

Brusewicz, Lech

Zagadka tzw. "Ecce homo" z Kościoła św. Piotra na Helu : studium recepcji sztuki Rembrandta w siedemnastowiecznej Rzeczypospolitej

Acta Universitatis Nicolai Copernici. Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo 25 (280), 59-88

1994

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Zakład Muzealnictwa

Lech Brusewicz

ZAGADKA TZW. ECCE HOMO Z KOŚCIOŁA ŚW. PIOTRA NA HELU:
STUDIUM RECEPCJI SZTUKI REMBRANDTA
W SIEDEMNASTOWIECZNEJ RZECZYPOSPOLITEJ *

Niewiele jest u nas dzieł artystycznych, które, będąc od dawna przedmiotem zainteresowania badaczy, stanowiłyby taką zagadkę naukową jak malowidło znajdujące się obecnie w zbiorach gdańskiego Muzeum Narodowego, pochodzące z dawnego ewangelickiego kościoła świętego Piotra na Helu (il. 1). To na pozór przeciętne pod względem walorów wizualnych dzieło nie odznacza się właściwie niczym szczególnym, poza może dużymi rozmiarami (235×200 cm) i drewnianym materiałem podobrazia oraz tym, że jest wielokrotnie powiększoną kopią — wykonaną techniką olejną — słynnej rembrandtowskiej akwaforty z 1636 roku, odnotowanej w katalogu rycin Bartscha pod numrem 77 jako tzw. „duże Ecce Homo” (il. 2). Ustalił to już ponad sto lat temu J. C. Schultz, znakomity rysownik a zarazem propagator starożytności gdańskich i profesor tamtejszej szkoły sztuk plastycznych. Nieco później zasłużony inwentaryzator sztuki pomorskiej, J. Heise, uznał — na podstawie znajdującej się na licu obrazu helskiego daty, herbu i dziwnie skomponowanego monogramu AVDLB — że został on namalowany przez nieznanego artystę gdańskiego w 1647 roku i był fundacją burmistrza gdańskiego Adriana von der Linde. Zwrócił też uwagę na pełne wyrazu i życia głowy przedstawionych tu postaci, które sposobem malowania i charakterem przypominały mu niektóre obrazy znajdujące się za jego czasów w kaplicy mariackiej katedry oliwskiej¹. Dzięki L. Kämmererowi, konserwatorowi gdańskiemu a następnie dyrektorowi Kaiser Friedrich-Museum w Poznaniu, ustalenia Heisego stały się znane C. Hofstede de Grootowi, który opublikował informację o tym obrazie w tomie archiwaliów rembrandtowskich w celu — jak zaznaczył — zasygnalizowania uczonej szerokiej popularności ryciny B. 77. Przy tej okazji wspomniał on też o innym obrazie znajdującym się wów-

* Artykuł ten ma za podstawę nie publ. referat wygłoszony przeze mnie na sesji naukowej poświęconej sztuce Gdańska, która odbyła się 22—23 XI 1982 r. w Muzeum Narodowym w Gdańsku.

¹ Zob. J. Heise, *Die Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Westpreussen*, t. 1, *Pommerellen*, Danzig 1884—1887, s. 71.

czas w kościele helskim, wykonanym prawdopodobnie w tym samym czasie co *Ecce Homo* i będącym kopią ryciny B. 81, tzn. akwaforty Rembrandta z 1633 roku, przedstawiającej *Zdjęcie z krzyża* (il. 3)². Oba helskie obrazy wzmiankował również inny wybitny uczoney holenderski, H. Gerson, w swej głośnej książce o recepcji malarstwa Holendrów w nowożytnej Europie. Uznając za słuszne sugestie W. Drosta o dużym wpływie dzieł Rembrandta na siedemnastowiecznych malarzy gdańskich³, wymienił je jako świadectwa tego wpływu oraz dowody na to, że sztuka van Rijna znana była na Pomorzu głównie dzięki jego pracom graficznym⁴.

Dopiero po ostatniej wojnie światowej helskie *Ecce Homo* stało się przedmiotem zainteresowania kilku polskich badaczy, do czego przyczyniło się niewątpliwie przeniesienie obrazu do muzeum gdańskiego. Zainteresowanie to nie zaowocowało niestety imponującym dorobkiem egzegetycznym; wręcz przeciwnie, przyniosło raczej pewne zdeprecjonowanie wartości i znaczenia historycznego tego dzieła. Dowodem może być tu fakt, iż już w 1956 roku autorzy warszawskiej rocznicowej wystawy rembrandtowskiej nie umieścili obrazu na ekspozycji, motywując to posunięcie — z pewnością niekorzystne dla badań nad naszymi rembrandtami — złym stanem jego zachowania i zbyt niskim rzekomo poziomem artystycznym. Krótka notatka w katalogu tejże wystawy informowała ponadto, że malowidło to powstało na zamówienie burmistrza A. von der Linde z przeznaczeniem dla kościoła na Helu oraz że powtarza ono jedynie zasadniczy układ kompozycyjny akwaforty B. 77, co trzeba chyba uznać za próbę weryfikacji dawnych opinii o tym obrazie jako kopii ryciny van Rijna⁵. Również głośna wystawa z 1957 roku poświęcona malarstwu gdańskiemu XVI i XVII wieku nie przyniosła chwały helskiemu malowidłu, bowiem dla A. Gosienieckiej, komisarza tej wystawy, było ono interesujące — jak się wydaje — jedynie jako jeden z przejawów wpływu sztuki holenderskiej na artystów gdańskich. Na podkreślenie zasługuje jednak, że nie sugerowała ona szczególnej roli von der Lindego w powstaniu dzieła — jak to było w katalogu wystawy warszawskiej — lecz stwierdziła jedynie, że obraz był przez niego ofiarowany na Hel, bez wyjaśnienia okoliczności i przyczyn tego faktu⁶. Opinie Gosienieckiej powtórzyła później dosłownie T. Grzybkowska dodając od siebie, że owo

² Zob. C. Hofstede de Groot, *Die Urkunde, über Rembrandt*, Den Haag 1906, s. 136.

³ Patrz W. Drost, *Danziger Malerei*, Berlin—Leipzig 1938, s. 135 i n.

⁴ Zob. H. Gerson, *Die Ausbreitung und Nachwirkung der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts*, Haarlem 1942, s. 502—505.

⁵ Zob. *Rembrandt i jego krąg. Katalog wystawy*, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1956, s. 115.

⁶ Zob. A. Gosieniecka, *Malarstwo gdańskie XVI i XVII wieku. Katalog wystawy*, Gdańsk 1957, s. 73, nr 96, il. 36.

ofiarowanie zostało dokonane w 1636 roku, co jest oczywistym nieporozumieniem, gdyż w roku tym Rembrandt wciąż jeszcze pracował nad ostateczną formą przedstawienia będącego wzorem dla obrazu helskiego⁷. Spośród nielicznych wzmianek o tym dziele, pojawiających się z czasem coraz rzadziej w naszej literaturze przedmiotu, na wskazanie zasługują jeszcze dwie. Autorem jednej był J. Białostocki, krytycznie oceniający piękno estetyczne obrazu, ale nie negujący jego wielkiej wartości historycznej jako jednego z najwcześniejszych w Europie przykładów oddziaływania sztuki Rembrandta⁸. Za najwcześniejszy przejaw polskiego (sic!) rembrandtyzmu uznał go natomiast M. Rostworowski⁹.

Nie jest jasne, dlaczego właśnie w przypadku helskiego dzieła — mającego niewątpliwie związek z wielką sztuką Rembrandta — tak wielu znakomitych uczonych nie popisało się intuicją naukową i zlekceważyło oczywistą, wydawałoby się, jego niezwykłość oraz enigmatyczność. Nasza wiedza o tym malowidle jest wciąż — oględnie mówiąc — skromna i niewiele wykracza poza ustalenia J. C. Schultza oraz J. Heisego. Brakuje wyjaśnień wielu podstawowych kwestii i odpowiedzi na pytania, jakie winny były być postawione w odniesieniu do tego dzieła już w momencie, gdy zostało ono odkryte dla badaczy. Kto był jego twórcą i czy rzeczywiście chodzi tu o malarza wywodzącego się z gdańskiego środowiska artystycznego? W jakim stopniu obecny jego wygląd odpowiada pierwotnemu i czy motywy znajdujące się przy krawędziach obrazu — prymitywnie imitujące architektoniczne obramienia ołtarzowe bądź epitafijne — zostały namalowane przez twórcę przedstawienia figuralnego, czy też przez kogoś innego? Czy mamy tu do czynienia z typowym naśladownictwem wzoru graficznego przez prowincjonalnego malarza, czy też z mistrzowską transkrypcją — wymagającą dużych umiejętności technicznych — małej ryciny na monumentalne dzieło, namalowane ze znajomością manieri malarskiej Rembrandta? Gdzie dzieło było wykonane — na Helu, w Gdańsku czy może gdzieś indziej? Czy namalowano je z myślą, iż będzie pełniło funkcję *retabulum* ołtarza głównego helskiego kościoła, czy też funkcjonowało ono najpierw jako normalny obraz, a dopiero po przekazaniu na Hel uzyskało ten specjalny status? Czy data 1647 znajdująca się na tym malowidle odnosi się do jego powstania, czy też może stanowi upamiętnienie innego zdarzenia? Czy obecność herbu i dziwnego monogramu burmistrza Adriana von der Linde oznacza rzeczywiście, że miał on znaczący udział w powstaniu obrazu? Jakie okoliczności i zda-

⁷ Zob. T. Grzybkowska, *Andrzej Stech malarz gdański*, Warszawa 1979, s. 115.

⁸ Zob. J. Białostocki, recenzja: W. R. Valentiner, *Rembrandt and Spinosa*, *Kunstchronik* 1958, z. 3, s. 79.

⁹ Zob. M. Rostworowski, *Pamięci Rembrandta. Katalog wystawy*, Kraków 1969, s. 24, nr 93 il. 1.

zenia kryły się za faktem pojawienia się w trudno dostępnej osadzie biednych rybaków — liczącej w połowie XVII wieku kilkaset „dusz”¹⁰ — kosztownego niewątpliwie malowidła, wzorowanego na dodatek na rycinie mało jeszcze znanego w Europie amsterdamskiego artysty-geniusza, która przedstawiała zupełnie nowe ujęcie tradycyjnego tematu *Ecce Homo*, zawierające (o czym będzie jeszcze mowa) niezwykle posłanie ideowo-religijne? Czy rzeczywiście akwaforty B. 77 i B. 81 mogły pojawić się w Gdańsku jeszcze przed połową XVII wieku i stać się „roboczym” materiałem wzorcowym dla tutejszych malarzy, skoro nawet w Holandii były one kolekcjonerskimi rarytasami; a jeśli tak — to kiedy, dzięki komu, bądź jaką drogą dotarły one tak wcześnie właśnie na Pomorze? Czy helskie kopie grafik van Rijna były przypadkami odosobnionymi, czy może jednymi z wielu tego typu naśladownictw prac Rembrandta na terenie Pomorza Gdańskiego i sąsiednich krain nadbałtyckich?

Uzyskanie zadowalających odpowiedzi na większość z powyższych pytań było z pewnością rzeczą łatwiejszą do 1939 roku niż potem, bowiem kościoły gdańskie i pomorskie miały jeszcze przeważnie dawne wyposażenie, w muzeach i kolekcjach prywatnych znajdowało się wiele nieznanych dzisiaj dzieł, a zbiory archiwaliów były niepomierne bogatsze. Chociaż autorowi niniejszego studium nie udało się natrafić na jakies rewelacyjne informacje wśród zapisów dokumentów helskich i innych, znajdujących się obecnie w Gdańsku archiwaliów pomorskich, okazało się, że i bez tego możliwe było sformułowanie szeregu wielce prawdopodobnych hipotez na temat obrazu helskiego i szerzej — zjawiska tzw. rembrandtyzmu w siedemnastowiecznej sztuce gdańskiej.

Jak dotąd literatura o sztuce odnotowała — o ile mi wiadomo — zaskakująco mało obrazów powstałych na podstawie akwaforty B. 77. Poza helskim wymienianych jest jeszcze tylko pięć tego typu dzieł. Jedno znajdowało się przed laty w ratuszu estońskiego miasta Reval i było opatrzone datą 1667 oraz sygnaturą Jana van Aken, mało znanego holenderskiego pejzażysty i malarza koni, wykonującego także w latach pięćdziesiątych XVII wieku ryciny według rysunków Hermana Saftleva¹¹. Kolejne malowidło, ze zbiorów Kunsthalle w Karlsruhe, wykonano przed 1803 rokiem, gdyż w tym właśnie roku odnotowano jego nabycie do zbiorów Zamku Mannheim z kolekcji Grafa Lucchesi. Obraz ten typu *en grisaille*, namalowany na dębowym podobrazu o wymiarach 122×92 cm, uważany był przez długi czas za dzieło Aerta de Gelder,

¹⁰ Zob. *Dzieje Helu*, Gdańsk 1969, s. 67; H. Prutz, *Geschichte des Kreises Neustadt in Westpreussen*, Danzing 1872, s. 192; C. Girth, *Geschichte und Beschreibung der Halbinsel Hela bis auf die neueste Zeit*, Danzig 1891, s. 32.

¹¹ Zob. U. Thieme, F. Becker, *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler*, t. 1, Leipzig 1907, s. 158.

ostatniego ucznia Rembrandta¹². Znacznie skromniejsze wymiary (58×43 cm) miała kopia ryciny B. 77, wykonana na podobraziu drewnianym w technice olejnej, odnotowana na anonimowej aukcji w Londynie 2 VII 1954 r. pod numerem 41. Niewykluczone, że była ona identyczna z obrazem wystawionym później na innej aukcji londyńskiej 24 X 1958 r., o którym nie więcej nie wiadomo. Z interesującą nas akwafortą Rembrandta ma związek także malowidło wykonane na płótnie o dużych rozmiarach (193×126 cm), uważane błędnie na aukcji londyńskiej z 4 XI 1949 r., nr 106, za dzieło Gerbrandta van den Eeckhout. Jest to prawdopodobnie osiemnastowieczny pastisz kompozycji van Rijna¹³.

Poszukując materiałów do referatu na sesję naukową w Gdańsku w 1982 r., natrafiłem na szereg innych malowideł powtarzających mniej lub bardziej dokładnie scenę wyobrażoną na rycinie B. 77 Rembrandta. Jedno znajdowało się w magazynach Muzeum Narodowego we Wrocławiu (inw. nr VIII-2226) i było dość wierną kopią, wykonaną zapewne w XVIII w. przez nieznanego, średnio utalentowanego malarza na desce o wymiarach 58×48 cm. Kolejny egzemplarz na drewnianym podobraziu o dużych rozmiarach znalazłem w kościele św. Mikołaja w Greifswaldzie. Obraz wisiał wysoko na ścianie północnego skrzydła ambitu, stanowiąc główną część obrazową epitafium Christiana Schwarzena (zmarłego 18 VII 1648 r.). Sądząc po ornamentyce obramienia i namalowanym w dolnej części epitafium portrecie zbiorowym członków rodziny Schwarzen, wykonany został krótko po 1650 roku. Stosunkowo jasną kolorystyką i dość linearną manierą malarską przypominał inne obrazy przedstawiające scenę znaną z akwaforty B. 77, znajdujące się w ołtarzu głównym kościoła NPMarii w Stargardzie Szczecińskim oraz w katedrze w Kamieniu Pomorskim. Obraz ze Stargardu — omyłkowo datowany przez K. Kalitę-Skwirzyńską na początek XX w.¹⁴ — był ufundowany w 1663 r. przez burmistrza tego miasta i jest chyba słusznie przypisywany Heinrichowi Redtelowi, artyście pochodzącemu ze znanej rodziny nadwornych malarzy książąt pomorskich¹⁵. Dzieło z Kamienia Pomorskiego także wykonane było w drugiej połowie XVII w. prawdopodobnie przez jakiegoś anonimowego malarza o gdańskiej orientacji artystycznej. Z gdańskiego środowiska wywodził się niewątpliwie również twórca dwóch kolejnych malowideł olejnych powtarzających — tak jak na Helu — rembrandtow-

¹² Zob. *Staatliche Kunsthalle Karlsruhe. Katalog alte Meister bis 1800*, opr. J. Lauts, Karlsruhe 1966, s. 248, nr 1790, s. 404.

¹³ Zob. N. MacLaren, *The Dutch School. National Gallery Catalogues*, London 1960, s. 327, szczególnie nota 8.

¹⁴ K. Kalita-Skwirzyńska, *Stargard Szczeciński*, Wrocław 1983, s. 164.

¹⁵ Zob. Z. Krzymuska-Fafius, *Siedemnastowieczny portret przełożonych szpitala św. Gertrudy w Szczecinie*, [w:] *Portret. Funkcja — Forma — Symbol. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Toruń, grudzień 1986*, Warszawa 1990, s. 405, il. 6.

skie ujęcia tematów „Zdjęcia z krzyża” i „Ecce Homo”! Chodzi tu o dość słabej klasy artystycznej malowidła wmontowane około 1673 roku w południowe stalle kanoniczne kolegiaty w warmińskim Dobrym Mieście. Przedstawienie „Zdjęcia z krzyża” dość wiernie powtarza kompozycję znaną z akwaforty B. 81, natomiast obraz z „Ecce Homo” tylko w prawej swej części przypomina rycinę B. 77 van Rijna, gdyż w lewej znajduje się scenka ukazująca „Koronowanie Cierniem”, umieszczona we wnętrzu architektonicznym¹⁶. Symultaniczna budowa tego obrazu ma pierwowzór w malowidle — zachowanym szczęśliwie w plafonie Gabinetu Burmistrza gdańskiego Ratusza Staromiejskiego¹⁷ — pochodzącym z kaplicy dawnego domu Fichtlów oraz Grunauów w Gdańsku i powstałego według W. Drosta krótko po 1642 roku. Malowidło to także nie powtarza wiernie sceny przedstawionej na rycinie B. 77, gdyż jego prawą część zajmuje „Biczowanie”, a ponadto wykazuje zapożyczenia motywowo-ujęciowe z kwatery „Ecce Homo” słynnego ołtarza św. Reinholda pędzla Joosa van Cleve, znajdującego się dawniej w kościele NMPanny w Gdańsku, a obecnie w Muzeum Narodowym w Warszawie. Niewyraźną reprodukcją kolejnej wersji malarskiej rembrandtowskiego ujęcia „Ecce Homo” z 1636 roku znaleźć można w opublikowanej przez W. Drosta i F. Swobodę inwentaryzacji gdańskiego kościoła św. Barbary. Do ostatniej wojny ten raczej miernej klasy obraz, wykonany temperą na płótnie i wchodzący w skład zespołu czterech kwater pasyjnych o wymiarach całości 485×425 cm, znajdował się w pierwszej północnej kaplicy bocznej tego kościoła i był całkowicie błędnie datowany przez Drosta na drugą połowę XVI wieku¹⁸. W odróżnieniu od poprzednich rembrandtów gdańskich malowidło to — znajdujące się w lewej dolnej części wspomnianego zespołu — stanowiło stosunkowo wierne powtórzenie kompozycji Rembrandta, choć nie bez uproszczeń w rodzaju pominięcia grupy ludzi stojących za eskortą Chrystusa, co wskazuje na „tematyczne” podejście do wzoru, a nie artystyczne. Dotyczy to także obrazu znajdującego się do 1945 roku na północnej ścianie kaplicy chrzcielnej gdańskiego kościoła św. Trójcy. Sądząc po opisie, również on nie był pozbawiony uproszczeń w stosunku do ryciny B. 77, którą powtarzał jednak we wszystkich zasadniczych motywach. Namalowany został w 1747 roku na podobrazii płóciennym o wymiarach 136×111 cm i był opatrzony sygnaturą — Johannes Matthäus Kirchhoff¹⁹.

Swoista koncentracja na Pobrzeżu Bałtyku — obejmującym obszar od Greifswaldu aż po Rewal — malowideł powtarzających bezpośrednio

¹⁶ Oba obrazy wzmiankuje A. Rzempoluch, *Zespół kolegiacki w Dobrym Mieście*, Olsztyn 1989, s. 104 i 106.

¹⁷ Zob. J. Habela, *Ratusz Staromiejski w Gdańsku*, Wrocław 1975, s. 42, s. 61.

¹⁸ Zob. W. Drost, *Kunstdenkmäler der Stadt Danzig*, t. 5, Stuttgart 1972, s. 142, il. 122.

¹⁹ *Ibid.*, s. 55.

lub pośrednio kompozycję akwaforty B.77 Rembrandta i powstałych w zdecydowanej większości w drugiej tercji XVII wieku nie może być zjawiskiem przypadkowym. Dziewięć wskazanych powyżej takich dzieł to z pewnością tylko część tego, co kiedyś znajdowało się na tym terenie. Moda na rembrandtowskie ujęcie tematu „*Ecce Homo*” — a pamiętać należy też o jego „*Zdjęciu z krzyża*” uwiecznionym na rycinie B.81 — musiała się rozprzestrzeniać z jednego ośrodka artystycznego. Kilka rzeczy przemawia za tym, że chodzi tu o pracownię artysty działającego w Gdańsku bądź w jego najbliższej okolicy. Po pierwsze, z Gdańskiem wiąże się największa liczba dzieł „rembrandtyzujących” i nawiązujących nie tylko do rycin B.77 czy B.81, ale i innych, pochodzących z lat 1632—1637 (sic!); między innymi do akwaforty B.90, która stanowiła wzór dla malowidła przedstawiającego „*Miłosiernego Samarytanina*” z empory organowej kaplicy św. Anny Gimnazjum gdańskiego, powstałego z fundacji Simona Mese w 1646 roku lub nieco wcześniej²⁰. Po drugie, tu właśnie występują najwcześniejsze ze znanych obecnie nadbałtyckich rembrandtianów, wykonane — sądząc po datach ich fundacji — jeszcze przed 1650 rokiem; poza helskim „*Ecce Homo*”, malowidłem z Ratusza Staromiejskiego i przedstawieniem „*Miłosiernego Samarytanina*”, są to: „*Powrót Syna Marnotrawnego*” z ołtarza głównego kaplicy św. Anny, „*Ukamieniowanie św. Szczepana*” z katedry oliwskiej sygnowane A. Sprengel 1649 oraz dwa inne obrazy, które będą zaprezentowane w dalszej części niniejszego artykułu. Po trzecie, tylko w przypadku Gdańska mamy pewność, że w tutejszych kolekcjach występowały ongiś ryciny Rembrandta stanowiące pierwowzory malowideł helskich — akwaforta B.81 była dostępna tu aż co najmniej w dwóch wersjach²¹, zaś B.77 znajdowała się w zbiorach gdańskiego muzeum jeszcze do ostatniej wojny²²; ją też z pewnością oglądał Bernoulli w domu F. W. du Būta, osiadłego w mieście nad Moitawą kolekcjonera, rzeźbiarza i medaliera Augusta III oraz carycy Katarzyny. Po czwarte, wśród obrazów powtarzających przedstawienie wyobrażone na rycinie B.77 jedynie dzieło pochodzące z kościoła helskiego jest nie tylko

²⁰ Zob. W. Drost, *Danziger...*, s. 140; tenże, *Kunstdenkmäler...*, t. 5, il. 60.

²¹ J. Bernoulli, *Reisen durch Brandenburg, Pommern, Preussen, Curland, Russland und Polen in den Jahren 1777 und 1778, Leipzig 1779—1780*, t. 1, s. 328—omawiając zbiory artystyczne tajnego radcy Rzeczypospolitej w Gdańsku Heinricha W. Rosenberga (1711—1794) napisał: „*Die Kreuzabnehmung von Rembrandt, doppelt, das eine Stück soll original seyn*”; także w zbiorze rycin F. W. du Būta widział on „*Die Abnehmung Christi vom Kreuze, [...] von Rembrandt gestochen 1637*” (s. 281); na gdańskiej aukcji zbioru von Holmstädt 22 III 1762 r. znajdował się rysunek tuszem (sic!) Rembrandta przedstawiający „*Zdjęcie z krzyża*” — zob. N. von Holst, *Danziger Kunstkabinette und Kunsthandelbeziehungen im 18. Jahrhundert, Mitteilungen des Westpreussisches Geschichtsvereins 1934*, z. 3, s. 65.

²² Informację tę podaje E. May, *Festschrift zur Vierhundertjahrfeier der evangelischen Kirche und Gemeinde zu Hela, Hela 1925*, s. 9.

dobrym i dość wiernym jej naśladownictwem, ale także wykazuje duże podobieństwo do manieri malarskiej amsterdamskiego mistrza. Ono też — jak się wydaje — stanowiło inspirację bądź bezpośredni wzór dla innych malowideł nadbałtyckich ukazujących rembrandtowską wersję „*Ecce Homo*”.

Tematem obrazu helskiego (i jemu podobnych) nie jest w istocie „*Ecce Homo*”, lecz szczególne ujęcie „*Chrystusa przed Piłatem*”, nad którym Rembrandt pracował etapami w latach 1633—1636. Pierwszy z nich, koncepcyjny, dokumentują rysunkowe studia głów Żydów (HdG 715, 1363) oraz olejne *en grisaille*, wykonane na papierze (54 × 44 cm) i datowane 1634 rok²³. Malowidło to znajdowało się w posiadaniu Rembrandta jeszcze w 1656 roku. W przekonaniu większości badaczy było ono malarskim projektem do akwaforty B.77, jednej z dwóch najbardziej ambitnych grafik van Rijna z wczesnego okresu jego twórczości (drugą była rycina B.81)²⁴. Wzorów do zobrazowania tematu dostarczyły Rembrandtowi między innymi miedzioryty J. Sadelaera, wykonane według obrazów Maertena de Vos i Matthäusa Merian, oraz tradycyjne niemieckie i niderlandzkie ujęcia „*Ecce Homo*” z około 1500 roku, zaś teatralna aranżacja całości oparta została prawdopodobnie na rycinie J. Callota przedstawiającej „*Ecce Homo*” według J. Stradanusa, bądź na miedziorycie Th. Mathama według rysunku A. van de Venne²⁵. Na rycinach Sadelaera bambusową trzcinkę — symbol najwyższego sędziego — trzymał Piłat, u Rembrandta zaś znajduje się ona w ręku jednego z arcykapłanów żydowskich. Miało to sugerować, że nie namiestnik rzymski, lecz kapłani żydowscy chcieli śmierci Jezusa. Identyczną funkcję wyrazową miały też charakterystyczne gesty Piłata i nachalnie nagabujących go Żydów oraz hebrajski napis na nakryciu głowy kapłana demagogicznie zwracającego się do tłumu²⁶, odtworzony także na helskim obrazie w formie odwróconej (jak na rycinie B. 77). Tak pomyślana scena — zgodna z tekstem *Ewangelii według św. Jana* (19,1—16) — stanowiła dużą innowację ikonograficzną, co uczyniło z ukazującej ją ryciny jedną z najdrożej sprzedawanych w siedemnastowiecznej Holandii grafik. Ceną znacznie przewyższała ona wiele dzieł renomowanych mala-

²³ Zob. J. Bruyn, B. Haak, S. H. Levie, J. van Thiel, E. van de Wetering, *A Corpus of Rembrandt Paintings*, t. 1, Dordrecht—Boston—Lancaster 1982—1928, s. 459—467 (cyt. dalej *Corpus...*).

²⁴ Nieco innego zdania był E. Haverkamp-Begemann, *Purpose and style on oil sketches of Rubens, Jan Brueghel, Rembrandt*, [w:] *Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes*, t. 3, Berlin 1967, s. 104 i n.

²⁵ Zob. K. Bauch, *Der frühe Rembrandt und seine Zeit*, Berlin 1960, s. 192; A. i Ch. Tümpel, *Rembrandt legt die Bibel aus*, Berlin 1970, nr 96; W. R. Valentiner, *Rembrandt des Meisters Handzeichnungen*, t. 2, Stuttgart b.r., nr 468, 469, 470.

²⁶ Szerzej o tym napisie zob. *Corpus...*, s. 467.

rzy rodzajowych, pejzażowych, nie mówiąc już o martwych naturach²⁷. Scenie tej nadał Rembrandt nie tylko niespotykaną dotąd dramaturgię epicką, ale i połączył w niej — bez zubożenia treści — samodzielne zazwyczaj wątki ikonograficzne: „*Ecce Homo*”, „*Chrystus przed Piłatem*”, „*Piłat umywający ręce*”, a nawet „*Mąż Bolesci*”. Co więcej, opracował ją tak, by swoją wymową ideową nawiązywała do ówczesnych holenderskich dyskusji teologicznych o antytezie „*Prawo — Ewangelia*” i miała — jak przekonywająco wykazał U. Keller — antykatolicki oraz antykalwiński wydźwięk, typowy dla mennonickiego podejścia do problemu: *lex Mose* czy *lex naturalia* i wolności wiary przeciwstawionej posłuszeństwu Staremu Zakonowi²⁸.

Drugi etap prac nad przedstawieniem stanowiącym pierwowzór hellego obrazu przypadał na rok 1635, kiedy to wykonany został na podstawie wspomnianego wyżej szkicu olejnego tzw. pierwszy stan akwaforty B.77. Rembrandt pominął tu postacie Piłata i arcykapłanów żydowskich, koncentrując się na bardziej szczegółowym ukazaniu tłumy Żydów i żołnierzy uczestniczących w zdarzeniu oraz na detalach architektonicznych. Trzy kolejne stany ryciny B.77 pochodzą już z 1636 roku i dokumentują ostatnią fazę pracy van Rijna nad tym przedstawieniem. W stanie drugim do uprzednio opracowanej kompozycji włączona została grupa arcykapłanów i Piłata w ujęciu niemal identycznym z ujęciem ich na szkicu olejnym. W następnych stanach pojawiły się jeszcze tylko drobne zmiany w światłocieniach i układach rąk niektórych arcykapłanów²⁹. W efekcie powstało dzieło idealnie realizujące zasadę eksponowania *hartstochten* (emocji, pasji) i przedstawiania „największego i najbardziej naturalnego poruszenia”, zgodnie z którą starał się Rembrandt wykonywać swoje *historien* po przeniesieniu się z Lejdy do Amsterdamu i po pokonaniu swego wewnętrznego kryzysu twórczego z końca lat dwudziestych XVII wieku³⁰.

Nowatorskie rozwiązania Rembrandta w zakresie przedstawiania ludzkich emocji — tak mistrzowsko ukazanych np. w *Judaszu zwracającym srebrniki* czy na akwafortcie B.77 — były już w drugiej tercji XVII wieku zbyt ekspresyjnymi i niezrozumiałymi nawet dla artystów holenderskich. Naśladować na tym polu mistrza próbowali tylko niektórzy jego uczniowie — np. Jacob de Wet — z marnym na ogół

²⁷ Jeszcze w XVIII w. rycina ta była znana pod nazwą „trzydziestoguldenej” — zob. N. MacLaren, op. cit., s. 327.

²⁸ Zob. U. Keller, *Knechtschaft und Freiheit. Ein neutestamentliches Thema bei Rembrandt*, Jahrbuch der Hamburger Kunstmuseen 1979, z. 24, s. 78, 91 i n.

²⁹ Zob. L. Münz, *A Critical Catalogue of Rembrandt's Etchings*, t. 2, London 1952, nr 204, s. 96.

³⁰ Szerzej o tym — J. G. van Gelder, *Rembrandt's vroegste ontwikkeling*, Mededelingen der Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen, afd. letterkunde, N. R. 16, nr 5, 1953, s. 17; J. Gage, *A note on Rembrandt's Meeste Ende die Naetuerelste Beweechgelickheit*, The Burlington Magazine 1969, s. 381.

skutkiem. W tym kontekście obraz helski jawi się jako szczególnie zdumiewający przypadek nie tylko o znaczeniu lokalnym. Jego pojawienie się na tym terenie nie mogło być skutkiem przypadkowego zetknięcia się jakiegoś malarza pomorskiego z ryciną Rembrandta chociażby dlatego, że istniała tu długa i ugruntowana tradycja typowych scen „Ecce Homo”³¹. W okresie, gdy obraz ten powstawał, istniały w Gdańsku — obok prostych ujęć „Ecco Homo” w typie kwater z Ołtarza Złotników, Dyptyku Winterfeldów, epitafium Ferberów i ołtarza św. Krzyża z kościoła NMPanny — znakomite malowidła na ten temat wzorowane na rycinach Dürera: we wspomnianym już ołtarzu św. Reinholda i w głównym ołtarzu kościoła Mariackiego pędzla Mistrza Michela z Augsburga. Dzięki zachowanym rysunkowym kopiom wykonanym przez A. Möllera wiadomo też, że drzeworyty z *Małej Pasji* Dürera przedstawiające *Ecce Homo*, *Piłata umywającego ręce* i *Chrystusa przed Piłatem* dobrze były znane gdańskiemu środowisku artystycznemu pod koniec XVI wieku³². Zamiast tych renomowanych wzorów do helskiego dzieła została wykorzystana nowatorska, trudna do naśladowania i zawierająca specyficzne treści rycina mistrza holenderskiego, o którym z pewnością niewiele osób w Gdańsku wówczas słyszało. Chociaż dzięki związkom tej ryciny z dziełami Dürera, Sadelaera i Meriana — cieszących się na Pomorzu szczególną popularnością³³ — nie była ona pod względem stylowym czymś zupełnie odmiennym od tutejszej tradycji obrazowej, to jednak odczytanie jej symboliki i docenienie nowatorstwa z pewnością wykrywało poza możliwości przeciętnego gdańskiego artysty. Wymagało to bowiem świetnego rozeznania w problemach artystycznych, jakie nurtowały holenderskich prerembrandtystów i malarzy związanych z pracownią Rembrandta bądź z tzw. akademią Uylenburga, z którą Rembrandt miał ścisłe związki³⁴.

Wnikliwa analiza i porównanie obrazu helskiego z akwafortą B.77 ujawniają, że malowidła tego nie można uważać za jedynie „mechaniczne” jej powtórzenie. Występują w nim drobne odstępstwa od pierwotnego wzoru — nieuniknione zresztą przy tak wielkim jego powiększeniu — które nie naruszają jednak istoty koncepcji dzieła Rembrandta lecz,

³¹ Szerzej na temat przedstawień „Ecce Homo” patrz — *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, t. 4, Stuttgart 1958, szp. 674—699; H. Falken, *Ecce Homo. Bilder zu Krankheit und Tod*, Aachen 1975.

³² Zob. A. Gosieniecka, op. cit., s. 96, nr 169, 170, 176.

³³ Też, *Wzory graficzne w malarstwie pomorskim drugiej połowy XVI i początków XVII wieku*, [...] *Ze studiów nad sztuką XVI wieku na Śląsku i w krajach sąsiednich*, Wrocław 1968, s. 111—132; K. Cieślak, *Pierwowzory graficzne epitafium obrazowych w Gdańsku a problemy ich ikonografii*, *Biuletyn Historii Sztuki* 1988, z. 50, s. 201—223.

³⁴ Zob. J. Six, *La famosa Academia di Eeulemberg*, *Jaarboek der koninklijke Akademie van wetenschappen te Amsterdam*, 1925—1926, s. 229; H. F. Wijnman, *Uit de kring van Rembrandt en Vondel*, Amsterdam 1959, s. 1—18.

przeciwnie, jakby ją dodatkowo jeszcze uwypuklają. Chodzi tu o wyeksponowanie pierwszoplanowych postaci dramatu oraz o bardziej wyraziste ukazanie emocjonalnego napięcia panującego wśród nich. Nastąpiło to dzięki redukcji grupy żołnierzy stojących za baldachimem, który został obniżony i potraktowany mniej przestrzennie, oraz dzięki oddzieleniu eskorty Jezusa od tłumu stojących za nim obserwatorów, odpowiednio pomniejszonych w proporcjach. Także rysy twarzy eskorty i samego Jezusa uległy modyfikacji, choć nie na tyle, by nie przypominały typów fizjonomicznych występujących na różnych dziełach van Rijna z lat 1633—1637. Przykładem może być oblicze Chrystusa, zastanawiająco podobne do twarzy Samsona wygrażającego swemu teściowi ze słynnego obrazu berlińskiego z 1635 roku³⁵ oraz fizjonomia mężczyzny w czarnej czapce wychylającego się z tłumu obserwatorów, zdradzająca duże podobieństwo do niektórych autoportretów Rembrandta z tego okresu. Zwraca również uwagę subtelne zróżnicowanie nastrojów psychicznych tych postaci — od pełnego wewnętrznej koncentracji zainteresowania mężczyzny w czapce, przez spokojną ciekawość lewego żołnierza i obojętną rezygnację Jezusa, aż po wesołość drugiego eskortującego, zwracającego się do kogoś niewidocznego w polu obrazowym po prawej stronie. Jeszcze bardziej znamienne są zmiany dokonane w twarzach nagabujących Piłata kapłanów żydowskich. Ten, który trzyma trzcinkę, wydaje się bardziej odrażający, wewnętrznie napięty i stanowczy; swym atrybutem niemal grozi Piłatowi przypominając mu, że to on, kapłan, jest sędzią oskarżonego, a nie rzymski urzędnik. Drugi z protagonistów — na rycinie Rembrandta uśmiechający się chytrze, a zarazem proszący, co sugeruje gest ręki przyciśniętej do piersi — na obrazie helskim pozbawiony jest bujnej brody i ma inaczej ujętą rękę, zaś jego spojrzenie wyraża pokorne oczekiwanie i nadzieję na potwierdzenie wyroku przez Piłata. Trzeci z nagabujących — w ujęciu pierwowzoru tłumaczący coś gniewnie namiestnikowi — w wersji helskiej także zwraca się do niego z gwałtowną perswazją, ale mniej agresywną i wyrażającą jakby pewność skutkowania tej interwencji; postać ta jest bodaj najbardziej „rembrandtyzującym” motywem malowidła, wykonanym w fakturalno-ekspresyjnej manierze malarskiej van Rijna typowej dla wczesnego okresu twórczości tego artysty³⁶. Czwarty kapłan — o charakterystycznym wyglądzie zbójckim — nie dyskutuje jak na rycinie, lecz zdaje się oczekiwać w napięciu na postanowienie Piłata. Natomiast wyraz twarzy demagoga zwracającego się do tłumu czyni zeń nie tyle postać nakazującą Żydom uciszenie się na czas ogłoszenia przez namiestnika werdyktu, co raczej organizatora „spontanicznego” ich poparcia dla

³⁵ Por. K. Bauch, *Rembrandt. Gemälde*, Berlin 1966, nr 14.

³⁶ Zob. E. van de Wetering, *De jonge Rembrandt aan het werk. Materiaal gebruik en schildertechniek van het begin van zijn Leidse periode*, Oud Holland 1977, z. 91, s. 42 i n.; *Corpus...*, t. 2, s. 25 i n. (rozd. II).

żądań kapłanów. Także ujęcie Piłata — w wersji helskiej bardziej wyprostowane i rażące niezręcznym osadzeniem głowy na torsie — mogło być zamierzoną korekturą. Na rycinie B.77 wydaje się on jakby bezradny i zagubiony, tu natomiast jest stanowczy i bardziej manife-stacyjnie demonstrujący swoją neutralność.

O ewentualnych zmianach architektonicznych motywów i postaci stojących poniżej podium, przedstawionych na lewej części obrazu, nie można powiedzieć nic pewnego ze względu na jej zły stan zachowania oraz fakt, że była on wykonana w formie niewykończonej malarsko, bardzo przypominającej niderlandzkie malunki w tzw. martwej farbie (*doodverven*). Stanowiły one typowy dla metody pracy wielu malarzy holenderskich z XVII wieku etap podstawowy tworzenia arcydzieł malarskich, pozostawiany często — szczególnie przez rembrandtystów i ich mistrza — bez ostatecznych laserunków i wykończeń kryjącymi farbami³⁷. Po wnikliwej analizie tej partii obrazu helskiego skłonny jestem twierdzić, że stosunkowo wiernie naśladowała ona pierwowzór van Rijna. Inne zmiany — np. fatalnie namalowana posadzka na pierwszym planie, będąca być może wyrazem dosłownego zrozumienia tekstu biblijnego mówiącego o Lithostrotosie, oraz dziwaczne w swej konstrukcji i perspektywie pseudoarchitektoniczne obramienie sceny, namalowane dla potrzeb ekspozycji cytatów biblijnych i uhonorowania Adriana von der Linde — są oszpecającymi dodatkami nie zaplanowanymi w pierwotnej wersji malowidła. Były one — jak sądzę — namalowane nieco później na oryginalnej warstwie malarskiej przez jakiegoś mało utalentowanego malarza. Przemawia za tym nie tylko prostota ich form, nieumiejętny światłocien i prymitywizm techniki malarskiej, ale także wyraźne ślady pierwotnego rysunku, a nawet kolorystyki, szczególnie w partii kolumn i górnej belki, a także przy krawędziach podium, na którym rozgrywa się dramat Boga-człowieka. Formalnych wzorów dla tego na pozór nieuzasadnionego artystycznie i ideowo dziwoląga dostarczyć mogła tzw. architektura okazjonalna, np. upiększająca Gdańsk z okazji pobytu Marii Ludwiki Gonzagi w tym mieście³⁸. Świadczyć o tym mogą między innymi girlandy na kapitelach kolumn, obowiązkowy niemal element okazjonalnych dekoracji zarówno w Niderlandach, jak i w Gdańsku³⁹. Bardziej prawdopodobna jest tu jednak lokalna tradycja obrazowa uka-

³⁷ *Corpus...*; także E. van de Wetering, C. M. Groen, J. A. Mosk, *Summary report on the results of the technical examination of Rembrandt's Night Watch*, Bulletin van het Rijksmuseum 1976, z. 24, s. 68.

³⁸ Szerzej o tym J. A. Chrościcki, *Barokowa architektura okazjonalna*, [w:] *Wiek XVIII. Kontrreformacja. Barok. Prace z historii kultury*, pod red. J. Pelca, Wrocław 1970, s. 236 i n.

³⁹ Zob. I. von Roeder-Baumbach, *Versieringen bij Blijde Inkomsten gebruikt in de zuidelijke Nederlanden gedurende de 16e en 17e eeuw*, Antwerpen 1943, s. 31 i n., il. 16, 23, 45—49, 65, 83—85.

zywania scen biblijnych przez architektoniczny otwór lub w obudowie kolumnowej, zapoczątkowana w Gdańsku przez ołtarz Mistrza Michela z kościoła NMPanny.

Subtelne korektry fizjonomiczne helskiego malowidła, zgodne z zasadniczą ideą rembrandtowskiej akwaforty, świadczą, że jego twórca mógł być dobrym portrecistą i artystą, któremu nieobce były problemy obrazowania ludzkich namiętności w wersji raczej niderlandzkiej niż włoskiej⁴⁰. Holenderska proveniencja umiejętności tego artysty nie może podlegać dyskusji, jeśli weźmie się pod uwagę jego poprawne operowanie rembrandtowskim światłem typu „reflektorowego”, charakterystyczny dla van Rijna i jego „akademii” sposób odtwarzania detali kostiumologicznych⁴¹, tonalną kolorystykę z tak ulubionymi przez „wczesnego” Rembrandta akcentami fioletowymi, szkarłatnymi i złocistymi, szorstką manierę malarską (tzw. *ruwe manier*)⁴² i sprawność techniczną, pozwalającą odtwarzać w znacznym powiększeniu wzór rysunkowy bądź graficzny, co także stanowiło podstawę nauczania zawodu przez tego mistrza⁴³.

Współczesnym badaczom sztuki rembrandtyzm struktury przedstawiającej malowidła helskiego może wydawać się rzeczą mocno dyskusyjną. Powinni oni brać jednak pod uwagę to, iż było ono co najmniej trzykrotnie odnawiane, każdorazowo z powodu złego stanu zachowania. Pierwsze źródłowo potwierdzone jego „odświeżenie” nastąpiło już w 1731 r.; kolejną restaurację przeprowadził w 1908 r. średniej klasy malarz Stryowski, ostatnią wykonano po 1956 roku⁴⁴. Bez wątplenia przyczyniły się one w dużym stopniu do zmiany relacji światłocienowych i kolorystycznych oraz do pozbawienia wielu form modelujących je laserunków. O ich doskonałości świadczą zachowane resztki dawnej polichromatycznej „wykończeniowej” warstwy malarskiej — np. w partii płaszcza Piłata czy w obrębie stroju kapłana z brodą. Mnogości złocistych

⁴⁰ Szerzej o tych problemach J. Bruyn, *Rembrandt and the Italian Baroque*, Simiolus 1970, nr 4, s. 30 i n.; J. A. Emmens, *Rembrandt en de regels van de kunst*, Utrecht 1968, s. 135 i n.

⁴¹ Szerzej o tej akademii E. Haverkamp-Begemann, *Rembrandt as Teacher*, [w kat. wystawy:] *Rembrandt After Three Hundred Years*, The Art Institute of Chicago 1969, s. 22 i n.; *The impact of A Genius. Rembrandt, his Pupils and Followers in the Seventeenth Century*, Amsterdam 1986; H. Miedema, *Kunstschielders, gilde en academie. Over het probleem van de emancipatie van de kunstschielders in de Noordelijke Nederlanden van de 16e en 17e eeuw*, Oud Holland 1987, z. 101, s. 17 i n.

⁴² O tej manierze J. A. Emmens, *Natuur, Onderwijzing en Oefening* [w:] *Album Discipulorum Prof. Dr J. G. van Gelder*, Utrecht 1963, s. 125.

⁴³ Zob. J. Bruyn, *On Rembrandt's Use of Studio-Props and Model Drawings During the 1630s*, [w:] *Essays in Northern European Art Presented to Egbert Haverkamp-Begemann on His Sixtieth Birthday*, Davaco Publ., Doornspijk 1983, s. 52 i n.

⁴⁴ L. May, op. cit., s. 9.

refleksów towarzyszą tu głębokie cienie, błękity są równoważone przez czerwienie przechodzące w ugry i barwy z rodziny kolorów kraplakowych, z fioletem na czele. Nie rozbija to monochromii kolorytu całości obrazu, utrzymanego w tonacji ciepłych brązów i brunatnych szarości z błękitną plamą nieba, zajmującą lewy górny róg malowidła.

Niekorzystny wygląd malowidła helskiego nie jest wyłącznie skutkiem dawnych zabiegów restauracyjnych i zmian fizyko-chemicznych w tzw. warstwie malarskiej, podlegającej naturalnemu procesowi starzenia się. Wrażenie to narzuca w dużym stopniu prymitywnie skonstruowane i fatalnie namalowane pseudoarchitektoniczne obramienie, nie stanowiące immanentnego elementu wyobrażonej sceny. Choć nie można wykluczyć ewentualności, że miało ono „pogłębiać” przedstawienie — podobnie jak szachownicowa posadzka płytowa, stanowiąca częsty motyw w obrazach gdańskich ze szkoły van den Blocków — jego funkcje i genetyczne podstawy były bez wątpienia natury pozaartystycznej.

Helskie malowidło przedstawia wizję bodaj najbardziej tragicznego epizodu życia Jezusa, zdolną — ze względu na swój naturalizm i ekspresyjny charakter — do prowokowania religijnych uniesień w większym stopniu niż tekst biblijny. Twórcą jej był amsterdamski artysta, którego mennonickie sympatie i kalwinizm są ciągle przedmiotem dyskusji uczonych. W katolickiej świątyni taka teatralna i „emocjonalna” scena mogła być tolerowana; w luterzańskim zborze jej sugestywność musiała być osłabiona, bowiem narzucał — pietyzm protestancki i reformacyjne przekonanie o co najwyższej adioforycznym charakterze przedstawień religijnych⁴⁵. Choć wizja ta niewiele miała wspólnego z tradycyjnymi „papistowskimi” ujęciami obrazowymi tematu „Ecce Homo”, jej epicka forma i sensualność mogły być niebezpieczne dla zwolenników wiary chrześcijańskiej opartej na dogmacie *sola scriptura*. Zapewne dlatego została ona uzupełniona cytatami biblijnymi, umieszczonymi na czarnych polach wyodrębnionych przy górnej i dolnej krawędzi malowidła w układzie odpowiadającymi antynomii *Gesetz — Evangelium*. Zmuszały one do kontemplacji obrazu w związku ze stosowanym Słowem Bożym i do medytacji nad jego sensem. Cytat wieńczący malowidło pochodzi z prorocstwa Izajasza i jest przytoczony — podobnie jak dolny — za *Biblią* według tłumaczenia Marcina Lutra: „DIE STRAFE LIGET AUF IHM AUF DAS WIR FRIEDE HETTEN VND DVRCH SEINE WÜNDEN SINDT WIR GEHEILET: Essai: 53”. Dolny cytat pochodzi z drugiego *Listu do Koryntian* (5—21) i głosi: „GOTT HAT DEN DER VON KEINER SÜNDE WÜSTE FÜR VNS ZVR SÜNDE GEMACHT AVF DAS WIR

⁴⁵ Zob. Ch. Kietschel, *Altarbild oder Altarkreuz?*, Kunst und Kirche 1930, z. 15, 11 i n.; S. Michalski, *Protestanci a sztuka. Spór o obrazy w Europie nowożytnej*, Warszawa 1989, passim, zob. przyp. 48.

WÜRDEN IN IM DIE GERECHTIGKEIT DIE FÜR GOTT GILT:
2 Corinth: 21" 46.

Górne pole z tekstem biblijnym — opatrzone przy bocznych krawędziach dziwnymi ozdobami, namalowanymi w formie jakby główek kobiecych bądź masek kamiennych (symbole pozoru?) — jest połączone z dolnymi kolumnami jońskimi o gładkich trzonach i wysokich cokołach. Stoją one na płaskiej konstrukcji stanowiącej rodzaj parapetu iluzjonistycznego, wywodzącego się z niderlandzkiej tradycji ikonograficznej, mającego także precedensy gdańskie, i symbolizującego granicę między różnymi rzeczywistościami⁴⁷. Zastosowanie kolumn było tu być może nie tylko wyrazem chęci nadania głównemu elementowi ołtarza luterańskiego kościoła na Helu swoistej „siły” i godności odwołującej się do symboliki kolumn świątyni Salomona⁴⁸, ale także metaforycznym wskazaniem — jak zalecał w 1651 roku luterański teolog Rodewisch — na proroka i apostoła, autorów cytatów ukazanych na malowidle, „filarów” kaznodziejskich nauk na tematy implikowane przez wyobrażoną scenę⁴⁹. Również obecność cokołów kolumnowych można uznać za celową choć niezręczną próbę wzbogacenia funkcji wyrazowych ołtarza helskiego. Lewy z nich jest „nośnikiem” herbu rodu von der Linde, wielce zasłużonego dla Pomorza, jako że jego członkowie piastowali najwyższe urzędy miejskie najpierw w Toruniu, a potem w Gdańsku⁵⁰. Herb ten w powiązaniu z występującym na drugim cokole monogramem i cyframi sugeruje, że Adrian von der Linde Bürgemeister miał coś wspólnego z obrazem helskim w 1647 roku. Oznaczały one też coś więcej, ale raczej nie to, co przyjęto uważać za J. Heisem za pewnik — ufundowanie ołtarza przez Adriana von der Linde. Szczególne wyeksponowanie liter V i A, tak splecionych, iż można dopatrywać się tu także litery M (w mniejszym stopniu W), dawało niewątpliwie podstawę do interpretowania monogramu także jako zakamuflowanego wskazania na jeden z podstawowych dogmatów protestanckich: VERBUM DOMINI MANET

⁴⁶ Por. *Die Bibel oder die ganze Heilige Schrift des Alten und Neuen Testaments nach der Übersetzung Martin Luthers*, Leipzig 1980, s. 696, cz. 2, s. 208; Luter zalecał malować na obrazach „kräftige Sprüche aus der Schrift” — zob. H. Preuss, *Martin Luther der Künstler*, Gütersloh 1931, s. 75.

⁴⁷ Zob. W. S. Heckscher, *Reflections on Seeing Holbeins Portrait of Erasmus at Longford Castle*, [w:] *Essays in the History of Art presented to Rudolf Wittkower*, Phaidon 1967, s. 144; R. Goffen, *Icon and Vision: Giovanni Bellini's Half-Length Madonnas*, *The Art Bulletin*, December 1975, s. 499 i n.

⁴⁸ Zob. H. Mai, *Der Evangelische Kanzelaltar. Geschichte und Bedeutung*, Halle 1969, s. 124; E. Forssman, *Dorisch, Jonisch, Korinthisch. Studien über den Gebrauch der Säulenordnungen in der Architektur des 16.—18. Jahrhunderts*, Stockholm 1961, s. 74—75, 92—98, 155.

⁴⁹ Zob. H. Mai, op. cit., s. 124, przyp. 57 (s. 232).

⁵⁰ Zob. G. Löschin, *Die Bürgermeister, Rathsherren und Schöppen des Danziger Freistaates und die Patricierfamilien, denen sie angehörten*, Hamburg 1974 (1 wyd. w 1868 r.), s. 30—31, 131.

(IN) AETERNUM; występował on często w sztuce protestanckiej w formie skrótu VA bądź VDMA (to rzadziej).

Wprowadzenie do obrazu helskiego dodatkowych motywów „ikonicznych” i tekstów biblijnych musiało się dokonać z inspiracji i pod nadzorem luterańskiego konsystorza odpowiadającego za świątynię helską; być może była to inicjatywa tylko pastora tego kościoła, co jednak jest mało prawdopodobne. Około 1647 roku był nim Ludwig Beth Starszy — sądząc po zachowanych wzmiankach na jego temat — kaznodzieja nie wyróżniający się niczym szczególnym. Do grona osób władnych podejmować decyzje w sprawach wyposażenia tego kościoła należeli wówczas także: wójt helski Dawid Jeschke (określany w niektórych źródłach jako Daniel Geschke), burmistrz tego miasteczka Georg Bidden oraz prawdziwy decydent i administrator Helu, nadzorujący wszelkie problemy i poczynania mieszkańców tej posiadłości Gdańska z upoważnienia Rady tego miasta, jeden — zazwyczaj najmłodszy — spośród czterech burmistrzów Gdańska. W latach 1645—1647 był nim Adrian von der Linde, który — wedle świadectw archiwalnych — nie odwiedził w tym czasie Helu, nie przejmował się problemami tamtejszych mieszkańców, nie interesował się kolekcjonerstwem dzieł sztuki i mecenasowaniem działalności artystycznej⁵¹. Był natomiast zagorzałym luteraninem, człowiekiem poważnym nawet na dworze warszawskim, i burmistrzem, który ostatecznie zlikwidował frakcję kalwińską we władzach Gdańska, dzięki czemu — między innymi — kościoły gdańskie zaczęły zapełniać się malowidłami religijnymi.

Jest wielce prawdopodobne, że to nie Adrian von der Linde, lecz jego następcą na stanowisku administratora Helu, Heinrich Freder, zlecił namalowanie na helskim obrazie pseudoarchitektonicznego obramienia, które nadało mu bardziej luterański charakter i uczyniło z niego swoisty pomnik, upamiętniający zasługi von der Lindego na polu szerzenia wyznania augsburskiego oraz jego „działalność” helską. Freder był pierwszym od trzydziestu lat administratorem Helu, który dopełnił obowiązku osobistego odwiedzenia tego miasta. Na skutek wojen i polityki bezwzględnego wyzysku ze strony Gdańska stało się ono w pierwszej tercji XVII wieku ubogą osadą rybacką⁵². Freder przybył na Hel 5 IX 1649 r. niewątpliwie za wiedzą, a być może i z nakazu von der Lindego, stojącego wówczas na czele władz Gdańska. Celem jego wizyty było między innymi sprawdzenie, jak postępują prace nad odbudową zniszczonego częściowo w 1626 r. przez Szwedów kościoła oraz czy respektowane są zarządzenia magistratu gdańskiego w kwestii wzbogacenia wyposażenia świątyni i uczestnictwa mieszkańców Helu w nabożeństwach, co

⁵¹ Zob. *Altpreussische Biographie*, pod red. Ch. Krollmanna, Marburg-Lahn 1974, s. 399; M. Sławoszewska [hasło] *Adrian von der Linde*, *Polski słownik biograficzny*, t. 17, vol. 2, Warszawa 1972, s. 353.

⁵² Zob. H. Prutz, op. cit., s. 83; C. Girth, op. cit., s. 32 i n.

było nakazane pod groźbą kary pieniężnej⁵³. To szczególne zainteresowanie kościołem helskim spowodowane zostało przede wszystkim tym, że jako jeden z niewielu w tej części Rzeczypospolitej (nie licząc Gdańska) propagował on wyznanie augsburskie oraz, że miał silną konkurencję katolicką, głównie w starostwie puckim, wzmocnioną dodatkowo ufundowaniem w 1643 r. kościoła w Wejherowie, a wkrótce potem i klasztoru⁵⁴.

Konkurencji katolickiej i zwycięstwu luteranizmu w Gdańsku zawdzięczał kościół św. Piotra na Helu nie tylko powstanie nowego prezbiterium (ukończonego w 1650 r.), nowej chrzcielnicy i rzeźbionego w drewnie krucyfiksu. Uzyskał też nowy ołtarz z omawianym tu malowideł, który zastąpił dawny, gotycki. Powstał on bynajmniej nie z fundacji Adriana von der Linde, lecz w następstwie jego bezwzględnego zarządzenia, nakazującego wzbogacić wyposażenie kościoła o bardziej reprezentacyjny ołtarz, na wykonanie którego przeznaczył 6300 talarów, jakie magistrat Gdańska był winien — jak podaje za nie istniejącymi już dzisiaj źródłami C. Girth — rybakom helskim za towary uratowane z rozbitych i zatopionych statków⁵⁵!

Jest rzeczą mało prawdopodobną, by ta stosunkowo wielka suma pieniędzy została wykorzystana jedynie do opłacenia kosztów wykonania nastawy ołtarzowej⁵⁶. Większość tych pieniędzy musiała być wydana na zakup obu helskich rembrandtianów — malowideł przedstawiających „Chrystusa przed Piłatem” i „Zdjęcie z krzyża”! Sądząc po fotografii ołtarza helskiego, pochodzącej z początku XX wieku, miał on nader skromną formę. Na prostej skrzyni i mense ołtarzowej ustawiona była wąska predella z marnym wyobrażeniem malarskim „Ostatniej Wieczery”. Powyżej znajdował się omawiany tu obraz w drewnianej ramie profilowanej, ozdobionej kaboszonami typu diamentowego, po kilka na każdej z listew. Niewielkie, rzeźbione w drewnie i złożone uszaki oraz podobne ornamentalne zwieńczenie uzupełniały wygląd całości. Namalowane na obrazie kolumny i inne motywy miały więc za zadanie również wzbogacać ołtarz tak, by wyglądał bardziej okazale. Natomiast herb i monogram — poza wspomnianymi już funkcjami — pełniły z jednej strony rolę swoistych znaków gwarantujących „właściwy” charakter przedstawienia ołtarzowego, z drugiej — przypominały społeczność helskiej o „dobroczynnym” postanowieniu potężnego burmistrza gdańskiego,

⁵³ Zob. M. Foltz, *Kirchen, Schulen und Bruderschaften auf Hela, vor der preussischen Besitzergreifung*, Mitteilungen des Westpreussischen Geschichtsvereins 1908, nr 4, s. 63.

⁵⁴ Zob. H. Prutz, op. cit., s. 117, 198. Odwiedziny Marii Ludwiki Gonzagi w Wejherowie musiały wywrzeć duże wrażenie na magistracie gdańskim i z pewnością przyczyniły się do wzrostu zainteresowania władz Gdańska kościołem helskim.

⁵⁵ C. Girth, op. cit., s. 45.

⁵⁶ O wynagrodzeniach, jakie w tym czasie otrzymywali artyści za wykonanie malowideł i snycerskich prac, W. Drost, *Kunstdekmäler...*, t. 5, s. 15, 17.

który przetrzymał najpierw ich należności, a potem zdecydował, że zostaną one wykorzystane na zbożny cel i zgodnie z polityką gdańskiego ministerium kościelnego⁵⁷.

Nie jest dzisiaj możliwe ustalenie, czy wyboru tak nowatorskiego przedstawienia do roli głównego elementu ołtarza helskiego dokonał Adrian von der Linde, czy ktoś inny. Niekoniecznie musiał to być wytrawny znawca sztuki lub miłośnik twórczości Rembrandta. Mimo ścisłych związków wielu gdańszczan z Holandią i zwyczaju odbywania studiów na uniwersytecie w Lejdzie bądź we Franeker nic nie przemawia za tym, że ktoś z elity politycznej i intelektualnej ówczesnego Gdańska interesował się szczególnie dziełami amsterdamskiego mistrza⁵⁸. Prawdopodobnie zdecydował tu przypadek czy może raczej okazja nabycia gotowych malowideł — bądź ich zamówienia — u malarza nie związanego ściśle z pomorskim środowiskiem artystycznym, znanego jednak dobrze w Gdańsku dzięki niezwykle sugestywnym i dramatycznym przedstawieniom religijnym, naśladowującym dzieła słynnego w Holandii artysty. Ponieważ odbiegały one stylowo i ikonograficznie od typowej tutejszej produkcji artystycznej, znakomicie nadawały się do wykorzystania jako wizualny oręż w walce o nowych zwolenników nauk Lutera na terenach objętych wpływami katolickimi, kalwińskimi i mennonickimi. Obrazy te musiały pojawić się w Gdańsku już na początku lat czterdziestych XVII wieku, gdyż około 1646 r. zaczęły być mniej lub bardziej nieudolnie naśladowane, jak świadczy przykład malowideł z empory organowej kaplicy Gimnazjum Gdańskiego, będącego notabene miejscem szczególnie zaciętej walki religijnej luteran z kalwinami.

⁵⁷ Rektor Gimnazjum gdańskiego Abraham Calovius wygłaszał od kwietnia 1644 do września 1646 r. cykl wykładów dotyczących „causae mortis Christi”. Być może wystąpienia tego wpływowego kaznodziei spowodowały, że do ołtarza helskiego wybrany został temat „Chrystusa przed Piłatem”. O Caloviusie zob. L. Mokrzecki, *Socynianizm w dysputach gdańskich profesorów*, Rocznik Gdański 1980, t. 15, s. 151 i n.

⁵⁸ Bardzo wielu gdańszczan miało sposobność zainteresować się jego sztuką w czasie pobytów w Holandii, co wynika z danych zamieszczonych przez L. Thijssen, *1000 jaar Pools-Nederlandsche betrekkingen, Walburg Pers, Zutphen 1992*, s. 48, 160—166, 173—174, 181. Polakami, o których wiemy na pewno, że interesowali się twórczością Rembrandta w latach 30-tych i 40-tych XVII w. byli: bracia Ogińscy (zob. B. Broos, *Rembrandt's portrait of a Pole and his horse*, Simiolus 1974, z. 7, s. 193—218; tenże, *Het mysterie van de Poolse ruiter*, Vrij Nederland, 7 XII 1991); Łukasz i Krzysztof Opalińscy. Ten ostatni kupił w 1642 r. różne ryciny van Rijna (zob. S. Wiliński, *Krzysztofa Opalińskiego stosunek do sztuki*, Biuletyn Historii Sztuki 1955, z. 17, s. 194); Andrzej Rej z Nagłowic i jego synowie, zostali sportretowani w 1637 r. przez Rembrandta i — jak wykazała L. Thijssen (s. 158, il. na s. 161) — Rej był winien za ten obraz jeszcze w 1641 r. 50 guldenów Hendrickowi Uylenburgh. Zdaniem pani Thijssen (s. 197) Maria Ludwika Gonzaga w czasie pobytu w Amsterdamie kontaktowała się z Ferdynandem Bolem. Autorka sugerowała nawet możliwość, iż malarz ten towarzyszył przyszłej królowej w jej podróży do Gdańska a potem do Warszawy.

O twórcy helskiego przedstawienia *Chrystusa przed Piłatem* — a zapewne też zaginionego *Zdjęcia z krzyża* — wiele mówi budowa techniczna i formalna tego obrazu. Znał on niewątpliwie technikę malowania Rembrandta, jego manierę malarską i światłocieniową. Rozumiał problemy artystyczne nurtujące młodego van Rijna, posiadał jego ryciny i posługiwał się nimi tak, jak czynili to zazwyczaj jego uczniowie. Wniosek — malarz ten musiał znać osobiście Rembrandta i niejedno z jego dzieł malarskich — z lejdejskiego i wczesnoamsterdamskiego okresu. Podobny pogląd wyraził już kiedyś pastor helskiego kościoła w latach 1919—1925, Ludwig Theodor May. Czcząc specjalną publikacją czterechsetletnią historię gminy ewangelickiej na Helu napisał w niej — opierając się na dostępnych mu źródłach archiwalnych, a zapewne i ustnej tradycji przekazywanej przez wiernych z pokolenia na pokolenie — takie oto rewelacje:

Christus vor Pilatus [...] stellt uns jene Gerichtsszene so recht lebendig vor Augen. Kein Geringerer als Rembrandt selbst hat sie gemalt, leider ist das Original von seiner Hand verloren gegangen. Unser Bild ist die Arbeit eines Schülers Rembrandts [sic!], der das Original gewiss gesehen hat, womöglich hat gar der Meister diesen oder jenen Zug zu unserm Bilde gegeben⁵⁹.

Wybaczyć należy prowincjonalnemu pastorowi niewiedzę o tym, że Rembrandt nigdy takiego „oryginału” nie namalował, jak również to, że nie podał nazwiska tego domniemanego ucznia van Rijna. Wydaje się, że można je już dzisiaj wskazać, choć żaden podręcznik historii sztuki nie wymienia tego nazwiska w wykazach uczniów Rembrandta! Naprowadza na nie nieoceniony Bernoulli, który zapisał w swym dzienniku podróży, że widział w zbiorze malowideł gdańskiego malarza Jakuba Wessla popiersie portretowe starego mężczyzny pędzla Twennesa, ucznia Rembrandta⁶⁰. Ponieważ żaden leksykon takiego nazwiska nie wymienia, można przyjąć, że Bernoulli zapisał je fonetycznie, tzn. w brzmieniu, w jakim — jak mu się wydawało — wymówił je oprowadzający go po zbiorach gospodarz. Założenie to rozwiązuje problem natychmiast, bowiem wśród znanych nauce malarzy, działających w Gdańsku w latach czterdziestych XVII wieku, jeden miał bardzo podobnie brzmiące nazwisko — Helmich van Thwenhuysen. Było ono różnie zapisywane (Twenhuysen, Thwenhusen, Twechusen, Iwenhusen itp.) i z pewnością rozmaicie wymawiane, gdyż jego drugiego członu „-huysen” nie sposób fonetycznie poprawnie wyartykułować, jeśli nie zna się dobrze języka niderlandzkiego⁶¹.

⁵⁹ L. May, op. cit., s. 9.

⁶⁰ Zob. J. Bernoulli, op. cit., t. 1, s. 261.

⁶¹ W fonetyce niderlandzkiej „h” jest wymawiane bezdźwięcznie i ginąco, „uy” ma przybliżoną wymowę samogłoski zaokrąglonej jak we francuskim wyrazie „oeuil”, końcówka „en” jest ściągnięta do nieakcentowanego, ginącego „e”.

Jakub Wessel musiał wiedzieć dużo o Thwenhuysenie, bowiem słynny XVIII-wieczny leksykonograf J. Fuessli, który korzystał z jego wiedzy przy tworzeniu biogramów artystów gdańskich, zamieścił w swym dziele taką oto notkę o Thwenhuysenie:

[ten] gdańszczanin malował z natury portrety i wiele głów starych ludzi w manierze Rembrandta. Były one w Holandii wysoko cenione, stąd też najczęściej tam się znajdują. Żył około połowy XVII wieku⁶².

Chociaż nie udało mi się znaleźć informacji o tym malarzu w księdze Falckenbercka i notatkach Bertlinga⁶³, jego pobyt w Gdańsku w latach 1645—1647 jest niewątpliwy, gdyż poświadczają go ryciny Jeremiasza Falcka z tego czasu, wykonane według obrazów Thwenhuysena. Jedna ukazuje Heweliusza — jest to więc bodaj pierwszy jego wizerunek — sportretowanego w ujęciu typowym dla szkoły Rembrandta, z około 1640 r. (*vide* autoportrety Bola i Flincka z tego czasu), nawiązującym między innymi do ryciny van Rijna B.31 (il. 4)⁶⁴. Druga przedstawia samego Thwenhuysena i jest opatrzona łacińskim epigramem pióra Falcka dedykowanym malarzowi, w którym rytownik nazywa go słynnym malarzem i swoim przyjacielem (il. 5)⁶⁵. Pod względem formalnym to autoportretowe ujęcie nie różni się niczym od typowych konterfektów pędzla słynnego amsterdamskiego portrecisty Nicolaesa Eliasza Picconoya, a także Jana van Ravesteyna i wczesnego Pietera Nasona⁶⁶. Thwenhuysen wygląda tu na dojrzałego mężczyznę w wieku około czterdziestu lat; należy więc sądzić, że urodził się na początku XVII wieku. Według Wurzbacha był on holenderskiego pochodzenia⁶⁷ i osiedlił się w Gdańsku w 1640 r.; według innych nastąpiło to dopiero po 1645 r.⁶⁸ Prawdopodobnie jednak przebywał w Gdańsku znacznie wcześniej, gdyż

⁶² Zob. J. R. Fuessli, *Allgemeines Künstlerlexicon*, Zürich 1779, s. 469.

⁶³ Pełne dane bibliograficzne o tych archiwaliach podaje T. Grzybkowska, *op. cit.*, s. 11 nota 3.

⁶⁴ W zbiorach Narodowej Biblioteki w Paryżu znajduje się rycina zawierająca ten sam portret i bardzo nieznacznie zmieniony tekst epigramatu pióra Johanesa Mochingerusa, zatytułowana jednak *Abu Ben Alhazen, Astronom*; jest ona nieco większa niż rycina podpisana Johannes Hevelius, zamieszczona w *Selenographie* Heweliusza wydanej w 1647 r. Podwójne wykorzystanie tego samego wizerunku nie zostało dostrzeżone ani przez W. Drosta, *Danziger...*, s. 141 ani przez J. C. Blocka, *Jeremias Falck. Sein Leben und seine Werke*, Danzig—Leipzig—Wien 1890, s. 164, nr 208, i 196, nr 245. T. Grzybkowska, *op. cit.*, s. 115, dopatrywała się w portrecie Heweliusza Thwenhuysena wpływów sztuki van Dycka.

⁶⁵ Zob. J. C. Block, *op. cit.*, s. 200, nr 249.

⁶⁶ Patrz L. Brusewicz, *The Paintings by Pieter Nason in Polish Collections*, Bulletin du Musée National de Varsovie 1978, z. 19, s. 3 i n.

⁶⁷ Zob. A. Wurzbach, *Niederländisches Künstler-Lexikon*, t. 3, Wien—Leipzig 1911, s. 170.

⁶⁸ Zob. H. Gerson, *op. cit.*, s. 504.

— po pierwsze — jego rodzina posiadała tu znaną firmę handlową⁶⁹; po drugie, jakiś z jej członków, bądź on sam, kupił od Christiana Tempskiego 8 VIII 1625 r. trzeci dom na Polankach w Oliwie, sprzedany następnie przez jakiegoś Thwenhuysena w 1660 r. wdowie Remers, która po pięciu latach sprzedawała go z kolei Johanowi Schalckow. Dom ten nabył w 1784 r. Heinrich Floris Schopenhauer, ojciec słynnego filozofa i kolekcjoner, posiadający prawdopodobnie w swojej kolekcji także obrazy Thwenhuysena⁷⁰. O tym domu pisała też Joanna Schopenhauer, sławiąc go jako miejsce, gdzie spędziła osiem najpiękniejszych lat swego życia⁷¹.

Wbrew pozorom Helmich van Thwenhuysen był raczej płodnym malarzem. Wprawdzie słownik Thieme-Beckera poza dziełami wspomnianymi już przez Fuesslego i tymi, które posłużyły do wykonania rycin Falcka, wzmiankuje jedynie jeszcze dwa jego malowidła⁷², to w jednym tylko zbiorze — Davida d'Orville, zmarłego w Amsterdamie 1 IX 1699 r. — znajdowało się 9 lub 10 obrazów tego artysty. Jeden z nich, określony jako przedstawienie Żyda, został wyceniony na sumę 80 guldenów, najwyższą w tej taksacji kolekcji d'Orville. Tak samo oszacowano wówczas jedynie *Muyderberg* Jacoba van Ruisdaela; malowidło Salomona Konincka przedstawiające *Strugającego pióro* wyceniono na 36 guldenów, zaś pejzaż Jana van Goyena na 6 guldenów! Pozostałe obrazy Thwenhuysena miały o wiele skromniejsze ceny, wysokie jednak, jeśli były małych rozmiarów: dwa *tronien* (popiersia) — 20 guldenów; *Chłopczyk* — 12; dwa popiersia — 30; *Dwaj mężczyźni* (jedno malowidło czy dwa?) — 40; dwa *Schoorsteentronien* (portrety popiersiowe umieszczone na kominku?) nie zostały wycenione. W jaki sposób David d'Orville wszedł w posiadanie tych obrazów, nie jest jasne; wiadomo jednak, że miał on związki z Tjerkiem Adriaensz. Backerem, który był bratem Jacoba Adriaensz. Backera, czołowego ucznia Rembrandta z końca lat trzydziestych XVII wieku⁷³.

O ile mi wiadomo, ani holenderskim historykom sztuki, ani polskim nieznane były dotąd oryginalne malowidła Thwenhuysena. Poza obrazem helskim przypisuję temu malarzowi autorstwo co najmniej jeszcze dwóch obrazów. Jeden z nich znajduje się w zbiorach olsztyńskiego Muzeum Warmii i Mazur (inw. nr MNO 151 OMO) i jest tam określany jako dzieło warsztatu gdańskiego z około połowy XVII wieku przedsta-

⁶⁹ Zob. L. Thijssen, op. cit., s. 41.

⁷⁰ Szerzej L. Brusewicz, *Wpływy Rembrandta w siedemnastowiecznej sztuce obrazowej Pomorza* [przygotowywane do druku].

⁷¹ Zob. H. Zint, *Der Schopenhauerhof*, Danziger Zeitung, 28 VI 1924; E. Keyser, *Olivaer Studien II*, Zeitschrift des Westpreussischen Geschichtsvereins 1928, z. 68, s. 51.

⁷² Zob. U. Thieme, F. Becker, op. cit., t. 33, Leipzig 1939, s. 510.

⁷³ Zob. A. Bredius, *Künstler-Inventare*, Den Haag 1915—1922, t. 4, s. 1251.

wiające scenę „Obrzezania Jezusa”⁷⁴. To niewielkie malowidło olejne na płótnie (52 × 39 cm), dalekie od idealnego stanu zachowania i pochodzące jakoby z kościoła w Orniecie — zachowane kroniki tego kościoła nie odnotowują obrazu — zostało wykonane według akwaforty B.48 Rembrandta z 1630—1631 r. Choć w kilku szczegółach różni się ono od pierwowzoru, a jego technika malowania tylko w niektórych fragmentach przypomina „szorstką” manierę malowania van Rijna (tzw. *ruwe manier*) — wyraźnie czytelną na obrazie helskim — olsztyńskie dzieło powstało w tej samej pracowni, co *Chrystus przed Piłatem* z Helu. Bardzo podobna jest kolorystyka, sposób budowania form, operowanie światłocieniem, a nawet procedura kształtowania przedstawienia.

Drugie atrybuowane tu Thwenhuysenowi dzieło znajduje się w zbiorach Muzeum Narodowego we Wrocławiu. Jest to znakomity wizerunek duchownego obrządku wschodniego, namalowany na płótnie techniką olejną o zaprawie bardzo podobnej do tych, jakie stosował Rembrandt i jego szkoła. To średniej wielkości malowidło (77,5 × 65,2) przez długi czas uchodziło za wytwór anonimowego niemieckiego naśladowcy Rembrandta; były też próby wiązania go z Ferdynandem Bolem. Pani B. Steinborn, nie potrafiąc rozwiązać zagadki odkrytej przez siebie monogramowej sygnatury, ograniczyła się do wskazania na jego formalne pokrewieństwo z portretami Christoha Paudisa, pochodzącego z Niemiec ucznia Rembrandta⁷⁵. Monogramu tego nie notuje żaden leksykon artystów, a tworzą go trzy litery — HVT. Obraz przedstawia najwyraźniej portret konkretnej osoby, zapewne wyższej rangi duchownego Kościoła Wschodniego, prawdopodobnie jednego z uczestników słynnego toruńskiego Colloguium Charitativum, ale nie tego biskupa, którego sportretował Willem Hondius⁷⁶. Jeśli hipoteza ta jest słuszna, to wrocławskie dzieło należy datować na 1645 rok. Z malowidłem helskim łączy je monochromatyczna kolorystyka, z charakterystycznymi tonami fioletowymi, i miękki światłocień białoróżowej karnacji, występujący także na obrazie olsztyńskim.

Na koniec wypada poruszyć jeszcze jedną kwestię, bodaj najbardziej kontrowersyjną. Czy nie jest przesadą kreowanie Thwenhuysena na ucznia Rembrandta, skoro mimo drobiazgowych badań legionu uczonych tropiących od lat każdy ślad mogący wzbogacić stan wiedzy o tzw. akademii Rembrandta, jego nazwisko nie trafiło na listę uczniów van Rijna (a znajduje się na niej blisko sześćdziesięciu artystów). Otóż, by nauczyć się rembrandtowskiej maniery malarskiej, jego światłocienia i korzystania z jego wzorów graficznych, Thwenhuysen nie musiał być

⁷⁴ Zob. kat. wystawy *Sztuka dawna w zbiorach muzeów województwa olsztyńskiego*, Olsztyn 1971, s. 30, nr 27, il. 24.

⁷⁵ Zob. B. Steinborn, *Muzeum Narodowe we Wrocławiu. Katalog zbiorów malarstwa niderlandzkiego*, Wrocław 1973, s. 64, nr 26, il.

⁷⁶ Dzieło to reprodukuje L. Thijssen, op. cit., s. 173.

członkiem jego pracowni. Mógł osiąść te umiejętności w „akademii” Hendricka Uylenburgha, słynnego amsterdamskiego marszanda, zajmującej się między innymi kopiowaniem dzieł modnych malarzy niderlandzkich, w tym także Rembrandta i mistrzów z jego szkoły. Dzięki małżeństwu z Saskią, kuzynką Hendricka Uylenburgha, Rembrandt był ściśle związany w latach trzydziestych XVII wieku z tą akademią; mieszkał jakiś czas w domu Hendricka na Jodenbreestraat i udzielał lekcji niektórym malarzom pracującym dla marszanda. Sam Hendrick Uylenburgh przed przybyciem do Amsterdamu — wzmiankowany tu po raz pierwszy w 1626 i 1628 roku — przebywał długi czas w Polsce. Urodził się w 1587 roku w Krakowie i tu chyba spędził dzieciństwo. Od 1611 roku bawił jakiś czas w Gdańsku, gdzie jego brat Rombout — będący malarzem w służbie króla polskiego — mieszkał aż do śmierci, która nastąpiła krótko przed 1628 rokiem. Bracia utrzymywali ze sobą bliskie kontakty i odwiedzali się wzajemnie. Rombout Uylenburgh bawił w Amsterdamie po raz ostatni krótko przed swoją śmiercią⁷⁷. Po śmierci brata Hendrick musiał odwiedzać Gdańsk, chociażby w celu wyjaśnienia problemów spadkowych. Jako człowiek interesu i szef wielkiej firmy handlowej znał niewątpliwie wszystkie firmy holenderskie działające w Gdańsku. Jedną z nich należała do rodziny Thwenhuysenów...

DAS RÄTSEL DES *ECCE HOMO* IN DER HL.-PETRUS-KIRCHE IN HELA:
EIN BEITRAG ZUR REZEPTION REMBRANDTS KUNST IN POLEN DES XVII. JH

(Kurzfassung)

Das Erscheinen bereits im zweiten Drittel des XVII. Jh. in Pommern, insbesondere in Gdańsk, vieler Gemälde, die entweder Kopien einiger bekannten Graphiken von Rembrandt aus den 30er Jahren d.J. waren oder verschiedene Entlehnungen aus seinem früheren Schaffen darstellten, ist für die Kunsthistoriker immer noch eine kaum bekannte oder ungeklärte Erscheinung, obwohl es lange her bereits darüber Andeutungen gab (Anm. 1—4). Es ist u.a. die Folge der geringschätzenden Einstellung von einigen Forschern zu dem Altarbild in der alten Lutheraner-Kirche in Hela, das sich zur Zeit in den Sammlungen des Nationalmuseums in Gdańsk (Anm. 5—9) befindet. Das Gemälde ist ein von den neun Nachahmungen von Rembrandts Radierung „Christus vor Pontius Pilatus“ aus den Jahren 1633—1636 (B. 77) die dem Autor des Beitrags im Küstengebiet der Ostsee bekannt sind. Die übrigen befanden oder befinden sich: im Epitaph des 1648 verstorbenen Christian Schwarzen in der Hl.-Nikolai-Kirche in Greifswald, in einem der Altäre des Doms zu Kamień Pomorski, im Hauptaltar der Marien-Kirche in Stargard Szczeciński — gestiftet 1663 (Anm. 14—15), in den Kanoniker-Gestühlen der Kollegiatskirche im ermländischen Nowe Miasto von 1673, in der Kapelle des alten Fichtel — und Grunauhauses in Gdańsk (Gemälde kurz vor 1642 datiert, zur Zeit im Plafon des Oberbürgermeisterskabinetts im Altstädtischen Rathaus in Gdańsk (Anm. 17), in einer der Seitenkapellen der Hl.-Barbara-Kirche in Gdańsk, in der Taufkapelle der

⁷⁷ Szczegółowe informacje o H. Uylenburghu podaje H. F. Wijnman, op. cit., s. 2—6, 182.

HI.-Dreieinigkeits-Kirche in Gdańsk (sign. und dat. Johannes M. Kirchoff 1747 — Ann. 18—19), im estländischen Rathaus von Reval (sign. und dat. Jan van Aken 1667). Zu der Liste der bekannten Nachahmungen des Stiches B. 77, sicherlich nicht aus Pommern stammend (Anm. 13), sollte auch das Gemälde aus dem 18. Jh. gezählt werden, unbekannter Herkunft, das sich im Nationalmuseum in Wrocław befindet (Inv. Nr. VIII-2226).

Den Schlüssel zur Erläuterung des Rätsels der so frühen Rezeption von Rembrandts Kunst in Pommern und Preußen stellt gerade das Gemälde in Hela dar, und zwar nicht nur in Hinsicht auf seine großen Ausmaße (235×200 cm), vortreffliche Nachahmung sogar kleinster Einzelheiten des Urbildes und „rembrandtische“ Maltechnik, die an van Rijn's Maniere sogar in der Prozedur der Formgestaltung erinnert, was in anderen pommerschen Imitationen der Radierung B. 77 fehlt. Ähnlich, wie in einem andere Gemälde von Hela, das eine Malkopie der Radierung B. 81 von Rembrandt darstellt, erschien das in keinem guten Zustand erhaltenen Gemälde in der armen Siedlung Hela, dem Willen der Stadtbehörden von Gdańsk, gemäß, der Protektoren von Hela, mit der Absicht, die dortige lutheranische Kirche etwa so auszustatten, wie die katholischen Gotteshäuser der benachbarten Starostei in Puck. Zu diesem Zweck wurde das Geld bestimmt, das der Magistrat in Gdańsk den Fischern in Hela für die von ihnen geretteten Waren von vernichteten und gesunkenen Schiffen schuldig war.

Diese Verfügung wird auf 1647 und vom Wappen und Monogramm des Bürgermeisters Adrian von der Linde bestätigt, was in einer um 1650 das Gemälde entstellenden, architektonischen Umrahmung hinzugemalt wurde, die die typisch schnitzerische Dekorierung des Altar-Retabulums mit Bibelzitate (in der „Evangelium-Gesetz“-Anordnung) und den adiaphorischen Charakter der Darstellung ersetzen sollte. Seine Gestalt wurde sicherlich durch die Formen der sog. Gelegenheitsarchitektur inspiriert, die Gdańsk aus dem Anlaß des Aufenthaltes von Maria Ludwika Gonzaga in dieser Stadt verschönern sollten (Anm. 38) und durch die Danziger Tradition, gerade solche biblische Szenen in derartigen Umrahmung darzustellen.

Der Schöpfer des Gemäldes in Hela und zugleich die verantwortliche Person dafür, daß in Gdańsk im zweiten Drittel des 17. Jh. Rembrandts Darstellungen und Motive Mode wurden, die sogar nach Westpommern und Preußen reichten, war, seiner Zeit berühmte und heutzutage fast vergessene Maler niederländischer Herkunft van Thwenhuysen. Dieser unbezweifelbare „Rembrandtist“, der aus einer in Gdańsk ansässigen Familie stammte, die in Oliva-Polanki ihre Liegenschaft besaß, lernte Rembrandts Kunst und sicherlich ihn selbst in den 30er Jahren des 17. Jh. in der sog. Akademie Hendricks Uylenburgh kennen, der direkte Kontakte zu Gdańsk und der dortigen holländischen Kolonie hatte (Anm. 77). Thwenhuysen Schaffen fällt in die 40er und 50er Jahre des 17. Jh. Er organisierte in Gdańsk wahrscheinlich eine der „Akademie“ Uylenburghs ähnliche Werkstatt, in der verschiedene Maler unter seiner Leitung aufgrund ganzer Zyklen von Rembrandts frühen Stichen (mag sein — auch Zeichnungen) verschiedene mehr oder weniger „rembrandtisierte“ Gemälde schufen, die in geringer Zahl erhalten geblieben sind, u. a. im Dom zu Oliva und in der HI.-Anna-Kapelle zu Gdańsk.

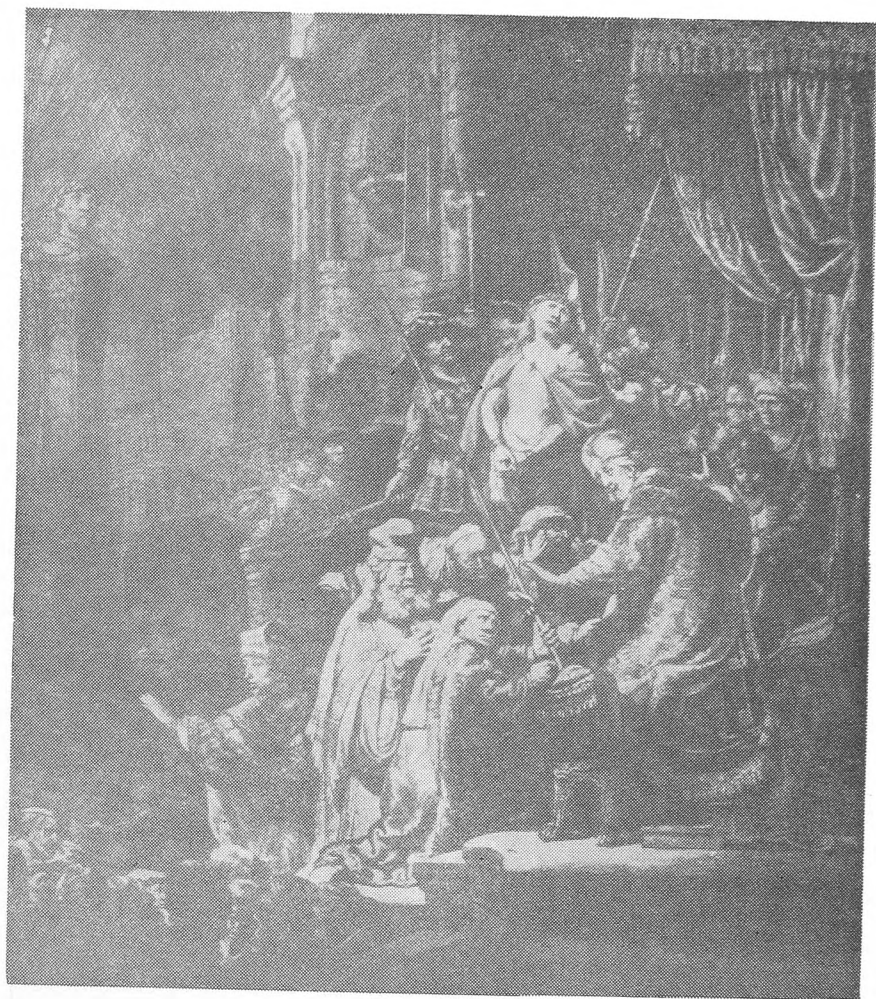
Das eigene Schaffen von Thwenhuysen, das an die typischen Werke der Schüler und Mitarbeiter von van Rijn erinnert — was nicht nur die Quellen überliefern — war vor allem an den holländischen Markt gerichtet, obwohl es an Archivvermerkungen nicht mangelt, die auf das Vorhandensein seiner Werke in den Sammlungen von Gdańsk deuten (Anm. 60, 67, 68, 70, 72, 73).

Außer dem Werk in Hela und den Stichen, die das Aussehen von zwei hervorragenden Porträts dokumentieren (il. 4, 5), sind mindestens zwei Gemälde von Helmich van Thwenhuysen erhalten geblieben. Eins davon stellt das Bildnis eines

Geistlichen des östlichen Ritus dar — sicherlich eines von denen, die am Thorner „Colloquium Charitativum“ 1645 beteiligt waren — das im Nationalmuseum zu Wrocław aufbewahrt wird und trotz der Monogrammsignatur „HvT“ dort als ein Werk eines anonymen Nachahmers von Rembrandt betrachtet wird, das Einflüsse von Ferdinand Bol und Christoph Paudis (Anm. 75) aufweist. Das andere Werk, die „Christi Beschneidung“ darstellt (Anm. 74), befindet sich in das Museum von Ermeland und Masurien in Olsztyn (Inv. — Nr. MNO 151 OMO) und es wird dort als eine Schöpfung Danziger unbekanntes Werkstatt aus 50er Jahre des 17. Jh. bezeichnet. Dieses kleine Ölgemälde auf Leinwand (52×39 cm), in schlechten Zustand erhalten und angeblich aus der Kirche von Ornetta in Preußen stammend, wurde anhand Rembrandts Radierung B. 48 aus den Jahren 1630—1631 geschaffen. Obwohl sich das Werk in einigen Einzelheiten vom Urbild unterscheidet und seine Maltechnik lediglich in einigen Fragmenten an die „ruwe manier“ Rembrandts erinnert, sprechen stilistische Gründe dafür, daß dieses Gemälde von jenem Künstler gemalt worden ist, der auch das Werk von Hela geschaffen hat.



1. *Ecce Homo* malowidło z dawnego ewangelickiego kościoła na Helu, obecnie w zbiorach Muzeum Narodowego w Gdańsku



2. Rembrandt — akwaforta *Duże Ecce Homo*, B. 77



3. Rembrandt — akwaforta *Zdjęcie z krzyża*, B. 81



4. Jeremiasz Falck według Helmicha van Thwenhuysena *Portret Heweliusza*, miedzioryt, Muzeum Narodowe w Gdańsku



5. Jeremiasz Falck według Helmicha van Thwenhuysena — *Autoportret Helmicha van Thwenhuysena*, miedzioryt, Muzeum Narodowe w Gdańsku