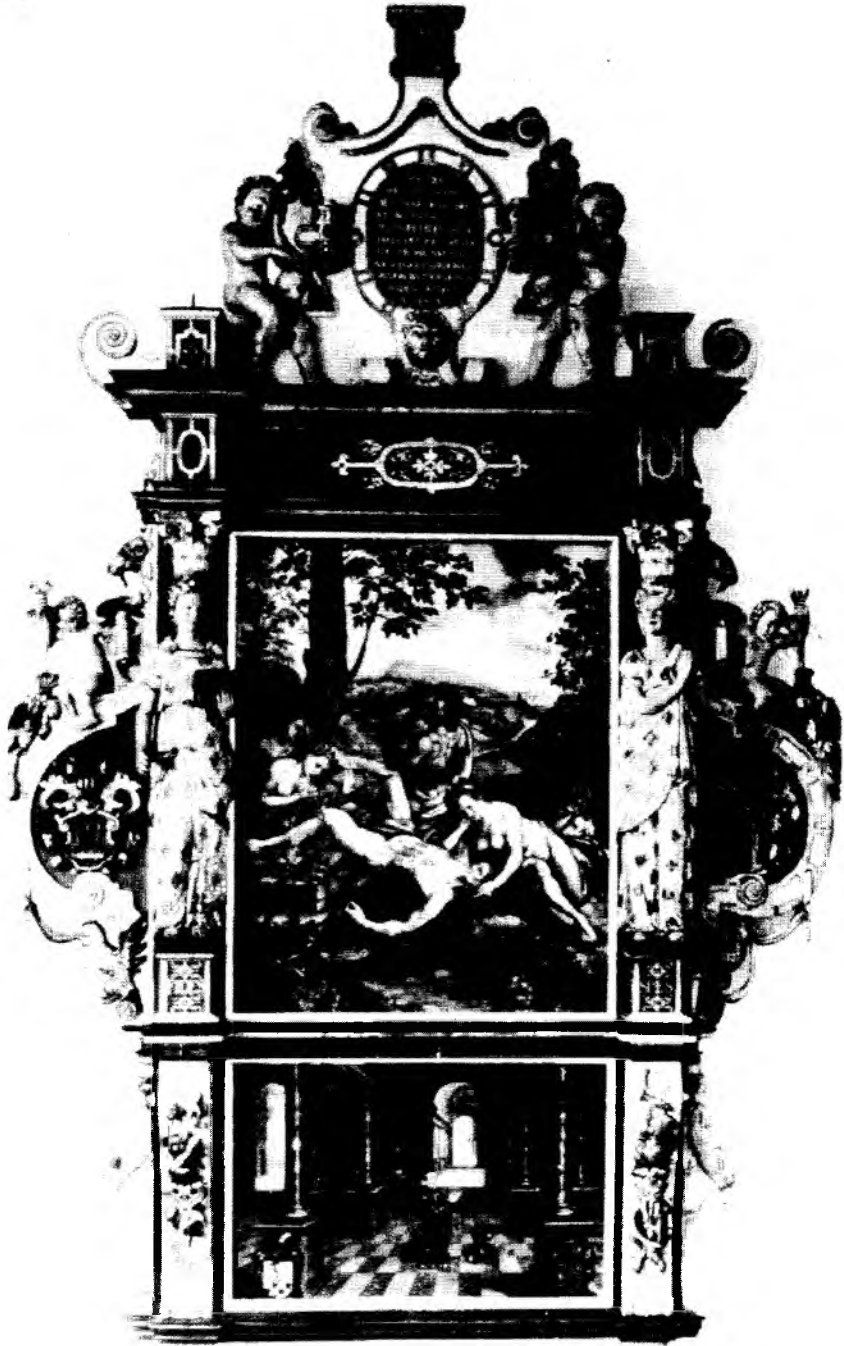
²³ Por. E. D o b s c h u t z. *Die evangelische Theologie. Ihr jetziger Stand und ihre Aufgaben*. Halle a. Saale 1927.

²⁴ K r u s z e l n i c k i. *Historyzm i dogmatyzm* s. 52.

²⁵ Rdz 4, 1-16.

²⁶ Rdz 4, 10-11.

²⁷ *Słownik Teologii Biblijnej*. Red. Xavier Leon-Dufour. Tłum. K. Romaniuk. Poznań-Warszawa 1982 s. 36.



1. Epitafium Valentina von Karnitz (1590).

zapowiada niejako śmierć Chrystusa. Scena *Oplakiwania Abła* jest więc jakby pierwowzorem sceny przedstawiającej *Oplakiwanie Chrystusa*. Po drugie sam temat *Oplakiwania* ukazany na epitafium ma związek z funkcją tego zabytku; lament nad Ablem symbolizuje także lament rodziny nad zmarłym, któremu poświęcone jest epitafium.

Protestantyzm w sferze ogólnoteologicznej za najważniejsze wątki uważał wiarę samą w sobie, niezależną od uczynków oraz odkupienie, które pojmował jako darmo daną łaskę²⁸. W sferze liturgii sprowadzał wszystko co rozgrywa się w zborze do chrztu, eucharystii i pouczenia, czyli kazania.

Tematy obrazów mariackich epitafiów zaczerpnięte z Pisma św. jako przykłady sztuki protestanckiej mają w swoim zamyśle spełniać także funkcję dydaktyczną i teologiczno-moralizatorską. Akcentują one wiarę w zmartwychwstanie ludzi do życia wiecznego (Zmartwychwstanie Chrystusa, Wizja Ezechiela, Przemienienie Pańskie oraz Chrzest Chrystusa), przypominają ludziom o odpowiedzialności przed Bogiem (Sąd Ostateczny), oraz ukazują Pasję Chrystusa jako akt zbawienia człowieka (Ukrzyżowanie).

Opisu Zmartwychwstania Chrystusa nie zawiera żadna z Ewangelii. Najbliżej określa ten doniosły fakt św. Mateusz²⁹, ale i jego opis nie daje pełnego obrazu. Ukazanie tego momentu (il. 2) ma swoje pełne uzasadnienie w zabytku sztuki sepulkralnej³⁰. Rodzina zmarłego głęboko wierzy w życie wieczne człowieka, stąd na epitafium pojawia się Chrystus Zmartwychwstały, zapowiadający przywrócenie zmarłych do życia wiecznego³¹.

W Starym Testamencie znajduje się wiele typologicznych przedstawień zawierających zapowiedź Śmierci i Zmartwychwstania Chrystusa. Jednak sztuka protestancka wskrzesiła głównie bardzo rozpowszechniony w czasach wczesnochrześcijańskich temat Proroaka Jonasza³² (il. 3). Widzimy przedstawienie Jonasza opierającego się o otwartą paszczę wielkiej ryby. Protestanci zainteresowali się szczególnie tym starotestamentowym typem Zbawiciela, gdyż posiada on

²⁸ W. N i e m c z y k. *Kontrowersja dogmatyczna między Erazmem a Lutrem na temat wolności ludzkiej woli*. W: *Kościół i teologia*. Praca zbiorowa dla uczczenia sześćdziesięciolecia urodzin ks. biskupa dr. A. Wantuły. Warszawa 1965 s. 67, 68.

²⁹ Mt 28, 1-4.

³⁰ Zob. H. S c h r a d e. *Ikonographie der christlichen Kunst*. Bd. 1: *Auferstehung Christi*. Leipzig 1932 s. 294-303.

³¹ Por. Rz 8, 11; 1 Tes 5, 14; 1 Kor 6, 14, 15, 12-22; 2 Kor 4, 14.

³² Zob. L. S y b e l. *Christliche Antike. Einführung in die alchristliche Kunst*. Bd. 1. Marburg 1906 s. 113, 114, 216, 217, 286, il. 4, 5; A. K u h n. *Geschichte der Malerei*. I Halbband. W: *Allgemeine Kunstgeschichte*. Einsiedeln-Cöln a. Rh. 1909 s. 99, 100; A. S p r i n g e r. *Das Nachleben der Antike im Mittelalter*. W: *Bilder aus der neueren Kunstgeschichte*. Bonn 1867 s. 21; W. P a e s e l e r. *Giottos Navicella und ihre Spataniker Vorbild*. "Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte" 5:1941 s. 137, 138.



2. Epitafium rodziny Conert (1556), otwarte.



3. Epitafium Michaela Loys (1561), Zmartwychwstanie.

chyba jako jedyny wyraźne potwierdzenie w tekście Ewangelii³³. O popularności tego tematu świadczy umieszczenie przedstawienia proroka Jonasza na retabulum ołtarza (uznawanego za kompendium ikonografii protestanckiej) kościoła w Pirnau (ok. 1600 r.) i wielu innych reprezentacyjnych protestanckich zabytkach³⁴.

W nauce Lutera obok prawdy o zbawczym działaniu wiary, bardzo ważny był moment ukazujący zwycięstwo Chrystusa nad śmiercią³⁵. Luter nauczał ludzi o ich zmartwychwstaniu, podkreślał jego pewność i gwarancję, unaoczniał nadzieję na życie wieczne.

Na gdańskich epitafiach ukazany jest Zmartwychwstały Chrystus unoszący się nad sarkofagiem (grobem). Takie przedstawienie wywodzi się ze sztuki włoskiej, która miała tendencje do apoteozowania aktu Zmartwychwstania (il. 2). Znajdujemy tutaj też inne potraktowanie tego samego tematu – Zmartwychwstały Chrystus stoi na sarkofagu, depcząc prawą nogą trupią czaszkę (il. 3). Takie ujęcie sceny bardziej odpowiadało sztuce reformatorskiej, która widziała w nim również podeptanie śmierci i szatana³⁶.

Drugim z tematów ukazujących obietnicę życia wiecznego jest Wizja Ezechieła. Zabytki mariackie dokładnie odzwierciedlają słowa Pisma św.³⁷ Starzec – prorok usytuowany został na środku rozległego pola, dookoła niego ukazano kości, które powoli układają się w szkielety, potem przyoblekają się w ciało oraz skórę, a cztery wiatry tchną dusze w martwe jeszcze ciała. Nad wszystkim widoczny jest hebrajski tetragram Jahwe (il. 4, 5).

Tetragram stanowi w wielu obrazach protestanckich wizualny akcent, mówiący o obecności czynnika metafizycznego, patronującego wszystkim poczynaniom. Jest on znakiem boskiej obecności, gdyż protestanci przestrzegając dokładnie nakazów i zakazów umieszczonych w księgach Starego Testamentu³⁸, wystrzegali się w sztuce przedstawiania Osób Boskich, a szczególnie Boga Ojca. Wyjątek stanowiła postać Chrystusa w scenie Sądu Ostatecznego. Jego ukazanie uwarunkowane było zarówno tekstem Apokalipsy jak i wielowiekową tradycją oraz koniecznością obecności Sędziego na sądzie. Używanie hebrajskiego tetragramu częste było w XVI wieku u hebraizujących humanistów oraz pisarzy i teologów

³³ Mt 12, 39-40.

³⁴ Zob. H. E g g e r t. *Altartafel in der protestantischen Kirche*. W: *Reallexikon zur deutschen* Bd. 1 s. 583, 584; E. S c h m i d t. *Die Stadtkirche zu St. Peter und Paul in Weimar*. Berlin 1955 s. 89, 90, il. 10; L. B u r g m e i s t e r, G. G r u n d m a n n. *Die Kunstdenkmäler der Stadt Breslau*. Tl. 2: *Die Kirchlichen Denkmäler der Altstadt*. Breslau 1933 s. 119.

³⁵ O. T h u l i n. *Cranach – Altare der Reformation*. Berlin 1955 s. 29.

³⁶ H. S c h r a d e. *Auferstehung Christi*. W: *Reallexikon zur deutschen* Bd. 1 s. 1237.

³⁷ Ez 37, 1-14.

³⁸ Kpl 26, 1.



4. Epitafium Edwarda Blemke (1591), Wizja Ezechiela.



5. Epitafium Jakuba Schadius (1588), Wizja Ezechiela.

protestanckich ze względu na ich badania biblijne oraz przestrzeganie zasad prawa mozaicznego³⁹.

W gdańskich obrazach wizji Ezechiela uderza sugestywna dosłowność naturalistycznego opisu wstawania z martwych. Ukazane są poszczególne etapy rekonstruowania ciała ludzkiego. Tekst wizji Ezechiela uważany był za najważniejszą starotestamentową obietnicę zmartwychwstania człowieka w jego cielesnej postaci. Ta idea przemawiała najmocniej do umysłowości człowieka XVI wieku, zastanawiającego się nad przyszłym, pozaziemskim życiem. Przemawiała ona również do ówczesnych artystów, przepełnionych renesansowym uwielbieniem ludzkiego ciała, dając im możliwość ukazania najróżniejszych ujęć aktu, popisania się swoimi umiejętnościami. Wyznanie protestanckie nie groziło piekłem, natomiast akcentowało nadzieję na życie wieczne we własnej cielesnej postaci, oczekujące każdego wierzącego.

Intrygujące jest na obrazach z przedstawieniem Wizji Ezechiela połączenie pięknych aktów (traktowanych z renesansową apoteozą ciała) ze szkieletami, tworzące już w XVI wieku swoistą *Vanitas*, chociaż idea ta zyskuje ogromne znaczenie dopiero w wieku XVII, w czasie zwątpienia w panowanie człowieka nad światem, a nawet nad własnym losem.

Przedstawienia Przemienienia Pańskiego powstały na podstawie słów zawartych w Ewangeliach⁴⁰ (il. 6). Obecność Boga wyraża hebrajski tetragram Jahwe ukazany w obłokach w górnej części obrazów.

Przemienienie objawiło osobę Jezusa – Syna Boga, objawiło Jego Słowo jako nowe prawo, a także stało się zapowiedzią Zmartwychwstania. Jest to wydarzenie takie jak Zmartwychwstanie i Wniebowstąpienie, które rozgrywa się także w sferze pozaziemskiej. Chrystus ukazany jest jako człowiek stąpający po ziemi, a jednocześnie jako Osoba Boska, biorąca udział w rzeczywistości pozaziemskiej. Przedstawione na gdańskich protestanckich epitafiach w ludzkiej powłoce postaci starotestamentowe: Mojżesz i Elias, jeszcze raz zapowiadają cielesną postać człowieka w życiu pozaziemskim.

Zobrazowanie Chrztu Chrystusa w rzece Jordan odgrywało w ikonografii protestanckiej szczególną rolę (il. 7). Temat zaczerpnięty jest z Ewangelii⁴¹. Chrzest Chrystusa w Jordanie zapowiada i przygotowuje Jego chrzest "w śmierci"⁴², umieszczając w ten sposób całe Jego życie między dwoma chrztami. Podczas chrztu zstępuje na Jezusa Duch Święty w postaci gołębicy oraz słyhać głos Boga, potwierdzający Boskie Synostwo Jezusa. Scena ta to także symbol wstąpie-

³⁹ Zob. I w a n o y k o. *Gdański okres Hansa* s. 35, 36.

⁴⁰ Mt 17, 1-9; Mk 9, 2-9; Łk 9, 28-36.

⁴¹ Mt 3, 13-17; Mk 1, 9-11; Łk 3, 21-22; J 1, 29-34.

⁴² Łk 12, 50; Mk 10, 38.



6. Epitafium Anny Loys (1563).



7. Epitafium Georga Hojeri (1585).

nia Chrystusa w śmierć – wejście w wody Jordanu – oraz domyślne wyjście z wód rzeki, oznaczające Zmartwychwstanie.

Na mariackim epitafium scena chrztu Chrystusa ukazana jest tradycyjnie, według kanonu średniowiecznego. Jedynym elementem, który wyróżnia ten obraz spośród innych, katolickich przedstawień, jest hebrajski tetragram Jahwe. Tak jak w innych, wyżej omówionych zabytkach protestanckich, hebrajski napis symbolizuje obecność Boga Ojca w czasie rozgrywania się ewangelicznej sceny.

W sztuce protestanckiej przedstawienie to ma jeszcze dodatkowe znaczenie. Obrzęd chrztu jest przejściem z niewiary w wiarę, dokonuje się w tym momencie wyzwolenie od mocy piekielnych i nowe narodzenie pod panowaniem Chrystusa. Druga, ściśle protestancka wymowa Chrztu Chrystusa w Jordanie, to symboliczne ukazanie przejścia, narodzenia się do nowej, prawdziwej, zreformowanej wiary⁴³. Dla protestantów Chrzest Chrystusa był częścią ich teologicznego wykładu o Śmierci i Zmartwychwstaniu Chrystusa⁴⁴ oraz dosłowną ilustracją dogmatu o Boskości Trójcy Świętej⁴⁵.

Temat Sądu Bożego przejawia się w całym Piśmie św., zarówno w Starym jak i Nowym Testamencie. Wiara w sąd jest jedną z tych prawd, które nigdy nie były podawane w wątpliwość. Przedstawienia Sądu Ostatecznego pojawiają się w każdej epoce, z niewielkimi tylko różnicami ikonograficznymi. Najczęściej ich źródłem jest Apokalipsa św. Jana⁴⁶ lub Ewangelia św. Mateusza⁴⁷, gdzie opisany jest tronujący Chrystus, z proroctwa Izajasza zaczerpnięty jest miecz i lilia⁴⁸, z Ewangelii św. Mateusza i św. Łukasza dwunastu apostołów towarzyszących Chrystusowi⁴⁹, a z Ewangelii św. Mateusza dmące anioły⁵⁰. Motyw otwierających się grobów i powstających z nich zmarłych zawarty jest w proroctwie Ezechiela, Daniela oraz Apokalipsie⁵¹, a Archanioł Michał ważący dusze w Księdze Joba⁵².

Scena Sądu Ostatecznego (il. 8) odgrywała w kościele protestanckim wielką rolę ze względu na zawarte w niej elementy dydaktyczne, tak istotne w nauce

⁴³ W Wittenberdze w XVI wieku pojawiła się ogromna ilość przedstawień tego momentu Pisma św. Ten temat podjęła też sztuka we wszystkich krajach opanowanych reformacją. W gdańskim kościele Mariackim przedstawienie Chrztu Chrystusa oraz jego typologiczna scena starotestamentowa – przejście Żydów przez Morze Czerwone ukazane były na chrzcielnicy (1522-1557).

⁴⁴ T h u l i n. *Cranach – Altare der Reformation* s. 10.

⁴⁵ Tamże s. 57.

⁴⁶ Ap 1, 7; 20, 11-15.

⁴⁷ Mt 24, 29-31; 25, 31-33.

⁴⁸ Iz 11, 4; 49, 2.

⁴⁹ Mt 19, 28; Łk 22, 30.

⁵⁰ Mt 24, 31.

⁵¹ Ez 37, 12; Dn 12, 2; Ap 20, 13.

⁵² Job 31, 6.



8. Epitafium rodziny Gronau (1612), Sąd Ostateczny.

kościola reformowanego. Temat ten przypomina o nadejściu dnia, w którym każdemu policzone będą wszystkie zasługi i winy. Rozważane zaś będą nie tylko w obecności Boga, ale i społeczności Kościoła.

Przedstawienia protestanckie Sądu Ostatecznego niewiele różnią się ikonograficznie od katolickich, ze względu na wspólne graficzne pierwowzory. Zgodnie z duchem luteranizmu minimalizowano elementy odnoszące się do potępionych – oględniej grożono karami piekielnymi, chcąc w ten sposób uwolnić wiernych od strachu przed wiecznym potępieniem za niedopełnienie przepisów religijnych. Ten sam duch protestancki pozbawił apostołów, świętych i Maryję nimbów – widząc w nich tylko postaci historyczne.

"Wzorcowe", reformacyjne sformułowanie przedstawień Sądu Ostatecznego zrealizował Łukasz Cranach Starszy dla kościoła miejskiego w Wittenberdze oraz w Schneeberg⁵³. W jego pracach widoczne jest uproszczenie tego tematu w stosunku do przedstawień późnośredniowiecznych. Zgodnie z zaleceniami Lutra wyeliminował postaci orędowników: Maryję i św. Jana Chrzciciela oraz grupy zgromadzonych świętych⁵⁴. Zmiany te nie weszły jednak na stałe do przedstawień protestanckich. Nadal, głównie dzięki wielowiekowej tradycji ikonograficznej, Chrystusowi podczas Sądu Ostatecznego towarzyszą orędownicy i święci, chociażby tylko w charakterze postaci historycznych⁵⁵.

Do następnej grupy przedstawień epitafijskich należą zabytki ukazujące Pasję Chrystusa jako akt zbawczy człowieka. Ukrzyżowanie stanowi centralną scenę Pasji. Jest ono opisane we wszystkich Ewangeliach⁵⁶.

W teologii Marcina Lutra Męka Pańska odgrywała główną rolę. Teologia protestancka koncentruje się nie na Zmartwychwstaniu, ale na Krzyżu. Luter głosił, iż Boga poznaje się wtedy, gdy przybiera On postać ludzką, a szczególnie wtedy, gdy człowiek wpatruje się w Chrystusa na krzyżu. "W Chrystusie na krzyżu jest prawdziwa teologia i poznanie Boga" [...] "Sam krzyż jest naszą teologią"⁵⁷. Luter twierdził, że chrześcijanin, który zdobywając odpusty uwalnia się od kary Bożej, ucieka tym samym od krzyża i zbawienia, a życie chrześcijańskie ma polegać na udziale w cierpieniu Chrystusa, na krzyżowaniu swego ciała⁵⁸.

Pojawienie się na epitafiach Śmierci Chrystusa (il. 9, 10) zwracało uwagę na Jego Zmartwychwstanie, a co za tym idzie na Odkupienie ludzkości. W tym mo-

⁵³ Th u l i n. *Cranach – Altare der Reformation* s. 29, 50, 51.

⁵⁴ Zob. von C a m p e n h a u s e n. *Zwingli und Luther* s. 151.

⁵⁵ Zob. A. C. H a r b i s o n. *The Last Judgment in Sixteenth Century Northern Europe. A Study of the Relation Between Art and the Reformation*. New York 1976.

⁵⁶ Mt 27, 32-50; Mk 15, 23-39; Łk 23, 33-46; J 19, 17-30.

⁵⁷ S. C. N a p i ó r k o w s k i. *Męka Pańska w teologii protestanckiej*. W: *Męka Chrystusa wczoraj i dziś*. Red. H. D. Wojtyńska, J. J. Kopeć. Lublin 1981 s. 186-196, szczególnie s. 189.

⁵⁸ Tamże s. 191.



9. Epitafium rodziny Oehm (1559).



10. Epitafium Michaela Loys (1561), Ukrzyżowanie.

mencie dokonywał się akt Zbawienia. Skoro Chrystus pokonał śmierć, tym samym każdy wierzący mógł mieć nadzieję, że to zwycięstwo będzie dotyczyło i jego śmierci, że otrzyma on życie wieczne.

II. WYOBRAŻENIE IDEI MARNOŚCI I PRZEMIJANIA

Problem przemijania życia, nieuchronności śmierci i znikomości wszelkich dóbr doczesnych od wieków zajmował ludzkie umysły, będąc nierozzerwalnie złączonym z bytowaniem człowieka. Od starożytności znajduje on odzwierciedlenie w filozofii, religii i wszelkiej ludzkiej działalności twórczej⁵⁹. Żadna epoka nie potrafiła od niego uciec, nawet renesans, apoteozujący człowieka, jego życie i umysł. W Biblii co krok pojawia się przypomnienie o skończoności ludzkiego ziemskiego życia i podkreślenie wagi spraw ostatecznych. Choć w oficjalnych pismach Kościoła śmierć nigdy nie była personifikowana, to w sztukach plastycznych istnieją od wieków jej symboliczne przedstawienia w postaci czaszki, szkieletu lub koła. Przyczynili się do tego również ludowi kaznodzieje, którzy musieli wiernym wyjaśnić różne pojęcia abstrakcyjne w sposób obrazowy. Twórców sztuki inspirowały utwory literackie.

W średniowieczu w dwóch okresach szczególnie wzrosło zainteresowanie sztuki tematyką przemijania: był to przełom XI i XII wieku oraz wiek XV, schyłek średniowiecza. Okresy niepokojów politycznych, wojny, wstrząsy społeczno-gospodarcze, a także klęski żywiołowe wywoływały nasilenie myśli o śmierci i znikomości świata doczesnego. W renesansie idee te wystąpiły w złagodzonych formach plastycznych, natomiast epoka kontrreformacji przyniosła powrót do motywów średniowiecznych. W krajach protestanckich rozpowszechniły się martwe natury połączone z symbolami przemijania lub zmartwychwstania⁶⁰.

Szczególnie zabytki sztuki sepulkralnej dawały artystom możliwości wyczerpania niemalże gamy symboli związanych ze znikomością, przemijaniem i śmiercią. Wśród zabytków z gdańskiego kościoła Najświętszej Maryi Panny elementy te znalazły swoje miejsce głównie na epitafijnych obramieniach, przybierając bardzo różne – zależnie od czasu powstania – formy. Elementy te nie występują prawie w najwcześniejszych malowanych epitafiach z drugiej połowy XVI wieku, gdzie sceny i wersety z Pisma św. dostatecznie jasno określają ideę, która przyświeca fundacji tego rodzaju zabytków. Nagromadzone są one natomiast w

⁵⁹ Zob. J. Białostocki. *Vanitas. Z dziejów obrazowania idei "marności" i "przemijania" w poezji i sztuce*. W: *Teoria i twórczość*. Poznań 1961 s. 105-136; T. Kulik. *Podłoże ideowe bernardyńskiego obrazu "Taniec Śmierci" w Krakowie*. "Roczniki Humanistyczne" 28:1980 z. 4 s. 43-58.

⁶⁰ Zob. H. Rudolph. *Vanitas: Die Bedeutung mittelalterlicher und humanistischer Bildinhalte in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts*. W: *Festschrift Wilhelm Pinder*. Leipzig 1938 s. 405-433.

rzeźbionych pomnikach XVII-wiecznych. Te ostatnie to zwykle wysokie (od 3 do 6 metrów) epitafia, wykonane przez czołowych gdańskich artystów, w drogich i trwałych materiałach, jak marmur czy alabaster. Jedne z nich odznaczają się wielkim bogactwem form rzeźbiarskich, inne, bardziej pod tym względem oszczędne, zachwycają doskonałością proporcji.

Siedemnastowieczne zabytki z kościoła Mariackiego składają się zwykle z dwóch głównych części: portretów zmarłych i długich inskrypcji przedstawiających ich życie i dokonania. Właściwie już samo zestawienie tych ogromnych pomników z czaszką, szkieletem lub klepsydrą stanowi dostateczny wyraz idei *Vanitas*, szczególnie, jeśli triumfująca śmierć występuje jako element dominujący zwieńczenie całego zabytku, mającego być pamiątką życia i działalności zasłużonego obywatela.

Śmierć przyjmuje postać nagiego kościotrupa z kosą i klepsydrą lub uskrzydłonej trupiej czaszki (il. 11). Wyobrażana jest też w postaci kościotrupa odzianego w długą szatę (il. 4). Czasem szkielet swoimi długimi ramionami obejmuje wszystko, co na pomniku symbolizuje życie (il. 12). Innym razem szkielet z łukiem i kołczanem połączony jest girlandą z dwoma kościotrupami, które odpowiadają ludzkim geniuszom kobiety i mężczyzny, ukazując jeszcze raz nieuchronny koniec ludzkiej egzystencji (il. 13). Śmierć wyraźnie tu triumfuje – została postawiona nad człowiekiem oraz wszystkimi jego dokonaniem.

Obok szkieletu występują jeszcze inne symbole śmierci, jak: czaszki z piszczelami i klepsydry, które nieubłaganie mierzą ograniczony czas ludzkiej ziemskiej egzystencji. Podkreśleniu idei *Vanitas* służyło w renesansie i manieryzmie zestawienie symboli śmierci z bogactwem świata rzeczy. Zestawienie takie występuje na dwóch portretach z mariackich epitafiów (il. 14, 15), gdzie ukazani w bogatych strojach patrycjusze trzymają w dłoniach czaszki. W innym miejscu umieszczone pod portretami zmarłych uskrzydłone czaszki i klepsydry oraz dwie trupie główki ozdobione kryzami, symbolizują zmarłych małżonków. Czasem w zdobnych akantowych uchach znajdują się piszczele związane lambrekinem, tworzące jeden z elementów dekoracyjnych.

Włoska sztuka renesansowa przyniosła z sobą inne jeszcze symboliczne przedstawienie idei marności i przemijania – zestawienie czaszki, piszczeli, klepsydry oraz wieńca laurowego z małym, nagim dzieckiem, niekiedy puszczającym mydlane bańki. Pierwszym przykładem tego motywu jest rewers medalu Wenecjanina Giovanniego Boldu z 1458 roku, gdzie obok modzieńca siedzącego z ukrytą w dłoniach twarzą, pojawia się skrzydlate putto wsparte łokciem na czaszce, w ręce trzymające płomień, oznaczające tu geniusz śmierci. Motyw ten przyjął się w ikonografii i nabrał nowych treści, symbolizujących *memento mori*⁶¹. Swoje

⁶¹ R. Wittkower, *Death and Resurrection in a Picture by Marten de Vos*. "Miscellanea Leo van Puyvelde" Bruxelles 1949 s. 117-123.



11. Epitafium Jana i Doroty Brandes (1586), zwieńczenie.



12. Epitafium Jakuba von Sydow (1690), stan przedwojenny.



13. Epitafium rodziny Guldenstern (1651).



14. Epitafium rodziny Schachmann (1607).



15. Epitafium rodziny Czirenberg (1616).

liczne powtórzenia zyskał on w rzeźbie, a szczególnie w grafice. W XVI wieku rozpowszechnił się w Europie Północnej, stając się ulubionym motywem kontr-reformacji. W Polsce pojawia się często od drugiej połowy XVI wieku w dziecięcych nagrobkach, a od przełomu XVI i XVII wieku znajduje zastosowanie w nagrobkach dorosłych zmarłych oraz epitafiach.

Na mariackich epitafiach niejednokrotnie pojawia się ten element już od ostatnich lat XVI wieku. Putta z płonącymi pochodniami skierowanymi ku dołowi znajdują się na dekoracyjnych uchach epitafiów (il. 14). Zabytki te wieńczą siedzące putta wsparte łokciem na czaszkach lub trzymające tarcze. Na jednym z epitafiów w tondzie, tuż pod triumfującą śmiercią z napisem: "Mors aequat cum paupere regem" ukazany został szkielet, leżący wśród rosnących, dojrzałych kłosów zboża, które symbolizują zmartwychwstanie. Tej scenie towarzyszy inskrypcja "Ut semina sicca vivescunt sic corpora nostra resurgent", podkreślając nadzieję zmarłych na nowe życie.

Wszystkie wymienione tutaj motywy obrazujące idee znikomości i przemijania życia są wyrazem powrotu do wypracowanych w średniowieczu elementów ikonograficznych. Występowanie tego zjawiska daje się zaobserwować zarówno w sepulkralnej sztuce protestanckiej, jak i kontrreformacyjnej. Programy protestanckich epitafiów były w większości zgodne z dążeniami powszechnie panującymi w sztuce. Widać w nich jednak rys luteranckiej dydaktyki tamtych czasów⁶². Twórcy gdańskich epitafiów z kościoła Najświętszej Maryi Panny czerpali z tego wszystkiego, co przybywało zarówno z katolickiego Południa jak i protestanckiej Północy. Laickie niemalże pomniki upamiętniające ważne rody Gdańska i ich zasługi zawierają całą gamę symboli marności, przemijania i śmierci, będąc dla żyjących plastycznym przypomnieniem i ostrzeżeniem – *memento mori*.

III. POSTACI ALEGORYCZNE I INNE ELEMENTY SYMBOLICZNE

Jak już wcześniej zostało powiedziane, wyznanie protestanckie odrzuciło kult świętych, jednak uznało ich za wzorce chrześcijan. Dlatego też sztuka protestancka wyeliminowała ze swojej tematyki całą niemalże hagiografię. Wyjątek stanowił między innymi św. Szczepan, ukazywany jako pierwszy męczennik oddający życie za wiarę a "potwierdzony" przez Nowy Testament⁶³. Przedstawienie kamienowania św. Szczepana służyło często w sztuce reformacyjnej jako ilustra-

⁶² Zob. W ur t e n b e r g e r. *Weltbild und Bildwelt* s. 30.

⁶³ Dz 6, 7.

cja fragmentu modlitwy "Ojcze nasz" – "[...] jako i my odpuszczamy naszym winowajcom [...]"⁶⁴.

W kościele Mariackim tylko na jednym, najwcześniejszym protestanckim epitafium, rodziny Conert, z 1556 roku, pojawiają się wizerunki dwóch świętych: Piotra i Pawła. Epitafium to powstało jeszcze za życia fundatorów. Poprzez jego program rodzina Conert ukazała swoją przynależność do zwolenników nowego wyznania. Temat główny tego epitafium – Zmartwychwstanie Chrystusa – uzupełniony został cytatami ze św. Jana podkreślającymi oczyszczającą moc ofiary Chrystusa. Namalowani na rewersach święci Piotr i Paweł to także bardzo ważne postaci w teologii protestanckiej. Piotr, jeden z bardzo głęboko wierzących świadków Chrystusa jest wzorem, symbolem kapłana. Paweł przez swoje listy stanowiące podstawę nauki Lutera o usprawiedliwieniu ma szczególne znaczenie w protestanckiej teologii. Z nim także, a nie z żadnym innym z apostołów porównywano Lutera⁶⁵. Cały ten zabytek mający formę tryptyku nawiązuje jeszcze do poprzedniej epoki stylowej, poza tym powstał w czasie, kiedy w kościele Mariackim odprawiano jeszcze nabożeństwa również katolickie, a społeczności mieszczan nie opanował kalwiński duch walki z ikonolatrią⁶⁶.

Już w latach sześćdziesiątych XVI wieku na mariackich epitafiach postaci świętych zastąpione zostały alegoriami cnót, które bardzo sugestywnie przemawiały do wyobraźni wykształconych widzów. Przedstawienia z Biblii i historii starożytnej odwoływały się do erudycji oglądających. Trzeba przy tym zaznaczyć, że epitafia z kościoła Mariackiego fundowało środowisko najbogatszych i jednocześnie najwszechstronnie wykształconych mieszczan, odbywających studia w wielu czołowych ośrodkach uniwersyteckich Europy. Dlatego też mogli oni pozwolić sobie na tworzenie programów ikonograficznych, które miały drogą intelektualną zaszcześcić te same pojęcia, dla których średniowiecze posługiwało się niekiedy zbyt naiwnymi lub drastycznymi środkami. Dawna koncepcja uległa tylko modyfikacjom, polegającym między innymi na laicyzacji pojęć i metod obrazowania. Wynikało to głównie z dwóch podstawowych czynników: humanizmu i protestantyzmu.

⁶⁴ R. L i e s k e. *Protestantische Frömmigkeit im Spiegel der kirchlichen Kunst des Herzogtums Württemberg*. München–Berlin 1973 s. 68.

⁶⁵ Zob. M. S c h a r f e. *Evangelische Andachtsbilder*. Stuttgart 1968 s. 185-191; C. H a r b i s o n. *Introduction to the Exhibition*. W: H. B a c k l i n - L a n d m a n n, B. T. R o s s. *Symbols in Transformation. Iconographic Themes at the Time of the Reformation. An Exhibition of Prints in Memory of Erwin Panofsky*. The Art Museum Princeton University. March 15-April 13, 1969. Princeton 1969 s. 21, 22.

⁶⁶ Problemy występujące w Gdańsku między wyznawcami Lutera i Kalwina omawia między innymi K. C ie ś l a k (*Wittenberga czy Genewa? Sztuka jako argument w sporach gdańskich luteran z kalwinami na przełomie XVI i XVII w.* W: *Sztuka miast i mieszczaństwa XV-XVIII wieku w Europie środkowowschodniej*. Red. J. Harasimowicz. Warszawa 1990 s. 283-302.

Ponieważ spirytualistyczna forma wiary, jaką zalecała protestancka doktryna, ograniczała kult do strzeżenia Zakonu i Ewangelii oraz pielęgnowania cnót, więc musiało to się odbić również na twórczości artystycznej, szczególnie kościelnej.

Nowożytna ikonografia alegoryczna narodziła się w Północnej Italii, w kręgu Mantegni i Bellinich. Później rozwinął ją Giorgione i przyjął Durer⁶⁷, adaptując najpierw do swoich rysunków. Durer, podróżując po Niderlandach, sprzedawał wiele swoich prac graficznych, których motywy przejmowali i przekształcali tamtejsi artyści⁶⁸. Za pośrednictwem grafiki, podróżujących artystów i kupców oraz mieszczan studiujących poza granicami, wiele alegorycznych przedstawień przeniesionych zostało na teren Polski i do Gdańska.

Na gdańskich epitafiach pojawia się cały szereg alegorycznych postaci kobiecych, uosabiających cnoty. Według teologii protestanckiej praktykowanie cnót moralnych jest jednym z czynników zapewniających zbawienie. Dlatego też problematyka etyczna, która w protestantyzmie – podobnie jak w całym chrześcijaństwie – korzeniami swoimi sięga antyku, zajmuje wiele miejsca w programach treściowych epitafiów. Na ich obramieniach ukazwane są cnoty teologiczne: Wiara (*Fides*), Nadzieja (*Spes*), Miłość (*Caritas*) oraz cztery cnoty kardynalne: Sprawiedliwość (*Justitia*), Męstwo (*Fortitudo*), Roztropność (*Prudentia*) i Umiarkowanie (*Temperantia*) (il. 4, 6, 16).

Wiara – *Fides justificans* należy do podstawowych modyfikacji zasad wiary w teologii protestanckiej⁶⁹. Personifikacja wiary występuje z tablicami Dekalogu lub księgą. Księga symbolizuje tutaj Słowo Boże, które ma dominujące znaczenie w liturgii protestanckiej. Katolickie przedstawienie wiary z krzyżem i kielichem wskazuje na wagę Eucharystii w kościele katolickim.

Nadzieja – *Spes* – ukazana została jako postać odpowiadająca personifikacji wiary. Połączenie dwóch tych figur wynikać może z protestanckiej koncepcji zbawienia osiąganego tylko przez wiarę i łaskę (co do której wierzący mogą mieć tylko nadzieję). Jej najczęstszym atrybutem jest kotwica.

Triadę cnót teologicznych zamyka i dopełnia *Caritas* – Miłość – wieńcząca często tablice epitafijne. Zwykle u jej stóp widoczna jest gromadka dzieci.

Na mariackich epitafiach pojawiają się również cnoty kardynalne, które łączy się w pary: *Justitia* i *Prudentia* oraz *Fortitudo* i *Temperantia* (il. 6).

⁶⁷ K. F. S u t e r. *Durer und Giorgione*. "Zeitschrift der bildende Kunst" 63:1929/30 s. 182-187.

⁶⁸ J. B i a ł o s t o c k i. *Mit i alegoria w miedziorytach i akwafortach Darera*. W: *Symbole i obrazy* s. 146.

⁶⁹ *Catechesis Recens Recognita a Davide Chytraco*. Vitenbergae 1558. Cyt. za: I w a n o y k o. *Gdański okres Hansa* s. 72.



16. Epitafium Jana i Doroty Brandes (1586), fragment.

Justitia – Sprawiedliwość jest według Platona i św. Augustyna korzeniem wszystkich innych cnót i wszystkie je obejmuje⁷⁰. Jej znaczenie podkreślił Wilhelm van den Blocke w inskrypcji na gdańskiej Bramie Wyżynnej, gdzie pod herbem Polski umieścił napis: "Justitia et Pietas duo sunt regnorum omnium fundamenta". Sprawiedliwość i jej znaczenie wyraża też jedna z podstawowych zasad doktryny protestanckiej o usprawiedliwieniu. Personifikacja ta ukazywana jest z mieczem, wagą i przewiązаныmi oczami.

Na tych samych zabytkach pojawia się personifikacja roztropności – *Prudentia*, trzymając w rękach zwierciadło i węża.

Na innych epitafiach ukazana została następną para cnót – *Temperantia* z dzbanem oraz *Fortitudo* z fragmentem złamanej kolumny.

Ciekawą triadę alegoryczną zawiera epitafium rodziny Brandes (il. 11). W zwieńczeniu, obok portretów zmarłych, ukazane są trzy postaci kobiece: pierwsza, z opartą na dłoni głową i czaszką u stóp to *Qvies* – Odpoczynek, druga z palmą w rękę i nogą opartą na szkielecie to *Immortalitas* – Nieśmiertelność, oraz trzecia, oparta na szpadlu – *Labor* – Praca. Na dolnym gzymsie epitafium, pod tablicą inskrypcyjną, znajduje się napis: "In terris labor est; reqvies in morte: Fide Spes ninitur: In coelis vita perennis erit". Łączy on trzy postaci zwieńczenia z dwiema personifikacjami Wiary – *Fides* i Nadziei – *Spes*, wyznaczając kolejność ludzkich losów.

Wszystkie wymienione alegorie pełnią w zabytkach sztuki sepulkralnej niezwykle istotną rolę – określają cechy, jakimi powinno charakteryzować się ludzkie życie oraz stosunek człowieka do śmierci. Cnoty w symbolice epitafijnej są wśród licznych symboli przemijania głosicielkami wartości nieprzemijających i zbawczych.

Na kilku epitafiach ukazany jest Feniks. Ten mitologiczny ptak nie ma potomstwa, a jego nieśmiertelność polega na wielokrotnym odradzaniu się z własnych popiołów. Według legendy, przed śmiercią buduje sobie drewniane gniazdo na palmie i wraz z nim płonie od słonecznych promieni. Z własnych popiołów odradza się do nowego życia. Od wieków ptak ten jest symbolem Chrystusa i jego Zmartwychwstania. Także sztuka protestancka przejęła tę symbolikę, widząc w Feniksie typologiczne przedstawienie Śmierci i Zmartwychwstania Chrystusa.

Jak wynika z powyższych rozważań, znaczna część religijnej twórczości protestanckiej szła dawnymi, utartymi drogami, stworzonymi przez sztukę poprzedzających ją wieków. Eliminowała ona te elementy, które nie były zgodne z nową, reformacyjną nauką. Dlatego zanikła mariologia i hagiografia. Odpadły też inne

⁷⁰ Zob. A. Chastel. *Art et Humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique. Etudes sur la Renaissance et l'Humanisme platonicien*. Paris 1959 s. 471, 484.

pierwiastki tematyczne: Eucharystia, czyściec, dobre uczynki i ich skutki. Częste i popularne zarówno w sztuce katolickiej, jak i protestanckiej wyobrażenia pozostały prawie bez zmian. Przedstawienia były tylko dosłowniejszym odbiciem Pisma św., nie było w tym nowym wyznaniu wielu elementów wynikających z wielowiekowej tradycji religii katolickiej. Obserwuje się tutaj ogromną prostotę i surowość (być może wynika ona też z mieszczańskiego źródła i charakteru nauki i sztuki reformacyjnej) w rozumieniu Pisma św. – wystarczy wierzyć, by być zbawionym – nie są potrzebne liczne dodatkowe praktyki religijne. Akcentowana jest też nadzieja na nowe, pośmiertne życie.

Tak niewielki rozwój sztuki powstałej pod wpływem idei protestanckiej uwarunkowany był również faktem, że protestanci weszli do wnętrza (kościółów) już wyposażonych w zabytki sztuki średniowiecznej i w większości to wyposażenie zachowali, wprowadzając drobne ideologiczne korektury. To było powodem niewielkiej produkcji protestanckiej plastyki religijnej.

Bogactwo treści ideowych zawartych w epitafiach odzwierciedla przedstawionych zmarłych oraz wiarę i wykształcenie fundatorów. Protestanckie wyznanie rodzin patrycjuszowskich znalazło swój wyraz w scenach przedstawionych na epitafiach. Było ono uwidocznione przez luterzańską ilustrację Pisma św. oraz alegoryczne postaci personifikujące cnoty. Podkreślały one dydaktyczno-moralizatorską funkcję tych pomników. Bogate i skomplikowane programy treściowe zamawianych u artystów monumentów mówią o nie ograniczającym się tylko do umiejętności kupieckich i handlowych, lecz w większości wypadków humanistycznym, uniwersyteckim, europejskim wykształceniu gdańskiego patrycjatu.

To wszystko, czego nie zanotowały miejskie akta, kroniki i inwentarze oraz przekazywana ustnie tradycja odczytać można z poszczególnych elementów epitafiów. Informacje zawarte w scenach przedstawień, wizerunkach zmarłych i fundatorów, tablicach inskrypcyjnych, obramieniach i tarczach herbowych znacznie poszerzają wiedzę o ludziach i wydarzeniach Gdańska XVI i XVII wieku.

DER PROTESTANTISMUS UND SEINE WIDERSPIEGELUNG IN DER SAKRALEN KUNST AUF DEN BEISPIEL DER EPITAPHIEN DER MARIENKIRCHE IN GDAŃSK

Z u s a m m e n f a s s u n g

Zum großen Teil entwickelte sich die religiöse protestantische Schöpfung nach den alten, üblichen Mustern, die aus der Kunst der vorhergehenden Jahrzehnten resultierten. Es wurden Elemente eliminiert, die mit der neuen Reformationslehre nicht übereinstimmten. Deshalb sind Mariologie und Hagiographie verschwunden. Das betrifft auch andere thematischen Elementen, wie: Eucharystie, Purgatorium, Gute Werke und ihre Folgen. Die in der katholischen und in der protestantischen Kunst heufigen Darstellungen

sind beinahe unverändert geblieben. Sie waren nur eine wörtliche Widerspiegelung der Heiligen Schrift. Es fehlten in der neuen Konfession viele Elemente, die aus einer jahrhundertelangen katholischen Tradition erfolgten. Man beobachtet eine große Einfachheit (Natürlichkeit) und Stränge (wahrscheinlich durch den bürgerlichen Charakter der Reformationstheorie und Reformationstheorie verursacht) bei der Interpretation der Heiligen Schrift: Es genügt an Gott zu glauben, um erlöst zu werden und andere zahlreiche Andachtsübungen sind nicht unbedingt notwendig. Es wurde auch die Hoffnung auf ein neues Leben nach dem Tode stark betont.

Eine beschränkte Entwicklung der unter dem Einfluss der protestantischen Lehre entstandenen Kunst wurde auch dadurch verursacht, dass die Protestanten in die bereits existierenden und mit den Gegenständen der mittelalterlichen Kunst ausgestatteten Innenräume der Kirchen eingezogen sind. Im Prinzip ist diese Ausstattung – mit Ausnahme von kleinen ideologischen Korrekturen – unverändert geblieben. Deshalb war die Produktion der protestantischen relativ klein.

Das Reichertum der ideellen Inhalte, die in den Epitaphien zu finden sind, widerspiegelt den Lebenslauf der Gestorbenen und den Glauben und die Ausbildung der Stifter. Die protestantische Konfession der Patrizierfamilien fand ihren Ausdruck in den auf Epitaphien dargestellten Szenen. Es wurde durch die lutheranische Bebilderung der Heiligen Schrift und allegorische Figuren die eine Personifizierung der Tugend waren, zum Ausdruck gebracht. Die reichen und komplizierten Inhaltsprogramme der Monumente, die in den Werkstätten bestellt wurden, weisen nicht nur auf eine kaufmännische sondern auch eine humanistische Universitätsausbildung vom europäischen Niveau der danziger Patrizier hin.