

MARCIN WAWERSKI

KOMUNIKAT NA TEMAT OBRAZU *TRÓJCY ŚWIĘTEJ*
Z KOŚCIOŁA PARAFIALNEGO W JASTARNI

W kościele pw. Nawiedzenia NMP w Jastarni na południowej ścianie prezbiterium nad wejściem do zakrystii wisi dużych rozmiarów ołtarzowy obraz Trójcy Świętej. Pierwotnie znajdował się on w dawnym ołtarzu głównym kościoła pw. św. Piotra i Pawła w Pucku. Namalowany został około połowy XVII w. przez nieznanego naśladowcę Hermana Hana¹. Do czasu rozbudowy i restauracji świątyni w latach 1893-1895 ołtarz ten stał przy zachodniej kaplicy w północnej nawie za baptysterium. W latach pięćdziesiątych XX w. Lesław Szolginia przeprowadził konserwację obrazu, która polegała na odczyszczeniu, dezynsekcji, impregnacji oraz uzupełnieniu ubytków drewna i warstwy malarskiej oraz ponownym werniksowaniu i założeniu punktowania. Po jej ukończeniu 31 marca 1964 r.² obraz przekazano do kościoła w Jastarni, nieznana jest jednak dokładna data tego aktu. Kartę inwentaryzacyjną malowidła u wojewódzkiego konserwatora zabytków w Gdańsku założono w sierpniu 1964 r., już po przekazaniu obrazu do kościoła w Jastarni. To przekazanie musiało zatem nastąpić w okresie między tymi dwiema datami.

Malowidło ma wymiary 217 x 164 cm i zostało namalowane farbami olejnymi na podobrazii z połączonych sześciu desek nierównej szerokości, łączonych „na wpust”, oraz dwiema listwami poprzecznymi, łączonymi „na jaskółczy ogon”. Awers desek nosi wyraźne ślady obróbki strugiem³. Druga deska od prawej strony ma pionowe pęknięcie.

Na gładkim jasnoszarym tle w tonacji popielatej przedstawiono dwie siedzące symetrycznie postaci: Boga Ojca z prawej i Chrystusa z lewej strony, zwróconych *en trois quarts* ku środkowi. Nieco odchylone ku brzegom obrazu, tworzą kompozycję w kształcie litery V. Ponad głowami unosi się gołębica Ducha Świętego. Dookoła rozmieszczono kilka grup główek puttów wśród obłoków. Bóg Ojciec został namalowany w bogato zdobionych drogimi kamieniami szatach pontyfikalnych, w tiarze, z długim, cienkim, kryształowym berłem i dużym mundusem w lewej ręce, z prawą

¹ Ks. J. S. P a s i e r b, *Malarz gdański Herman Han*, Warszawa 1987, s. 237-238; *Katalog zabytków sztuki w Polsce. Województwo gdańskie. Puck, Żarnowiec i okolice*, [oprac.] T. Chrzanowski, M. Kornecki, R. Brykowski, B. Rol, I. Strzelecka, t. 5, z. 2, Warszawa 1989, s. XXI, 11, il. 140.

² *Karta inwentaryzacyjna obrazu Trójcy Świętej kościoła parafialnego pw. Nawiedzenia NMP w Jastarni*, [zał.] K. Melin, sierpień 1964 [UWKZ w Gdańsku].

³ Tamże.

dłonią podniesioną w geście błogosławieństwa. Stopy, obute w cynobrowe pantofle, wspiera na główkach anielskich. Syn Boży ubrany jest w obszerny cynobrowy płaszcz, odsłaniający nagi tors z widoczną raną w boku, wskazywaną prawą dłonią. W lewej ręce, podobnie jak Bóg Ojciec, Zbawiciel trzyma mundus oraz nieco krótsze czarne berło. Na Jego głowie *mitra pretiosa* z minuskułowym monogramem „ihs”. Bose stopy opierają się na puttach. Główki anielskie wypełniają trójkątne pola górnych rogów obrazu, tworząc kształt jakby namiotu, wieniec puttów namalowano także w przestrzeni między głowami Boga Ojca i Chrystusa. W dolnej części obrazu, pod stopami obu siedzących postaci, kompozycja anielskich główek przypomina zawieszony feston.

Obraz ten zawiera w sobie głębokie znaczenia natury teologicznej o charakterze kontrreformacyjnym. Przejawiają się one w postawie, szatach, gestach, insygniach, kompozycji i otoczeniu Osób Boskich. Zasadniczo malowidło jest wizualnym przedstawieniem teologicznej doktryny autora Listu do Hebrajczyków. Wskazuje ona na Chrystusa jako arcykapłana, zasiadającego „po prawicy tronu Majestatu w niebiosach jako sługa świątyni i prawdziwego przybytku zbudowanego przez Pana”⁴. Zbawiciel ofiarowuje swoją śmierć i krew przelaną na krzyżu dla odpuszczenia grzechów, przez którą „wszedł raz na zawsze do Miejsca Świętego, zdobywszy wieczne odkupienie”⁵. Miejscem świętym świątyni jest samo niebo, gdzie Chrystus wstawia się za nami przed obliczem Boga. Syn Boży pod każdym względem musiał upodobnić się do swoich braci – ludzi, aby stać się miłosiernym i wiernym arcykapłanem wobec Boga, dla przebłagania Go za grzechy ludu. Mimo że Jezus był Synem Bożym, nauczył się posłuszeństwa przez wszystko, co wycierpiał. Po spełnieniu tego, co miał wypełnić, „stał się sprawcą zbawienia wiecznego dla wszystkich, którzy Go słuchają, nazwany przez Boga kapłanem na wzór Melchizedeka”⁶. Podobną wymowę mają fragmenty Listu św. Pawła do Efezjan⁷ oraz Listu do Filipian⁸.

Obrazem, w którym widać najwięcej wspólnych elementów z malowidłem z Jastarni, jest obraz Trójcy Świętej z kościoła parafialnego w Czersku. Namalowany został farbami olejnymi na desce o wymiarach 230 x 152 cm przez Hermana Hana w 1611 r. na zamówienie cystersów pelplińskich do ołtarza Trójcy Świętej w tamtejszym kościele. W 1968 r. obraz poddano konserwacji malarskiej, przeprowadzonej przez Lesława Szolginie⁹.

W obu obrazach uderza niemal identyczny układ kompozycyjny i kolorystyczny; w szczególności dotyczy to Osób Boskich. Bóg Ojciec oraz Chrystus przedstawieni zostali w szatach, z gestami i insygniami podobnymi na obu obrazach. Różnice dotyczą szczegółów formalnych, umiejętności wydobywania znacznie intensywniejszych i szlachetniejszych kolorów na obrazie z Czerska, innego sposobu cieniowania.

⁴ Hbr, 8, 1-3.

⁵ Hbr 9, 11-12.

⁶ Hbr 5, 8-10.

⁷ Por. Ef 1, 20-23.

⁸ Por. Flp 2, 6-11.

⁹ *Karta Inwentaryzacyjna obrazu Trójcy Świętej z kościoła parafialnego pw. św. Marii Magdaleny w Czersku*, [zał.] M. Dorawa, 30 kwietnia 1992 [UWKZ w Gdańsku].

Przy tak dużym podobieństwie obu obrazów interesujące będzie tu wskazanie różnic między nimi. W postaci Boga Ojca na obrazie w Jastarni na uwagę zasługuje Jego oblicze o bardzo łagodnym i spokojnym wyrazie oczu. Inaczej namalował na swoim obrazie twarz Ojca Przedwiecznego Herman Han. Charakteryzuje się ona natarczywą wyrazistością ciemnych, przenikliwych, jakby nieobecnych oczu. Podobnie sposób namalowania brody przemawia na korzyść autora obrazu z Jastarni, gdzie przedstawiona została realistycznie wystudiowana broda z siwych włosów, nieco cieniowana, w przeciwieństwie do „watowej” brody na obrazie z Czarska. Han zastosował ostre kontrasty światłocieniowe na twarzach i dłoniach, natomiast z większym wyczuciem i delikatnością odkryte części ciała wymodelował autor obrazu z Jastarni. Tiara jest tam nieco wyższa i z fanonami pozbawionymi cynobrowego frędzelkowania.

Duża różnica jest widoczna w sposobie przedstawienia szat na obu obrazach. Na płaszczu Boga Ojca z Jastarni ornament jest drobny i mało wyraźny. Na malowidle z Czarska realizm i dokładność przedstawionych szat są tak duże, iż sugeruje to, że artysta odwzorował autentyczny płaszcz Stwórcy. Świadczy o tym bardzo wyraziste lansowanie motywem stylizowanego owocu granatu, z zaznaczeniem niemal faktury tkaniny. Równie doskonale namalowana została przez Hana zielona podszewka z aksamitu. Podobnie zdobiony płaszcz Han namalował na obrazie *Chrzest Subistawa i fundacja klasztoru oliwskiego* z około 1613 r. z katedry oliwskiej.

Podobnie ma się rzecz z szatą Boga Ojca, będącą rodzajem rakiety. Na obrazie z Jastarni szata ma kolor przytłumionego granatu, na obrazie porównawczym – głębokiego szafiru. W Czarsku pod rakieta widoczny jest dół alby, zakończony złotym frędzelkowaniem, w widoczny sposób odróżniającej się od spodniej białej szaty-tunicelli – o wąskich rękawach i opadającej na stopy. Na obrazie z Helu obie szaty różnią się jedynie długością i są trudno rozpoznawalnym fragmentem stroju. Spod tych szat widoczne są pantofle na nogach Boga Ojca – w Jastarni cynobrowe z dwoma szmaragdami na każdym, w Czarsku widoczna jest tylko część lewej stopy w ciemnogrnatowym pantoflu, ozdobionym dużym rubinem z czterema perłami. Inne są także insygnia na obu malowidłach. W Jastarni jest to wsparty na lewym kolanie i przytrzymywany lewą ręką dość dużych rozmiarów mundus z kameryzowaną obręczą zwieńczoną metalowym krzyżem oraz cienkie kryształowe berło. W Czarsku mundus jest mniejszy i zwieńczony krzyżem z czerwonego topazu z perłami; z takiego samego minerału wydaje się wykonane berło trzymane w lewej dłoni.

Pewne różnice widoczne są w sposobie namalowania Chrystusa. Na obrazie jastarniańskim nieznanemu malarzowi bardziej plastycznie namalował tors Jezusa, natomiast Han z dużo większym kolorystycznym kunsztem przedstawił cynobrowy płaszcz z szafirową atłasową podszewką. Brzeg płaszcza w Czarsku – w przeciwieństwie do tego na obrazie w Jastarni – ozdobiony jest bordiurą wyszywaną perłami, u dołu szaty w formie napisu (podobnie jak na kapie Pantokratora na poliptyku gandawskim van Eycków): „TORCULAR CALCAVI ... ET EX GENTIBUS”, w innym miejscu widoczne jest jeszcze słowo „RUBRUM”. Napis ten jest fragmentem Księgi Izajasza (63, 1-4), a konkretnie dotyczy zdań: „Dlaczego krwawa [RUBRUM] jest twoja suknia i szaty twe jak u tego, co wygniata winogrona w tłoczni? Sam jeden wygniatałem je do kadzi [TORCULAR CALCAVI], z narodów [ET EX GENTIBUS] – ani jednego nie było

ze mną”¹⁰. Sposób cieniowania i opracowania fałd zarówno na szatach Boga Ojca, jak i Syna Bożego został rozłożony niezwykle tonalnie, czemu nie dorównał jakościowo malarz obrazu z Jastarni, który podkreślił fałdy bardzo ciemnymi cieniami, często wpadającymi w czerń w generalnie wyblakłej kolorystyce obrazu.

Na uwagę zasługują insygnia namalowane przez Hana z dużą pieczołowitością. Na lewym kolanie Zbawiciel trzyma złoty polerowany mundus – dużo mniejszy niż analogiczny w Jastarni, w którym odbija się czerwień szaty, główka aniołka oraz kciuk dłoni Jezusa. Jabłko ujęte jest w obręcz wysadzaną drogimi kamieniami, zwieńczoną krzyżem z minerału przypominającego czarny kwarc – morion, z rubinem w środku i perłami na końcach ramion. Z podobnego materiału wykonane jest berło. Spod płaszcza wystają smukłe stopy. Na obrazie z Jastarni prawa stopa namalowana została z dość rażącą deformacją.

Wokół głów obu postaci z Czerska znajdują się promieniste jasnożółte aureole, ognista gloria otacza korpus unoszącej się między nimi gołębicę Ducha Świętego. Górna część tła wypełniona jest główkami anielskimi, szczelnie otaczającymi nimby, ornamentalnie podkreślając ich kształt. Putta mają bardzo zróżnicowane, wręcz indywidualizowane rysy twarzy. Tworzą one wśród obłoków kompozycję na kształt raczej baldachimu niż namiotu, jak to jest w obrazie jastarniańskim – podobny anielski baldachim z puttów został namalowany na obrazie Trójcy Świętej w zwieńczeniu ołtarza mariackiego w Pelplinie. W tym motywie również kolorystyka, podporządkowana szarobłękitnej barwie chmur, z refleksami od ognistej glorii Ducha Świętego, jest znacznie bardziej tonalna niż w obrazie z Helu.

W strefie między ramionami Boga Ojca i Chrystusa, pod gołębicą Ducha Świętego, przestrzeń wypełnia grupa monochromatycznych główek, stopniowo ginących w tle, z jedną centralną, najbardziej wysuniętą do przodu. Znacznie większe główki puttów przedstawione zostały na chmurach pod stopami Ojca Przedwiecznego i Syna Bożego, nie układają się one jednak jak na obrazie w Jastarni w rodzaj festonu, ale rozmieszczone są swobodnie po jednej lub po dwie. Na obrazie z Czerska pozostawiony jest większy fragment malowidła pod stopami Chrystusa i Boga Ojca, niż to uczyniono na obrazie jastarniańskim. To, jak również mniejsza przestrzeń nad głowami Osób Boskich kompozycyjnie różnicuje oba obrazy. Dolną część dzieła z Czerska wypełnia podłoże z chmur, na którym oprócz główek anielskich leżą rozsypane różne kwiaty.

Powyższa analiza wskazuje na górowanie jakością wykonania obrazu z Czerska nad obrazem z Półwyspu Helskiego, pomimo nielicznych lepszych partii w tym ostatnim malowidle. Zbyt duże różnice poziomu jakości poszczególnych fragmentów obrazu z Jastarni wobec obrazu z Czerska oraz brak dla nich podobnych pod względem poziomu wykonania analogii w innych sklasyfikowanych dziełach Hermana Hana nie pozwalają przypisywać obrazu z Jastarni warsztatowi tego artysty i datować go na okres wcześniejszy niż połowa XVII w. Obraz bez wątpienia jest dość dobrą kopią przedstawienia z Czerska, pomimo niektórych mankamentów i wymienionych różnic. Zagadnienie autorstwa pozostaje jednak otwarte.

¹⁰ P a s i e r b, dz. cyt., s. 188.

Pewne podobieństwa formalne z obrazem z Jastarni wykazuje wspomniany już obraz *Trójcy Świętej* z Pelplina. Han namalował na nim putta pod szatami obu Osób Boskich, przy brzegach obrazu w dwóch pionowych układach po dwa i po trzy – jakaś reminiscencja tej kompozycji jest obecna w malowidle jastarniańskim, na przykład w pionowym układzie główek aniołków zgromadzonych pod szatą Chrystusa przy lewej krawędzi obrazu. Być może układ puttów w kształcie festonu na obrazie z Helu powstał z połączenia obu kompozycji anielskich na obrazach z Czerska i Pelplina, tym bardziej że oba te obrazy znajdowały się wówczas w tym samym kościele.

Chrystus w infule na głowie jest rzadko spotykanym motywem w sztuce. Najczęściej występuje na obrazach Pomorza i Wielkopolski, nawiązujących do spuścizny Hermana Hana. Tak przedstawiony jest na obrazie *Koronacji NMP z Oliwy* – prawdopodobnie niedokończonym obrazie Hana¹¹, oraz m.in. na obrazie *Koronacji NMP z Buczka Wielkiego*¹², gdzie również Bóg Ojciec jest w tiarze.

Pewien podobny motyw jak na obrazie z Jastarni można zauważyć na malowidle *Koronacji NMP z Radzyna Chełmińskiego*, wykonanym przez Bartłomieja Strobla w 1643 r.¹³ Na tym przedstawieniu widoczna jest wydatna fałda nad lewą ręką Boga Ojca jako wyrzucenie płaszcza. Porównywalna fałda, choć większa, nad lewą ręką Chrystusa, znajduje się na obrazie z Półwyspu Helskiego, jest jednak bardziej nienaturalna, ponieważ jest zmarszczeniem płaszcza z dużo cieńszej materii i sztucznie wypełnia fragment pustej przestrzeni między Bogiem Ojcem a Synem Bożym. Taka sama fałda jak w Radzynie Chełmińskim została namalowana przez Strobla na obrazie *Koronacji NMP z Rykowiska-Błędzima* z 1644-1646 r.¹⁴

Zarówno malarstwo Hana, jak i twórczość Strobla, cechujące się bogactwem osobowości artystycznej, wywarły bardzo głęboki wpływ na malarstwo sakralne Pomorza i Wielkopolski w XVII w. Zaowocowało to m.in. powstaniem w połowie tego stulecia „hanowsko-stroblowskiego typu Madonny oraz formuły ikonograficznej Wniebowzięć i Koronacji, będącej wypadkową wielkich programów Hana i tych zredukowanych ich naśladowań, których autorem był Strobel”¹⁵. Widoczne jest to również w przedstawieniu *Trójcy Świętej* z Jastarni, które jest udanym naśladownictwem obrazu Hana, wykonanym przez nieznanego malarza. Potrafił on wykazać się pewną ograniczoną inwencją twórczą w ramach postawionego mu zadania skopiowania dzieła, jak też faktycznie niecodzienną subtelnością portrecisty, widoczną w rysach twarzy Boga Ojca. Podobną wrażliwość i delikatność pędzla miał autor portretów przypisywanych do niedawna Adolfowi Boyowi, a które ostatnio Jacek Tylicki atrybuował Bartłomiejowi Miltwitzowi, np. w *Portrecie Władysława IV wy stroju*

¹¹ Por. tamże, s. 171, 172, 184.

¹² M. P a ź d z i o r, *Nieznany obraz „Koronacji NMP” z XVII w., dzieło pracowni Hermana Hana*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 1968, nr 4, s. 463-481; P a s i e r b, dz. cyt., s. 131, 132.

¹³ Zob. J. T y l i c k i, *Bartłomiej Strobel, malarz epoki wojny trzydziestoletniej*, t. 1, Toruń 2000, s. 163-166; t. 2, s. 37, 38.

¹⁴ Tamże, t. 1, s. 166-167; t. 2, s. 38-39.

¹⁵ P a s i e r b, dz. cyt., s. 266.

koronacyjnym, datowanym na ok. 1635 r., z Muzeum Narodowego w Warszawie (depozyt na Zamku Królewskim w Warszawie), *Portrecie rajcy gdańskiego Salomona Giese*, powstałym po 1651 r., znajdującym się w Muzeum Historycznym Miasta Gdańska, czy w obrazie *Wjazd Ludwiki Marii Gonzagi do Gdańska przez Bramę Wyżynną*, namalowanym po 1646 r. (obecnie na Zamku Królewskim na Wawelu w Krakowie)¹⁶.

Malarstwo połowy XVII w. na Pomorzu w porównaniu do początków wieku charakteryzowało się dość poważnym zastojem. Było to spowodowane dużymi zniszczeniami i upadkiem gospodarczym na skutek najazdu szwedzkiego w 1626 r. Bardzo powoli następowała poprawa sytuacji materialnej ludności zamieszkującej te tereny. Ważnymi postaciami dla puckiej fary byli wówczas wojewoda malborski Jakub Wejher – fundator ozdobnej kraty do kaplicy Wejherów, oraz archidiakon pomorski i oficjał gdański ks. Mateusz Jan Judycki – fundator wystroju kaplicy Judyckiego, który mógł mieć też wpływ na umieszczenie obrazu *Trójcy Świętej* w puckiej farze.

RAFAŁ NAWROCKI

NAGROBEK „TRZECH JANÓW” TARNOWSKICH
ORAZ NAGROBEK JANA I JANUSZA KOŚCIELECKICH
ROZWAŻANIA NA TEMAT RENESANSOWYCH POMNIKÓW RYCERSKICH
W POLSCE

Przedmiotem rozważań są dwa pomniki nagrobne, od dawna funkcjonujące w literaturze przedmiotu. Pierwszy z nich, określany jako nagrobek „trzech Janów” Tarnowskich, znajduje się w nawie bocznej kościoła katedralnego w Tarnowie, drugi – Jana i Janusza Kościeleckich, został wzniesiony w kościele w Kościelcu koło Inowrocławia. Obydwa zabytki łączą podobieństwa stylistyczne.

Na temat nagrobka z Tarnowa wypowiedzieli się Stanisław Cercha i Feliks Kope-ra w monografii Giovaniego Cini, która ukazała się w 1916 r., przypisując dzieło

¹⁶ J. T y l i c k i, *Bartłomiej Miltwitz i Adolf Boy: Addenda et corrigenda*, [w:] *Studia z historii i kultury Gdańska i Europy Północnej*, red. J. Friedrich, E. Kozik, Gdańsk 2003, s. 145-166, il. 5, 6, 9.