

Janusz Stanisław Pasierb

Problemy ideowe i formalne pomorskich i wielkopolskich przedstawień "Koronacji Madonny" w XVII wieku

Studia Theologica Varsaviensia 1/2, 115-239

1963

Artykuł został zdigitalizowany i 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.

Ks. Janusz Stanisław Pasierb

PROBLEMY IDEOWE I FORMALNE POMORSKICH
I WIELKOPOLSKICH PRZEDSTAWIEŃ
„KORONACJI MADONNY” W XVII WIEKU

Wstęp

W pierwszej połowie XVII wieku na ziemiach Pomorza i Wielkopolski pojawia się znaczna ilość przedstawień „Koronacji Madonny”, które łączy nie tylko temat i schemat kompozycyjny, lecz również zawartość aktualnych treści teologicznych i politycznych. Najważniejsze z tych obrazów znajdują się w miejscowościach: Jezewo, Marcinkowice, Tuczno pod Wałczem, Wieleń, Pępowo, Radzyn Chełmiński i Złotowo. Analiza ich właściwości formalnych i treściowych prowadzi do wykrycia wspólnego dla nich wszystkich pierwowzoru, a raczej pierwowzorów, którymi są „Koronacje Madonny” Hermana Hana, znajdujące się w Pelplinie i Oliwie. Z obu tych dzieł na szczególniejszą uwagę zasługuje „Koronacja” pelplińska. Żadne chyba dzieło Hana nie wzbudziło tyle zainteresowania i nie podlegało tylu przewartościowaniom co to malowidło, znajdujące się w kościele ongiś cysterskim, a od stulecia z górą katedralnym. Współcześni uważali ten obraz za arcydzieło; w XIX wieku uważano nawet, że malowidło takiej klasy nie mogło powstać w Polsce i musi być włoskim importem¹, a z początkiem naszego stulecia, w latach dwudziestych, nie wnikając dostatecznie w jego stylistyczne i treściowe zawiłości, osądzono je jako niesamowicie eklektyczne², przepełnione

¹ zob. ks. St. Kujot, Opactwo Pelplińskie. Pelplin 1875, s. 90.

² G. Chmarzyński s. v. Sztuka Pomorska: „Słownik Geograficzny państwa polskiego i ziem historycznie z Polską związanych”, t. I (1937), szp. 387 n.

i wadliwie skomponowane. Nigdy jednak nie przestawano zwracać uwagi na jego walory dokumentalne, zawsze podkreślano jego wartość jako świadectwa przeżywanych przez Polskę w pierwszej ćwierci XVII wieku wypadków politycznych i napięć duchowych³. Nic więc dziwnego, że obraz omówił w swej rozprawie syntetyzującej przejawy aktualizmu i aktualizacji w malarstwie polskim XVII wieku prof. W. Tomkiewicz, kładąc zasadniczy nacisk na konieczność badań nie tylko tematycznych, ale i **treściowych** okresu, który badany formalnie albo wymykał się z kategorii stylistycznych stosowanych w powszechnej historiografii sztuki, albo dawał okazję do bardzo ujemnych z tychże pozycji czynionych ocen. „Przyzwyczajeni do patrzenia na obraz od strony jego formy i wartości estetycznej historycy sztuki do niedawna nie umieli czy nie chcieli spojrzeć na dawne malarstwo jako na odbicie rzeczywistości polskiej, jako na dzieła odpowiadające potrzebom i upodobaniom epoki. Obok formy spostrzegali jedynie tematykę, nie wnikając zazwyczaj w głębszą treść niejednokrotnie ukrytą... Malarstwo ówczesne trzeba najpierw rozpatrywać od strony treści, którą miało wyrażać, od potrzeb, jakim miało służyć a wreszcie od strony jego odbiorcy, czyli inaczej mówiąc — dokonać jego rozwarstwienia”⁴.

Powyższe wskazówki metodologiczne zastosować można bez reszty przy analizowaniu „Koronacji” Hana, znajdującej się w Pelplinie i analogicznej kompozycji zdobiącej katedrę oliwską, w których to obrazach szło o przedstawienie bogatych i skomplikowanych treści.

Uderzającą jest w nowszej metodologii dążność do wnikania w treść dzieł sztuki. Przyjmuje się coraz powszechniej pogląd, że wyrażają one nie tylko twórców, ale i czas, który ich wydał. W sztuce wszystkich nieomal okresów znajduje się sporo treści podskórnych, silniej lub słabiej zaszyfrowanych, które przemyciły się nieraz preterintencjonalnie, obok

³ M. Skrudlik, Wniebowzięcie Najświętszej Maryi Panny w nauce Kościoła i sztuce. Gostyń — Święta Góra (1936), s. 136 n.

⁴ Wł. Tomkiewicz, Aktualizm i aktualizacja w malarstwie polskim XVII wieku: „Biuletyn Historii Sztuki” XIII (1951), nr 1, s. 56 n.

woli twórców, nie zdających sobie w wielu wypadkach sprawy, że wyrażają problemy przerastające ich świadomość. W ten sposób dzieła urastają do rangi symptomów i dokumentów, tym bardziej wyrazistych, jeśli znajdują dla siebie adekwatny wyraz formalny.

By wszelako poszukiwania treści nie przeradzały się w pseudonaukowe i niesprawdzalne fantazje, potrzeba wielkiej dyscypliny myślowej i ściśle sformułowanej metody. Jedną z bardziej interesujących prób w tej dziedzinie są prace metodologiczne Erwina Panofsky'ego, profesora w Institute for Advanced Study w Princeton, USA. Wielki humanista, uchodźca polityczny z nazistowskich Niemiec, zawarł kwintesencję swych głośnych dociekań, poczętych z działalności takich historyków sztuki jak A. Warburg i F. Saxl i z ducha neokantowskiej filozofii E. Cassirera, przedstawiciela szkoły marburskiej, w dziele zatytułowanym „Meaning in the Visual Arts. Papers in and on Art History”⁵. Stanowi ono ostateczne sformułowanie **metody ikonologicznej**, z której w wielkim skrócie należy tu zdać sprawę, ile że ona właśnie wydała się przydatna w odczytywaniu i interpretowaniu „Koronacyj” Hana i dzieł od nich zależnych. Panofsky rozróżnia trzy etapy poznawania dzieła sztuki: **opis preikonograficzny** polegający na odczytywaniu formy i przedstawionych przedmiotów, **analizę ikonograficzną**, przez którą wchodzi się w konwencjonalny sens przedmiotów i wreszcie **ikonograficzną interpretację**, polegającą na wnikięciu w „wewnętrzne znaczenie czyli treść” dzieła sztuki, do czego potrzebna jest „syntetyczna intuicja (znajomość istotnych kierunków ludzkiego myślenia) uwarunkowana osobistą psychologią i światopoglądem”. Zasadą korygującą interpretację jest w tym wypadku znajomość historii „symptomów kulturowych” czyli „symbolów”, to jest, innymi słowy, rozpatrzenie się w problemie, jak pod wpływem zmieniających się warunków historycznych, zasadnicze dążności myśli ludzkiej

⁵ Garden City 1957. Interesujący nas rozdział, zatytułowany: *Iconography and Iconology: An Introduction to the Study of Renaissance Art*, s. 26/54 przedrukowany został z wydanej w 1939 roku w Nowym Jorku książki: *Studies in Iconology*.

wyrażały się przez swoiste tematy i koncepcje⁶. Różne „symbole” dostarczane przez poszczególne dyscypliny humanistyczne, jak historia religii, filozofii, ruchów społecznych czy literatury, spotykając się na wspólnej płaszczyźnie umożliwiają badaczowi wzajemne ich sprawdzenie, dając w efekcie potężne syntezy poszczególnych okresów dziejów myśli ludzkiej⁷.

W wypadku obu „Koronacyj” i niektórych dzieł od nich zależnych „symbole” te zebrane zostały w dwie wielkie grupy: teologiczną i polityczną, gdyż w ich ikonografii nagromadzone są elementy, dające się tak podzielić. Osobny rozdział niniejszej pracy poświęcony jest bardzo dyskutowanemu w okresie potrydenckim zagadnieniu typologii Madonny.

Nie sposób nie wspomnieć we wstępie o okolicznościach, dzięki którym praca nad „Koronacją” pelplińską Hana otrzymała świeży impuls i wzbogaciła się o nowe, nieznanne dotychczas zupełnie w szczupłej literaturze przedmiotu problemy: dnia 23 kwietnia 1956 roku z okazji przypadającej na dzień 1 lipca tegoż roku dziesiątej rocznicy objęcia rządów diecezji chełmińskiej przez ks. bpa dra Kazimierza Józefa Kowalskiego, wydana została odezwa wzywająca do składania ofiar na cel konserwacji ołtarza głównego katedry pelplińskiej, które to dzieło pomyślane zostało jako pamiątka dziesięciolecia rządów ordynariusza⁸.

⁶ tamże, s. 40 n.

⁷ tamże, s. 39: „The art historian will have to check what he thinks is the intrinsic meaning of the work, or group of works, to which he devotes his attention, against what he thinks is the intrinsic meaning of as many other documents of civilization historically related to that work or group of works, as he can master: of documents bearing witness to the political, poetical, religious, philosophical and social tendencies of the personality, period or country under investigation. Needless to say that, conversely, the historian of political life, poetry, religion, philosophy, and social situations should make analogous use of works of art. It is in the search for intrinsic meanings or content that the various humanistic disciplines meet on a common plane instead of serving as handmaidens to each other”.

⁸ tekst odezwy podpisanej przez prepozyta kapituły ks. bpa Bernarda Czaplńskiego i jej dziekana, ks. infułata Alojzego Karczyńskiego podaje w przypisach do swego referatu „Pamiątka Dziesięciolecia”, wy-

Odnosną decyzję, po wielu naradach i fachowych konsultacjach powzięła Kapituła Chełmińska już w listopadzie 1955 roku⁹, podejmując dzieło ratowania ołtarza, w którym znajduje się „Koronacja”, z wiarą, że „jeśli Leonard Rembowski zdobył się w trudnych wojennych czasach, 330 lat temu na postawienie tak wspaniałego dzieła na chwałę NMP... to chyba i nam, w polskim roku maryjnym, dozwoli Opatrzność, że dzieło to utrwalimy i uratujemy dla przyszłych pokoleń”¹⁰.

Kosztowne, ambitne i ogromne, bo drugie w Polsce po konserwacji ołtarza mariackiego Wita Stwosza, przedsięwzięcie konserwatorskie powierzone zostało przedsiębiorstwu państwowemu — Gdańskiej Pracowni Konserwacji Zabytków. Całością prac kierował z ramienia właścicielki obiektu, Kapituły Chełmińskiej, jej członek, konserwator diecezjalny, ks. prałat prof. dr Antoni Liedtke. Na czele ekipy konserwatorów stał Piotr Żyngiel, kierownik pracowni malarskiej PKZ Gdańsk. Konserwacja obu małowideł Hana, mieszczących się w ołtarzu — „Wizji św. Bernarda” i „Koronacji Najświętszej Maryi Panny” jest dziełem konserwatora Lesława Szolgini.

Po wyjęciu „Koronacji” z ogromnego, 25 m wysokości liczącego retabulum ołtarzowego, sporządzeniu zdjęć dokumentalnych i po zdjęciu śladów zabiegów „restauracyjnych” dokonanych w 1851 roku przez Teodozjusza Rednera¹¹, stało się możliwe obejrzenia obrazu w całym bogactwie jego subtelnej i bogatej chromatyki, która zniknęła była pod płasko, „plaka-

głoszonego na uroczystej akademii urządzonej w Pelplinie 27 czerwca 1956 roku, ks. kanonik Antoni Liedtke. Zob. „Orędownik Diecezji Chełmińskiej” VIII (XC), (1957), nr 3—4, s. 147/157, odnośny przypis (2) na s. 156 n.

⁹ o stanie malowidła mówił w cyt. referacie ks. Antoni Liedtke: „sam obraz na skutek rozejścia się spoin desek wykazuje kilka pęknięć płótna, które ponadto domaga się gruntownego odczyszczenia, wyrównania pęcherzy i nowego zabezpieczenia”, tamże, s. 154. O decyzji kapituły z 1955 roku zob. tamże, s. 155.

¹⁰ tamże, s. 156.

¹¹ zob. ks. Frydrychowicz, *Geschichte der Cistercienserabtei Pelplin und ihre Bau- und Kundstedenkmäler*. Düsseldorf (1905), s. 388.

towo" położonymi plamami przemalowań. Dzięki temu nie tylko przekaz źródłowy, ale i właściwości stylistyczne artybuują ten obraz jako dzieło samego mistrza z Nysy. Po zakonserwowaniu malowidło zostało ponownie sfotografowane, przy czym po raz pierwszy sporządzono dokumentację wielu detali, których z powodu wysokiego umieszczenia obrazu w ogóle nie można było przedtem zobaczyć.

Prace trwały dwa lata. Uroczyste odsłonięcie ołtarza nastąpiło 9 lipca 1958 roku, w ostatnim dniu odbywającego się w Pelplinie kursu sztuki kościelnej dla duchowieństwa¹².

Piszący te słowa chciałby swą skromną pracą przyłączyć się do dzieła współdiecezjan, które przywróciło świetność i blask ołtarzowi i „Koronacji” Hana, która swymi artystycznymi i ideowymi walorami oddziaływała na cały szereg znanych i anonimowych malarzy, czynnych na Pomorzu i w Wielkopolsce w pierwszej połowie XVII wieku.

ROZDZIAŁ I

„Koronacja” pelplińska — jej autor i „inwentor”

Kronikarz cysterskiego opactwa w Pelplinie zanotował pod datą 1 października 1623 roku:

„D. Abbas cum P. Priore et senioribus fecit contractum de pingenda maiori tabula in maiori altari prout modo exstat, cum Hermano Hahn Regio pictore ex Civitate Chonicensi in hanc formam: Pinget praedictus pictor propria manu **iuxta conceptum D. Abbatis** tabulam...”¹³.

Ostatnie zdanie wprowadza nas z miejsca in medias res problematyki sztuki kościelnej po soborze trydenckim, w atmosferę w jakiej powstawały jej dzieła. W świetle tej notatki „Koronacja” Hana jest klasycznym tworem epoki posoborowej,

¹² zob. „Orędownik Diecezji Chełmińskiej” IX (XCÍ), (1958), nr 8, s. 302.

¹³ Dział Rękopisów Biblioteki Seminarium Duchownego w Pelplinie, sygn. 421 (622), Kronika Pelplińska (opactwa cysterskiego), t. I, s. 514.

wyrośli z współpracy teologa z artystą, której domagali się ówczesni teoretycy sztuki, jak choćby sławny Giovanni Paolo Lomazzo, autor głośnego dzieła o malarstwie „*Idea del tempio della pittura*”, wydanego w 1590 roku. Współpraca ta istniała we wszystkich okresach żywotności i blasku sztuki kościelnej, w starożytności chrześcijańskiej¹⁴ i w średniowieczu, nic więc dziwnego, że powraca ona w czasie, kiedy doskonałość formy i ortodoksja treści, wyrażająca się przez kanoniczność i ikonografii, miała posiłkować Kościół w trudnych zmaganiach się wewnątrz swej organizacji (dzieło reformy) i na zewnątrz, w zwalczaniu różnowierców i odzyskiwaniu utraconych wskutek reformacji pozycji (kontrreformacja)¹⁵.

Obydwie strony, artyści i ich teologiczni doradcy, dochodzą stosunkowo łatwo do porozumienia. Badacze epoki podkreślają, że malarze zajmujący się tematyką sakralną w XVII wieku, chętnie korzystali ze wskazówek Kościoła¹⁶, zapewne dlatego, że minął już czas renesansowego zeświecczenia umysłowości twórców i do głosu dochodzi również ich osobista pobożność. Nie zdarzają się już tak drastyczne momenty, jak pozwanie

¹⁴ „... come i primi artisti, sia cristiani sia pagani, abbiano saputo ideare in così breve tempo una espressione artistica che fosse consona a un contenuto del tutto nuovo quale erano i misteri e simboli cristiani. Difficoltà che è tanto più reale quanto nelle catacombe per lo più si tratta... non di creazioni geniali, ma di lavori eseguiti da artigiani più o meno bravi. È chiaro che questi, gente rude e semplice, dovevano essere ispirati da altri che nei misteri cristiani erano più periti. Perciò non sarà sbagliato supporre quale ispiratore... un chierico. Difatti la collaborazione fra chierici e artisti si manifesta ancora nel Medioevo”. L. Hertling — E. Kirschbaum, *Le catacombe romane e i loro martiri*. Roma 1949, s. 236 n.

¹⁵ „The convening of the Council meant the end of liberalism in the Church's relationship to art. Produced for Church purposes was placed under the supervision of theologians, and, especially in the case of largescale undertakings, the painters had to keep strictly to the instructions of their spiritual advisers”. A. Hauser, *The Social History of Art*. t. II: Renaissance, Mannerism, Baroque. New York 1957, s. 121.

¹⁶ E. Mâle, *L'Art religieux de la fin du XVI^e siècle, du XVII^e siècle, et du XVIII^e siècle. Etude l'iconographie après le Concile de Trente*. Italie — France — Espagne — Flandres. Wyd. 2. Paris 1951, s. 10 n.

w 1573 roku Veronese'a w celu złożenia wyjaśnień przed św. Oficjum. Kierownictwu Kościoła poddają się nawet tak wybitni artyści, jak Rubens, który mając dekorować kościół jezuicki w Antwerpii, przyjmuje zawarty w umowie warunek, że będzie się trzymał planów doręczonych mu przez przełożonych zakonnych.

Rozgraniczenie między „pomysłem” a „wykonaniem” dokonuje się nota bene już wcześniej i to w świadomości samych twórców, na gruncie nowożytnego rozumienia autorstwa i oryginalności, podkreślanej nie tylko w zakresie realizacji, ale i inwencji. Wypowiedziało się to w podpisach pod obrazami: nie tylko zaznacza się kto malował — „pinxit” czy „pingebat”, ale i kto wymyślił — „inventavit”.

W wypadku „Koronacji” pelplińskiej pomysł jest dziełem opata Leonarda Rembowskiiego II. Był on zapewne przedmiotem i własnych dociekań uczonego cystersa i oparcia się na wzorach. O ile istniała już analogiczna kompozycja oliwska, co zdaje się sugerować jej chłodny, zbliżony do wczesnej predelli z „Adorującymi aniołami” koloryt¹⁷, wówczas opat miał sprawę ułatwioną; dla badacza jednak kwestia nie jest rozwiązana, a jedynie przesunięta w czasie — domyślać się trzeba bowiem i doszukiwać nieznanego z nazwiska teologa, który ustalał z malarzem skomplikowaną ikonografię obrazu oliwskiego.

Dlaczego opat wybrał właśnie Hana na realizatora swego projektu? Wytłumaczenia tej decyzji dostarcza krótki choćby rzut oka na życie malarza i jego twórczość. Późniejszy „pictor regius” został ochrzczony 20 lipca 1574 roku w Nysie na Śląsku, jako syn Hermana, również malarza¹⁸, w którego pracowni pobierał wedle wszelkiego prawdopodobieństwa pierwsze nauki kunsztu. Ojciec uprawiał, jak widać z prac, których zna-

¹⁷ Datacja tej predelli została odkryta w związku z przygotowaniem przez A. Gosieniecką wystawy „Malarstwo Gdańskie XVI i XVII wieku”, która miała miejsce w Muzeum Pomorskim w Gdańsku w 1957 roku. Predella Hana datowana jest na odwrocie: na rok 1611.

¹⁸ Ks. J. St. Pasierb, Problemy biografii Hermana Hana: „Biuletyn Historii Sztuki” XIX (1957), nr 2, s. 151 n.

ne są jedynie tytuły, tradycyjne malarstwo cechowe, czego wynikiem są liczne tradycyjne obciążenia sztuki syna, zaskakujące w zestawieniu z wielką, jeśli nie największą wśród współczesnych rodzimych twórców, postępowością malarską, jakiej musiał nabyć za granicą: tego, co znajdujemy w jego obrazach nie można się było podówczas nauczyć w kraju. Niestety, ani sam fakt podróży, ani jej kierunek nie jest znany. Miejsce źródeł musiała zająć z konieczności analiza stylistyczna dzieł. Dotychczasowe hipotezy historyków zajmujących się jego twórczością, jak: Fr. Schultz¹⁹, ks. B. Makowski²⁰, H. Basner²¹, W. Drost²², wskazywały bądź na Włochy, bądź na Niderlandy jako na ojczyznę jego malarstwa. Najbardziej przekonujące wydaje się wiązanie go z wpływami północnowłoskimi, prawdopodobnie z kręgiem Bassanów, a to ze względu na podobne efekty światłocieniowe, nokturny i brak zainteresowania pejzażem²³. Szerokie jednak i swobodne prowadzenie pędzla prawie nie znalazło odzwierciedlenia w twórczości Hana, charakteryzującej się m. in. bardzo delikatnym i pieczołowitym traktowaniem powierzchni obrazu tak, że najbardziej „bassanowska” predella ze „Złożeniem do grobu” z Pucka, jest chyba dziełem pracowni.

Pod koniec stulecia Han zjawia się w Gdańsku już jako dojrzały artysta. Pierwszą datę jego pobytu w tym mieście wyznacza chrzest syna Gerarda, późniejszego malarza, dnia

¹⁹ Fr. Schultz, *Aus dem Leben und Wirken des westpreussischen Malers Hermann Hahn: „Mitteilungen des Westpreussischen Geschichtesvereins” IX (1910), nry 2 i 3.*

²⁰ ks. B. Makowski, *Sztuka na Pomorzu, jej dzieje i zabytki. Toruń 1932, s. 107 nn.*

²¹ H. Basner, *Der Danziger Maler Hermann Hahn. Ein Beitrag zur Geschichte der Danziger Malerei im 17. Jahrhundert* (w serii „Danziger Kunstgeschichtliche Forschungen”), Hrsg. W. Drost, Danzig (1933), H. 1.

²² W. Drost, *Danziger Malerei vom Mittelalter bis zum Ende des Barocks. Ein Beitrag zur Begründung der Strukturforchung in der Kunstgeschichte. Berlin — Leipzig 1938, s. 127.*

²³ ks. J. St. Pasierb, *Życie Hermana Hana malarza i obywatela gdańskiego: „Rocznik Gdański” XV/XVI (1956—57), s. 402 n.*

26 grudnia 1599 roku²⁴. Kiedy w 1604 roku mistrz z Nysy wstępuje po raz drugi w związku małżeńskie, zapis metrykalny mówi już o nim jako o „czcigodnym i utalentowanym”.

Nie wiadomo, dla którego z opactw cysterskich zaczął Han malować wcześniej: dla Oliwy, leżącej bliżej Gdańska, dzwignącej się ze zniszczeń po napadzie gdańszczan w 1577 roku i zabiegającej około nowego wystroju kościoła, czy dla Pelplina, gdzie pierwszą jego pracą, na zlecenie opata Feliksa Kosa, jest wykonany w czasie od 20 lipca do 21 września 1611 roku obraz ołtarzowy przedstawiający Trójcę Świętą i predella wyobrażająca adorujące anioły. W dwa lata później powstały obrazy przeznaczone do ołtarza św. Marii Magdaleny.

W roku 1612 bierze malarz udział w organizowaniu gdańskiego cechu malarzy i portrecistów, co świadczy o jego powadze i znaczeniu w bogatym i wybrednym pod względem smaku artystycznego Gdańsku.

W roku następnym czynny jest w Oliwie, gdzie jego pracownia wykonuje dwanaście portretów fundatorów i dobrodziejów opactwa, a on sam dwa duże obrazy: „Chrzest Subisława i fundacja klasztoru oliwskiego” oraz „Napad Prusów na klasztor oliwski”.

28 czerwca 1614 roku uzyskał malarz obywatelstwo gdańskie co, jak się wydaje, wpłynęło na uzyskanie drobnych zamówień ze strony protestanckiego zarządu kościoła mariackiego w lipcu i sierpniu 1615 roku. W roku następnym powstało nie istniejące już malowidło „Chrystus w Ogrójcu” oraz „Zwiastowanie” przeznaczone dla Żarnowca, obecnie znajdujące się w muzeum w Kläckeberga w południowej Szwecji, a także portret opata Konarskiego, umieszczony w oliwskim epitafium. Między 1615 a 1620 rokiem powstało w tymże kościele oliwskim epitafium Rajnholda Heidensteina i jego żony Ertmuty z Konarskich, a przed rokiem 1622 obrazy do dwóch ołtarzy w obejściu tej świątyni, a mianowicie: „Bi-

²⁴ przypisy źródłowe do biografii Hana znajdzie czytelnik w obu moich cytowanych powyżej artykułach. Życiorys Hana podany w niniejszym rozdziale jest streszczeniem artykułu z „Rocznika Gdańskiego”.

czowanie Chrystusa” i „Chrystus i Weronika”. Na lata między 1621 a 1623 trzeba datować „Widzenie św. Tomasza” z kościoła parafialnego w Pręgowie koło Gdańska.

Dla cystersów pelplińskich maluje Han w 1618 roku obrazy do ołtarza mariackiego: główny przedstawiający „Wniebowzięcie Najśw. Maryi Panny”, górny — „Trójcę Świętą” i predellę, „którą zdobył sobie pozycję w historii sztuki”²⁵, wyobrażającą „Pokłon pasterzy”, strawestowaną w Oliwie i w okolicach Chojnic. W tym czasie, a w każdym razie przed rokiem 1625, powstały obrazy ołtarza Św. Rodziny w Pelplinie; obraz główny przedstawia Św. Rodzinę, predella zaś — miłosierny uczynek św. Elżbiety.

W tym czasie malarz mieszka w Gdańsku, a nawet w 1622 roku nabywa od cystersów oliwskich dworek w Strzyży Górnej koło Wrzeszcza — dziwi więc mocno podanie przez pelplińskiego kronikarza, że w 1623 roku jest już mieszkańcem Chojnic, małego miasteczka, przeżywającego wówczas okres pewnego ożywienia w związku z powstaniem gramatykalnych szkół jezuickich. Zapis kronikarski potwierdza jednak spisanie i oblatowanie w tychże Chojnicach, na przełomie 1627 i 1628 roku, testamentu malarza.

Han w momencie zawierania umowy był już malarzem sławnym i wytrawnym, nie wiadomo jednak, od kiedy posiadał tytuł „malarza królewskiego”, który dopiero z tej okazji wymienia kronikarz pelpliński. Miał już przecież za sobą ołtarz mariacki z największym swoim dziełem — słynną predellą, a także inne obrazy świadczące o bogatej osobowości artystycznej.

Najbardziej charakterystyczną cechą tego malarstwa stanowi niewątpliwie synkretyzm śląskiego, tradycyjnego malarstwa cechowego (nie różniącego się wiele od innych dzielnic) z europejskimi prądami przełomu XVI i XVII stulecia: końcem renesansu, manieryzmem i zapowiedziami baroku. Grunt rodzimy okazał się zadziwiająco trwały — być może dlatego, że Han za granicą był krótko, a resztę życia spędził

²⁵ W. Drost, dz. cyt., s. 127.

w kraju, gdzie potrydenckie nawroty do średniowiecza spotkały się z jego relikdami, pomimo końca XVI wieku bynajmniej nie wygasły.

Stąd w twórczości Hana znalazła się cała masa średniowiecznych elementów, jak wyklęta przez renesans skala ważności, maniera kontynuacyjna, tendencja do płaskiego, ornamentalnego traktowania szat, płaskiego, neutralnego tła — przy cechach na wskroś postępowych, niespotykanych w tym okresie u malarzy polskiego pochodzenia: „wyprzedzające Rembranta” posługiwanie się światłocieniem, barokowe rozumienie roli przestrzeni w obrazie, przekątniowe, dynamiczne kompozycje cyklu pasyjnego w Oliwie, przede wszystkim zaś intymność, nastrojowość i liryzm, stanowiące najsilniejszą stronę jego sztuki²⁶. Wiele z tych nierówności i anachronizmów wyznaczyło sobie spotkanie w pelplińskiej „Koronacji”.

Znacznie mniej niż o malarzu wiemy o opacie, projektodawcy obrazu i jego fundatorze, który nie doczekał się dotychczas monografii, choć podjęte przezeń prace będące nie tylko dowodem umiłowania sztuki i artystycznego smaku, lecz i niepospolitej odwagi, ile że prowadził je w niespokojnym i burzliwym czasie, wśród wojny i przemarszów obcych wojsk, zupełnie by ją usprawiedliwiały jako cenny przyczynek do dziejów mecenatu artystycznego w Polsce XVII wieku.

Leonard Rembowski II, bratanek wcześniej rządzącego w Pelplinie opata o tym samym imieniu i nazwisku, był opatem pelplińskim trzydzieści jeden lat. Urodzony w 1585 roku jako potomek znanej i związanej z cystersami rodziny szlacheckiej, studiował przez sześć lat, poczynając od roku 1599 w kolegium jezuickim w Brunsberdze (Braniewo) po czym w 1604 roku wstąpił do cystersów w Oliwie. Profesję złożył w rok później²⁷. Starannego wykształcenia dopełnił zagranicznymi podróżami: 25 września 1606 roku wyjechał z ów-

²⁶ zob. ks. J. St. Pasierb, *Życie i twórczość Hermana Hana* (streszczenie odczytu wygłoszonego na posiedzeniu Sekcji Naukowej warszawskiego oddziału Stowarzyszenia Historyków Sztuki w dniu 12 lutego 1957): „Biuletyn Historii Sztuki” XX (1958), nr 3/4, s. 300/402.

²⁷ Frydrychowicz, dz. cyt., s. 100.

czesnym przeorem oliwskim, energicznym ojcem Adlerem, do Rzymu, skąd powrócił 5 kwietnia roku następnego. W drugą podróż udał się za dwa lata: 6 marca 1609 roku. Wyruszył wówczas, również z przeorem, do Francji, skąd wrócił jeszcze tego samego roku, 6 czerwca ²⁸.

1 kwietnia 1618 roku umarł opat pelpliński Feliks Kos i administratorem klasztoru został opat z Oliwy Adam Trebnic, a przeor Jakub Fulgraw wyruszył już 4 kwietnia do Warszawy, by przedłożyć Zygmuntowi III sprawę wyboru nowego opata. Dekret królewski został wydany 13 maja, a 12 czerwca opatem wybrano Rembowskiiego, który przyjął w dniu 9 września benedykcję opacką z rąk sufragana włocławskiego Baltazara Miaskowskiego ²⁹.

Dla konwentu pelplińskiego nowy rządca okazał się nie tylko mądrym i zapobiegliwym opatem, ale nieomal fundatorem — „non solum ut abbas, sed tamquam fundator prae-fuit” ³⁰ — nie tylko w dziedzinie ożywienia życia klasztornego, lecz także jako energiczny administrator dóbr. Dochody klasztorne, które malały wskutek wadliwej gospodarki powiększył dzięki nowemu podziałowi i sprężystemu zarządowi majątków, zawierając równocześnie odpowiednie umowy.

Położenie gospodarcze klasztoru podlega wówczas rozmaitym wstrząsom z powodu toczonych przez Rzeczpospolitą wojen. Szczególnie dotkliwe — rzecz jasna — były ekonomiczne reperkusje wojen szwedzkich: już w 1618 roku dobra klasztorne ucierpiały dzięki rekwizycjom, a w roku zawarcia umowy z Hanem — 1623 — kapitan Winteroi z oddziałem, którego nikt nie chciał wziąć na żołd, przez kilka tygodni, prawdopodobnie na rozkaz króla, okupował wsie należące do opactw w Pelplinie i Oliwie. Podobne szkody wyrządzili wkrótce potem Szkoci i Irlandczycy pod kapitanem Butlerem, prawdopodobnie identycznym z późniejszym pułkownikiem tego sa-

²⁸ Pasierb, Życie Hermana Hana..., s. 413, gdzie odnośne cytaty z „Annales Olivenses”.

²⁹ Frydrychowicz, dz. cyt., s. 99 n.

³⁰ Codex Diplomaticus Pelplinensis, Fasc. II, cyt. za Frydrychowiczem, l. c.

mego nazwiska, który odegrał rolę w zamordowaniu Wallensteina.

W związku z tymi trudnościami wybrał się cellerariusz czyli ekonom klasztoru Marcin Poschman w kwietniu 1623 roku do Warszawy, aby król zechciał ukrócić żołnierskie swawole. Zygmunt III wysłuchał go łaskawie, ale sporo czasu upłynęło do chwili odejścia żołnierstwa ze wsi klasztornych³¹.

Pomimo groźnych chmur zaścielenia polityczny horyzont opata nie wyrzekł się myśli o przyozdobieniu kościoła. W czasie swoich podróży do Włoch i Francji przyjrzał się widocznie dobrze wspaniałości sztuki towarzyszącej zwycięstwu katolickiej reformy i zapragnął opactwo swoje otoczyć nowym blaskiem.

Już w roku objęcia przez niego rządów zanotować trzeba powstania ołtarza mariackiego, stojącego na osi w pośrodku kościoła, jako główny ołtarz dla ludu (stał tak do roku 1668, w którym opat Jerzy Michał Ciecholewski kazał go przenieść na obecne miejsce do nawy południowej)³²; herb Rembowski znajduje się do dziś na ołtarzu św. Apostołów Piotra i Pawła. Za jego rządów sprawiono późnorennesansowe stalle, powiększając liczbę dotychczas istniejących gotyckich, zakupiono największy dzwon, srebrną lampę, cztery srebrne świeczniki i inny sprzęt liturgiczny — słusznie więc pisano o Rembowski, że doprowadził klasztorny kościół do większej niż kiedykolwiek świetności: „ecclesiam ad splendorem ampliore perduxit”.

Najambitniejszym jednak, wobec niespokojności czasu i wiążącej nad Pomorzem groźby szwedzkiego lądowania — i najwspanialszym osiągnięciem opata — jest fundacja głównego ołtarza i znajdujących się w nim malowideł.

Prace rozpoczęto od snycerki nastawy, której zestawienie rozpoczęło się w sierpniu 1623 roku, po usunięciu dawnego ołtarza i jego fundamentów: „circa id tempus dirutum et ex fundamentis amotum est vetus altare maius novumque in

³¹ Frydrychowicz, dz. cyt., s. 392.

³² tenże, dz. cyt., s. 392.

locum ipsius, quod magna ex parte artifices iam perfecerunt, collocatum”³³.

Być może, że bezpośrednim impulsem do rozpoczęcia prac było otrzymanie przez konwent poważnej sumy 2000 złotych, ofiarowanej częściowo jako legat, a częścią jako jałmużna za duszę zmarłego 18 grudnia 1622 roku Adriana Bystrama, ojca koadiutora pelplińskiego Gabriela. Do tego doszła suma dalszych 2000 złotych, którą przeznaczono na budowę ołtarza³⁴.

Po częściowym ustawieniu ołtarza (którego ostateczne wykończenie nastąpi w wiele lat później, w roku 1640) klasztor zawiera wspomnianą na wstępie umowę z Hanem. Przy spisywaniu jej byli obecni poza opatem Rembowski i przeorem Jakubem Fulgrawem³⁵, pełniącym swój urząd przez blisko pół wieku od 1599 do 1646 roku, także starsi, zapewne pełniący różne funkcje w opactwie, ojcowie. Wielkie to przedsięwzięcie potraktowane zostało przez konwent z należytą rozważą, świadczy o tym właśnie wymienienie starszyny klasztornej przy zawieraniu umowy, przy innych bowiem zleceniach kronikarz nie odnotowuje jej udziału.

Bardzo charakterystyczne i znamienne są klauzule kontraktu: istotnym warunkiem, o którym już była mowa, było trzymanie się pomysłu opata. Projekt ten był zapewne przedmiotem dyskusji i ulegał zmianie, przynajmniej w zakresie kompozycji i umieszczenia niektórych dostojników — albo jeszcze w czasie malowania, albo wkrótce po jego zakończeniu. Świadczy o tym prawy margines obrazu, uwidoczniiony po jego wyjęciu z ram w czasie przeprowadzonej ostatnio konserwacji. Można przypuszczać, że pierwotna koncepcja kompozycji obrazu zbliżona była do „Koronacji” z Jeżewa, tj. że wszystkie postaci adorantów jednakowej wielkości miały

³³ J. Borck, *Echo Sepulcralis, sive epitaphia, collecta* A. D. 1765, s. 391, cyt. za Frydrychowiczem, dz. cyt., s. 101.

³⁴ *Kronika Pelplińska*, t. I, s. 514 oraz Frydrychowicz, dz. cyt., s. 388.

³⁵ „*Acceptit monasterium tum iure haereditatis tum in solatium animae eius 2000 fl. Item inveni notatum in quibusdam scriptis, quod adhuc alia 2000 fl. acceperit, quae pro summo altari sunt applicata*”. *Kronika pelplińska*, t. I, s. 509, też Frydrychowicz, dz. cyt., s. 389.

być umieszczone mniej lub więcej frontalnie pod stopami Incoronaty. Te zmiany przeprowadzone w portretowej części malowidła omówione zostaną szczegółowo w rozdziale poświęconym ikonografii obrazu.

Na pierwszej stronie w zawieranej umowie znalazł się warunek, że obraz musi być wykonany przez malarza **własnoręcznie**³⁶, bez bezpośredniej pomocy uczniów czy czeladników. Pracownia Hana w dalszym ciągu istniała w Gdańsku, gdyż księgi cechowe wspominają o niej mimo przeniesienia się mistrza do Chojnic³⁷. Cystersi pelplińscy nie chcieli, by, jak się to powszechnie praktykowało i jak czynił to niejednokrotnie sam Han, mniej ważne partie obrazu wykonywał warsztat pod nadzorem mistrza, ograniczającego się do zakomponowania całości i wykonania głównych postaci, portretów itp.

Umowa między malarzem a cystersami pelplińskimi podawała także rozmiary obrazu, „wedle proporcji, jakich wymaga snycerka” nastawy: „wysokości 10 łokci i szerokości 6”³⁸, tj. 7×4 m. Tak więc malarz miał do dyspozycji niemal 28 m² lica.

Malowidło określone zostało nazwą „tabula” — tablica. W rzeczywistości malowane jest na rzadkim płótnie lnianym przyklejonym z podkładem minii na gruntowane klejem deski dębowe, łączone ze sobą na styk przy pomocy kleju skórniego. Połączenia desek są wzmocnione podwójnym „jaskółczym ogonem”, a cztery poprzeczne listwy umieszczone na odwrocie mają za zadanie utrzymać obraz w płaszczyźnie.

Na całości lica obrazu położony jest jednolity szary grunt, na którym znajduje się popielata podmalówka olejna. Na tak pieczołowicie przygotowanym licu wykonał malarz rysunek kolorem i walorem.

³⁶ „Pinget praedictus pictor propria manu...”, Kronika Pelplińska, t. I, s. 514.

³⁷ Pasierb, Życie Hermana Hana..., s. 412.

³⁸ „...tabulam pro maiori altari altitudinis 10 ulnarum et latitudinis 6, prout requirit sculptura proportionem”. Kronika Pelplińska, t. I, s. 514.

Charakterystyka farb użytych przez Hana przy malowaniu „Koronacji” pelplińskiej przedstawia się następująco: jako czerniami posłużył się malarz sadzą i kością paloną. Biel jest ołowiowa. Jako czerwienie występują przede wszystkim cynobry łamane ziemiami: umbrą paloną i naturalną. Kolory niebieskie reprezentuje lapis lazuli. Zieleń jest malachitowa, żółć neapolitańska w kolorze, a fiolet — caput mortuum³⁹.

Równie szczegółowo jak obowiązki określono w umowie niemałe honorarium malarza: 1200 florenów, odpowiadających 1800 markom niemieckim sprzed pierwszej wojny światowej, otrzymać miał ratami; ponadto dostał w naturze: „dobrego konia, dwie krowy, dwa wieprze, dwanaście baranów, piętnaście gęsi, czterdzieści kur, 30 korcy żyta, 40 korcy owsa, 20 korcy jęczmienia, 5 korcy grochu, 3 sądki masła i 4 beczki piwa”⁴⁰. Wynagrodzenie było więc niemałe.

Być może, że wstępne prace podjął Han jeszcze tej samej jesieni, jednak ze względów klimatycznych właściwa praca musiała się rozpocząć wiosną roku 1624 i być może w tymże roku została ukończona. W każdym razie w roku 1626 „Koronacja” była już umieszczona w ołtarzu głównym.

Kiedy bowiem Gustaw Adolf po wylądowaniu w dniu 28 czerwca w Piławie, po zajęciu Prus Wschodnich i zdobyciu Tczewa, będącego kluczem do Gdańska i Malborka, przybył 4 sierpnia do Pelplina — zwabiony plotkami o istnieniu w kościele klasztorным... szczerozłotego ołtarza — zastał tu tylko dwóch wystraszonych braciszków, którzy bocznym wejściem wprowadzili go do kościoła, gdzie król „podszedłszy do głównego ołtarza wznosił oczy i — podziwiając obraz — zapytał, która spośród tych królewskich postaci przedstawia jego stryja. Gdy zakonnik wskazał mu go (tj. Zygmunta III),

³⁹ Za przedyskutowanie ze mną problemów technologicznych dziękuję uprzejmie konserwatorowi obrazu, p. Lesławowi Szolcini.

⁴⁰ „Pro suo labore habebit in pecunia per certas ratas fl. 1200. De cetero equum bonum, 2 vaccas, 2 porcos, 12 verveces, 15 anseres, 40 gallinas, 30 modios siliginis, 40 modios avenae, 20 modios hordei, 5 modios pisonis, 3 octenaria butyri, 4 tonnas cervisiae”. Kronika Pelplińska, l. c.

chwalił wielce kunszt i talent malarza, widoczny w przedstawieniu tego wielkiego bohatera”⁴¹. Tak więc Han doczekał się pochwały, ale ktoś pomylił się w stosunkach rodzinnych Wazów: albo sam król, albo braciszek który opowiadał o tym kronikarzowi, albo pelpliński dziejopis, ponieważ Zygmunt III nie był stryjem Gustawa Adolfa, a jego kuzynem⁴². W każdym razie temu prawdopodobnie zawdzięczał klasztor, że król wydał rozkaz oszczędzania jego dóbr, jednak, jak melancholijnie zauważył kronikarz, „absente rege absens erat etiam eius mandatum”: gdy władca wyjechał, poszło w niepamięć jego polecenie⁴³.

Wywieziono wtedy m. in. trzy skrzynie najcenniejszych książek z biblioteki i — jeśli można w tym miejscu uwierzyć kronikarzowi — obraz (tabuła) z ołtarza głównego⁴⁴. Wydaje się to jednak zupełnie nieprawdopodobne ze względu na ogromne rozmiary malowidła, udaremniające jego transport (ostatnia np. konserwacja obrazu z tychże powodów musiała się odbyć na miejscu, w obejściu katedry za wielkim ołtarzem). Można co najwyżej przypuszczać, że z myślą ukradzenia obrazu wymontowano go z nastawy, jednak myśl o wywiezieniu trzeba było potem zarzucić. Kronikarz nie wspomina bowiem nic o odzyskaniu tak cennego malowidła; trudno też przypuszczać, że obraz został namalowany powtórnie po odejściu Szwedów i przybyciu zakonników do klasztoru, co nastąpiło dnia 29 listopada 1626 roku⁴⁵.

⁴¹ „Demum ad maius veniens altare magis oculos erexit et tabulam admirans quesivit, quisnam inter has regales personas ipsius est patruus. Quem cum conversus monstrasset, pictoris artem et ingenium summo-pere depredivit in exprimenda tanti erois effigie”. Kronika Pelplińska, t. I, s. 530.

⁴² błąd ten koryguje ks. Frydrychowicz, dz. cyt., s. 32, gdzie również przedrukował powyższy tekst kroniki.

⁴³ Kronika Pelplińska, l. c.

⁴⁴ Quane tamen per vagabundos subtracta, sunt sequentia: Ex eccl. tabula chonice n...” Kronika Pelplińska, l. c.

⁴⁵ Frydrychowicz zastanawiając się (dz. cyt., s. 33, przyp. 2) nad cyt. miejscem z Kroniki pisze: „Da das Bild von dem Konitzer Hofmaler Hermann Hahn gemalt ist und an zwei anderen Stellen der Chronik

Jakie były dalsze losy obu twórców „Koronacji”: malarza i opata?

18 grudnia 1627 roku Han spisał na łożu śmierci swój testament. Nie zapomniał w nim o Pelplinie: wśród legatów znalazła się suma 25 grzywien dla ubogich osady; nie zapomniał też o inwentorze swej „Koronacji” — opatowi Rembowskiemu kazał przekazać różaniec z agatów⁴⁶. Zmarł przed 22 marca 1628 roku.

Opat doczekał chwili całkowitego ukończenia ołtarza i jego uroczystej konsekracji w roku 1640⁴⁷. Wszystkie więc prace trwać miały aż siedemnaście lat! W ciągu tych lat Rembowski został komisarzem polskiej prowincji zakonu (w Łądzie w 1631 roku) „jako mąż najbardziej zasługujący na tę godność”. Brał też czynny udział w życiu Kościoła w Polsce: był na synodach prowincjalnych w latach 1621, 1628 i 1634, przez jakiś czas pełnił urząd wizytatora paulinów jasnogórskich. Dwukrotnie był w Clairvaux⁴⁸.

Zmarł 7 czerwca 1649 roku licząc 64 lata jako „religiosus optimus, disciplinae regularis zelator eximius, ordinis promotor strenuus, boni communis amator maximus”.

ROZDZIAŁ II

Ikonografia „Koronacji” pelplińskiej

Wynikiem współpracy malarza i opata jest przede wszystkim ikonografia obrazu. Można w niej wyróżnić trzy zasadni-

(I. 514 und 529) immer als tabula bezeichnet wird, so kann nach unserem Dafürhalten diese Stelle nur in diesem Sinne gedeutet werden. In diesem Falle bliebe jedoch die Frage zu beantworten, wie das Kloster wieder in den Besitz des Gemäldes gelangt sei, worüber keine Nachrichten vorliegen”.

⁴⁶ zob. Pasierb, Życie Hermana Hana..., s. 415.

⁴⁷ Frydrychowicz, dz. cyt., s. 389.

⁴⁸ Kronika Pelplińska, t. II, (sygn. Działu Rękopisów Bibl. Sem. Duch. w Pelplinie: 422 (623), s. 124; Frydrychowicz, dz. cyt., l. c., przypis 8.

cze zespoły, odpowiadające trzem kompozycyjnie, a więc formalnie, wyodrębnionym częściom.

Część górna dzięki ogromnym rozmiarom ukazanych wedle skali ważności postaci Boga Ojca, Chrystusa, Ducha św. i Madonny, pozostaje do reszty malowidła w stosunku niemal 11 : 16 i jest wykreślona z płaszczyzny obrazu intensywnymi pasami obłoków poprzetykanych anielskimi główkami.

Środkowa dzieli się na trzy strefy i wyobraża niebo pełne świętych.

Dolna wreszcie — raczej trójplanowa niż trójstrefowa — mieści na pierwszym planie współczesne osobistości kościelne i świeckie, następnie portretową grupę magnaterii polskiej i cisnący się za nią tłum, wreszcie, na ostatnim, podniesionym nieco na sposób raczej streficzny niż perspektywiczny, planie — kościół pelpliński, w którym mieści się obraz. Do świątyni klasztornej zmiierzają z obu stron procesje, nad którymi widnieją wykonane en grisaille sceny niesienia krzyża.

W głównej scenie koronacji Madonny biorą udział wedle nowożytnej, datującej się od schyłku gotyku, formuły ikonograficznej wszystkie osoby Trójcy Świętej. Na ciepłym brunatnym tle kładą się złote pasma światła bijącego od Gołębiczy, które krzyżują się ze smugami blasku idącego od głowy Chrystusa i Boga Ojca. Koronatorzy siedząc wznoszą nad głową klęczącej frontalnie Maryi koronę królewską ozdobioną kamieniami i zwieńczoną krzyżem.

Bóg Ojciec przedstawiony jako starzec o siwych, lekko falujących długich włosach i puszystej, rozdzielonej na dwa pasma brodzie, odziany jest w szatę malowaną pełnym fioletem o białych błyskach, na którą zarzucony jest lamowany płaszcz barwy zieleni malachitowej. W prawej dłoni trzyma koronę, a lewą, w której dzierży berło, wspiera na podtrzymywanym przez aniołka globie. Aniołek ma dłonie okryte welonem.

Chrystus przedstawiony został jako młody mężczyzna o ciemnobrązowych, miękko sfalowanych włosach, opadających aż na ramiona. Krótka, również rozdzielona, broda i wąsy ocieniają twarz; oczy ma ciemne i w półprzymknięte. Ubrany jest w płaszcz cynobrowy, królewski, spięty broszą z dużym ka-

mieniem. Pod spodem ma szatę białą w świetle, przechodzącą w cieniach w różowawy fiolet (*caput mortuum*). Koronę trzyma w dłoni lewej, prawą z berłem opierając się na globie. Stopy, podobnie jak Bóg Ojciec, ma bose.

Madonna — której postaci poświęcony jest cały następny rozdział — ubrana jest w szatę barwy *caput mortuum*, przepasaną paskiem, spod której wygląda biały kołnierz szaty spodniej; na suknię narzucony ma płaszcz koloru lapis lazuli, spięty kosztowną broszą z kamieniem.

Blisko pięćdziesięciu aniołów (kilku ukazanych do pół postaci, reszta jako główki anielskie) otacza wieńcem scenę ukoronowania Maryi. Wielkie zróżnicowanie ich twarzy nasuwa przypuszczenie, że malując je, korzystał malarz z modeli. Z lekka stylizowane na sposób gotycki (bardzo wysokie i wypukłe czoła) pełne są te twarze uroku i wdzięku. Maluje się na nich dziecinna radość, zaciekawienie i podziw dla wspaniałej sceny, której są widzami. Ich różnobarwne skrzydełka rozjaśniają i ożywiają pasma szarych obłoków.

Szczególnie pieczołowicie potraktował malarz półpostaciowych aniołów znajdujących się obok Boga Ojca i Chrystusa. Dwaj z nich zajęci są podtrzymywaniem globów, w których ukazane są różne sceny: w globie widocznym po stronie Boga Ojca widnieje wyobrażenie raju. Na tle zielonych drzew widać nagiego Adama i Ewę, drzewo obsypane jabłkami i różne zwierzęta. Analogiczny „mundus” podawany przez anioła Chrystusowi zawiera w swym wnętrzu sceny pasyjne: Chrystusa przywiązanego do słupa, scenę naigrawania (Chrystus ukoronowany cierniem, okryty szkarłatnym płaszczem), niesienie krzyża i ukrzyżowanie między św. Janem i Matką Boską.

Ukazywanie różnych scen rozgrywających się wewnątrz globu ziemskiego częste jest zwłaszcza we współczesnej Hanowi grafice niderlandzkiej. Th. Galle np. w sztychu z 1611 roku przedstawiającym pośrednictwo Matki Boskiej i świętych Dominika i Franciszka przedstawia wewnątrz kuli ziemskiej grzechy świata⁵⁰, a na sztychu Hieronima Wierixa Madonna

⁵⁰ B. Knipping, *De Iconografie van de Contra-reformatie in de Nederlanden*. T. II, Hilversum 1940, s. 40, *reprod.* 28,

blagająca Chrystusa o litość nad światem obejmuje dłońmi glob ziemski, na którym przedstawiony jest górzysty pejzaż z fragmentami architektury oraz ciała niebieskie: słońce, księżyc i gwiazdy⁵¹.

W wypadku Hana warto zwrócić uwagę na zjawisko powrotu do plastyki kościelnej — średniowiecznej typologii dwóch Testamentów i przeciwstawieniu grzechu pierworodnego odkupienia przez Chrystusa. Charakterystyczne jest również umieszczenie tyłu ulubionych przez pobożność epoki elementów pasywnych; wystarczyłoby zupełnie umieszczenie np. samej sceny ukrzyżowania, malarz jednak dodał dalsze sceny z męki Pańskiej. Ikonografia tej partii obrazu zawiera także inne momenty pasywne: dwaj aniołowie znajdujący się na wysokości postaci Chrystusa trzymający duży krzyż i różgi służące do biczowania oraz cierniową koronę.

Środkowa część kompozycji przedstawia niebo, w którym w trzech strefach rozmieścił malarz tłumy świętych. Z boku klęczącej Madonny znajduje się strefa pierwsza: po lewej widnieją **patriarchowie**, spośród których szczególnie wyeksponowany jest i rozmiarami i plamą barwną Mojżesz z cudowną laską i tablicami dziesięciorga przykazań, za nim Eliaz z jabłkiem. Reszta nie posiada indywidualnych arcybutów, poza cechami zgrzybiałej starości, rysującej się w ich sylwetkach i twarzach, okolonych siwym zarostem.

Po przeciwnej stronie na tej samej wysokości znajdują się **prorocy**. Pierwszy z lewej z drewnianym jarzmem to zapewne Jeremiasz⁵², młodzieniec z lwem to Daniel, starzec z piłą — Izajasz⁵³, grający na harfie — król Dawid, wreszcie kończący poczet prorok, wyakcentowany rozmiarami i stanowiący dzięki temu pendant do postaci Mojżesza, to św. Jan Chrzciciel odziany w skóry, z krzyżem owiniętym banderolą.

⁵¹ tamże, s. 43, reprodukcja 31.

⁵² wynika to z 27 rozdziału jego księgi.

⁵³ Król Manasses, syn Ezechiasza, miał kazać zamordować Izajasza przez ścięcie piłą. Scenę tę przedstawiano znacznie częściej w miniaturach, niż w malarstwie monumentalnym.

Poniżej klęczącej Incoronaty ciągnie się przez całą szerokość obrazu strefa druga. Na lewym skrzydle znalazła się grupa **apostołów**, z których na pierwszym planie ukazani są z atrybutami: św. Jakub jako pielgrzym, św. Piotr z kluczami i św. Jan Ewangelista z kielichem. Postać św. Piotra jest większa od znajdujących się obok dwóch apostołów. Na prawo od św. Jana zaczyna się grupa **męczenników**: pierwszy męczennik chrześcijaństwa, św. Szczepan przedstawiony jest jako młody diakon trzymający w chuście kamienie, którymi został zabity, obok, również przedstawiony jako diakon z dużą tonsurą, widnieje św. Wawrzyniec z kratą.

Na osi kompozycji, poza postacią Madonny, znajduje się duża rzesza **świętych niewiast**. Na pierwszym planie widnieją **męczennice**, w czym można się dopatrywać konsekwencji przewagi martyrologicznej w hagiografii i sztuce epoki⁵⁴. Widać tu: św. Agnieszkę z barankiem, św. Katarzynę z mieczem, św. Urszulę ze strzałą, św. Cecylię grającą na małych organach i św. Barbarę z wieżą — święte tak u nas czczone. Na drugim planie znajdują się między innymi: św. Katarzyna Sieneńska z cierniową koroną na zakonnym welonie i św. Helena cesarzowa, trzymająca odnalezione przez siebie drzewo krzyża św.

Na prawo od osi znajdują się — jako dalszy ciąg i odpowiednik lewej części tej samej strefy — **męczennicy**, wśród których m. in. diakon bez arcybudy i św. Sebastian przeszyty strzałami. W dalszym ciągu jako pendant znajdujących się po lewej stronie apostołów widnieją **czterej wielcy doktorowie Kościoła zachodniego**: św. Grzegorz Wielki z tiarą, św. Ambroży z mitrą, św. Augustyn z płonącym sercem i św. Hieronim w purpurze, z kapeluszem kardynalskim w dłoniach.

Poniżej, na dwóch umieszczonych symetrycznie, na podobieństwo balkonów, obłokach znajdują się dwie postaci o rozmiarach znacznie przewyższających innych świętych: są to **zakonodawcy**. Z lewej — w czarnym habicie św. Benedykt

⁵⁴ W. Weisbach, *Der Barock als Kunst der Gegenreformation*. Berlin 1921, s. 152 n., tendencję tę charakteryzuje też Mâle, dz. cyt., s. 263.

z rozwartymi w adoracji dłońmi i św. Bernard z Clairvaux z księgą otworzoną na słowach „Monstra te esse matrem”, odnoszących się do Matki Boskiej i zawierających myśl przewodnią obrazu. Postać tę uważano dotychczas mylnie za opata Leonarda Rembowskiego II, fundatora i inventora obrazu. Opinii tej nie można podtrzymać. Opat przecież nie ośmieliłby się kazać wymalować na obłokach i to jako pendant do postaci św. Benedykta, a nawet danie rysów opata św. Bernardowi wydaje się mało prawdopodobne wobec zaleceń teoretyków sztuki potrydenckiej i synodów wypowiadających się wyraźnie przeciw portretowości w rysach świętych.

Pod grupą świętych męczennic, na osi, umieścił malarz na wznórzonym przez obłoki wznoszące się nad frontonem kościoła **Baranka Apokaliptycznego**, otoczonego przez cztery symbole ewangelistów, pochodzące z widzenia Ezechiela a powtórzone przez Apokalipsę⁵⁵: człowieka, anioła, lwa i wołu. Ten element apokaliptyczny znalazł się tu zapewne dla uzupełnienia ikonografii raj, nieba. Występuje on bardziej dobitnie w ikonografii „Koronacji” oliwskiej, gdzie zostanie szerzej omówiony. Po obu stronach rozchodzi się blask, z którego wyłaniają się rzesze małych figurujących świętych, wśród których na pierwszym planie widnieją postaci **zakonodawców**: św. Dominika, św. Franciszka z Asyżu i św. Ignacego Loyoli wraz ze św. Franciszkiem Ksawerym, po drugiej stronie postaci są mniej wyraźne. W przedstawieniu aż dwóch świętych jezuitów można dopatrywać się reperkusji stosunków łączących pelplińskich cystersów z jezuitami odgrywającymi wybitną rolę na dworze Zygmunta III — w 1625 roku kronikarz opactwa odnotuje np. śmierć Possiliusa⁵⁶. Również Han przyjaźnił się z jezuitami, a w testamencie dokonał zapisu na

⁵⁵ Apok 4,6 n.

⁵⁶ Kronika Pelplińska t. I, s. 522. Jak ilustracja do przedstawienia tych trzech zakonodawców brzmią słowa kronikarza o pobycie opata Rembowskiego w Rzymie: „Confraternitates cum patribus Franciscanis, Dominicanis et Jesuitis iniiit” — Kronika Pelplińska t. I, s. 517.

rzecz ich klasztoru w Chojnicach. Być może to właśnie oni wystarali mu się o tytuł „pictor regius”⁵⁷.

Trzecia, dolna część obrazu, zawiera na pierzyszym planie portrety współczesnych **dostojników duchownych i świeckich**; partia ta została przemalowana bądź już przez samego Hana, bądź nieco później przez jakiegoś malarza z jego pracowni czy kręgu, znającego dobrze „manierę” mistrza. O przemalowaniu świadczy przede wszystkim prawy „margines” malowidła, który uwidocznił się po wyjęciu obrazu z ram w czasie przeprowadzania niedawnej konserwacji. Widnieje tam pół twarzy marsowej z białym wąsem i krótką brodą. Osoba ta jest ubrana w hiszpański strój z krezą. Bez trudu odnajdujemy tę twarz w centralnej małowidlowej grupie magnatów polskich: jest to czwarty od lewej rycerz w pancerzu i z mieczem w dłoni.

Również postać w płaszczu książęcym, wyobrażająca wedle wszelkiego prawdopodobieństwa królewicza Władysława, została domalowana później i silnie wyakcentowana wielkimi rozmiarami z otaczających ją osób. Zmiany pierwotnej koncepcji zauważyć można i po lewej stronie, w grupie dostojników duchownych. Znajdujący się za papieżem dygnitarz był pierwotnie człowiekiem świeckim, ubranym we fioletowy względnie fiołkowy żupan. W ostatecznej jednak redakcji nad szeroko rozłożonym kołnierzem typu weneckiego (obraz jest świadectwem kończenia się wpływu mody weneckiej i początku oddziaływania hiszpańskiej) umieszczona została głowa prymasa Wawrzyńca Gembickiego, a w wyciągniętych dłoniach pojawiła się mitra ze złotej lamy.

Rozpoznanie portretów do tej chwili nie zostało przeprowadzone w sposób przekonywujący i zadowalający. Nie wiadomo również, czy kiedykolwiek uda się zidentyfikować wszystkie postaci, a to — po pierwsze — z braku porównawczego materiału ikonograficznego, i — po wtóre — wobec faktu, że nie wszystkie portrety są wierne. Większości przedstawionych osób malarz z pewnością nie widział — przynajmniej w czasie ma-

⁵⁷ Pasierb, *Problemy biografii...*, s. 154; o związkach Hana z jezuitami zob. tegoż, *Życie Hermana Hana...*, s. 408 n., 412 i 415.

lowania obrazu — i nie miał pod ręką ich portretów, stąd też mają one sens raczej „oznaczający” a nie „przedstawiający” poszczególne osobistości.

Już przy postaci papieża zaczynają się piętrzyć trudności. Do czasu M. Skrudlika uważano, że jest to Urban VIII, gdyż takie rozpoznanie sugeruje data powstania obrazu. Urban VIII został wybrany papieżem 6 sierpnia roku 1623, a umowę w sprawie „Koronacji” podpisano 1 października tegoż roku. Postać na obrazie w niczym nie przypomina Barberiniego, ani rysami twarzy, ani typem zarostu. Ponadto: papież na obrazie jest zgrzybiałym starcem, a Urban VIII — człowiekiem młodym i silnym⁵⁸. Te m. in. argumenty wysunął Skrudlik twierdząc, że w „Koronacji” pelplińskiej znalazł się nie Urban VIII, a jego poprzednik Grzegorz XV, związany z Polską przez plany przeciwtureckie⁵⁹. W istocie Grzegorz XV brewem z 7 sierpnia 1621 roku przyrzekł pomoc pieniężną Zygmunto-
wi III⁶⁰ i nawet dotrzymał obietnicy⁶¹. Ponadto po zwycięstwie pod Chocimem ustanowił liturgiczny jego pomnik w Pro-
rium Regni Poloniae et Sueciae: formularz mszalny na dzień 10 października „De gratiarum actione pro victoria ad Chocim obtenta”. Tuż po tym zwycięstwie przekazał królowi polskiemu za pośrednictwem nuncjusza Torresa kosztowny rękopiśmienny brewiarz Urbana IV z 1261 roku⁶².

⁵⁸ L. v. Pastor, *Storia dei Papi dalla fine del medio evo. t. XIII: Storia dei Papi del periodo della Restaurazione Cattolica e della Guerra dei Trent'anni, Gregorio XV (1621—1623) ed Urbano VIII (1623—1644). Versione Italiana di P. Cenei. Roma 1931, s. 247, przyp. 2, gdzie przytacza relację F. Carandini Ferrariego: „Habbiamo fatto papa Barberini, cosa reputata incredibile che tanti vecchi pretendenti habbiamo concordato in un giovane d'anni, ma di prospera salute tanto, che non si può dire di più”.*

⁵⁹ M. Skrudlik, dz. cyt., s. 136.

⁶⁰ Pastor, dz. cyt., s. 110.

⁶¹ A. Szelański, *Sprawa Północna w wiekach XVI i XVII. Cz. II: Śląsk i Polska wobec powstania czeskiego. Lwów 1904, s. 210.*

⁶² Pastor, dz. cyt., s. 111, przyp. 4 ze strony poprzedniej opisuje ten kodeks należący do Muzeum Czartoryskich w Krakowie (sygn. 1211) oraz

Jednak rysy papieża z „Koronacji” nie są również identyczne z rysami papieża Ludovisi, choć — ewentualnie — jakiegoś dalszego podobieństwa można by się tutaj dopatrzeć. Być może, że opatowi Rembowskiemu szło rzeczywiście o przedstawienie właśnie Grzegorza XV, jednak nie miał pod ręką ani jego portretu, ani sztychu, jaki mógłby pokazać Hanowi. Uderzającą jest bowiem brak zacięcia portretowego, indywidualnych, charakterystycznych cech w twarzy starca z tiarą w dłoniach, co zwraca uwagę zwłaszcza w zestawieniu z sąsiadującymi z nim na obrazie osobami. Wydaje się jednak, że fundatorowi zależało nie tyle na portrecie jakiegoś określonego papieża, ile na przedstawieniu papieża w ogóle, jako widzialnej głowy Kościoła. Stąd też egzekwowanie ścisłej portretowości rysów papieża z „Koronacji” nie prowadzi do niczego; **starzec z tiarą** w dłoniach adorujący na klęczkach Madonnę **to upostaciowana idea papieństwa**.

Za odzianym w kapę papieżem widnieje **prymas Wawrzyniec Gembicki**; rysy bowiem tego dostojnika wykazują podobieństwo do przedstawionych na nagrobku gnieźnieńskim prymasa. To samo trzeba stwierdzić i w odniesieniu do portretu pochodzącego z klasztoru benedyktynek chełmińskich, obecnie znajdującego się w pałacu biskupim w Pelplinie. Malowany w roku 1606 przedstawia późniejszego arcybiskupa gnieźnieńskiego gdy był jeszcze biskupem chełmińskim ⁶³.

Trzeci z kolei dygnitarz duchowny, obdarzony bujnym zarostem, ubrany w szatę — prawdopodobnie domalowaną —

podaje w całości dedykację: „Istud breviarium manuscriptum fuit Urbani Papae Quarti, qui sedit anno MCCLXI et a Cosmo de Torres Archiep. Adria. ac Smi in Christo Patris Gregorii Papae XV Nuntio Smo Principi Sigismudo III Polon. ac Sveciae Regi Potentissimo ad significandum singularem animi sui devotionem donō datum Varsaviae 26 octobris 1621”. Dedykacja ta, mieszcząca się na s. 5 kodeksu, ozdobiona jest herbami Grzegorza XV. Uderzające jest, że Pastor nie wiąże tego daru z bitwą pod Chocimem, której nota bene wcale nie zauważa.

⁶³ za tę uprzejmie udzieloną mi wiadomość dziękuję serdecznie ks. prałatowi Antoniemu Liedtkemu.

barwy cynobru trzyma w lewej dłoni kapelusz tegoż koloru ⁶⁴; jest to, jakby wynikało i z przesłanek logicznych i z podobieństwa do portretu znajdującego się u franciszkanów krakowskich, **Andrzej Lipski, biskup diecezji kujawsko-włocławskiej** ⁶⁵, na terenie której leżał konwent pelpliński.

Następna postać w białym cysterskim habicie to niewątpliwie sam fundator i inwentor obrazu, **opat Leonard Rembowski II**, którego mylnie dopatrywano się w postaci św. Bernarda trzymającego rozwartą księgę.

Poza opatem znajdują się na obrazie także dwaj, względnie trzech inni cystersi. Być może, że jednym z nich jest miejscowy **przeor Jakub Fulgraw**, drugim zaś **opat oliwski Adam Trebnic**, dnia 19 marca 1623 roku na kapitule prowincjonalnej we Węgrowcu potwierdzony jako komisarz zakonu i wybrany mandatariuszem na kapitułę generalną do Clairvaux ⁶⁶.

Z pozostałych osobistości **dwie** przedstawione zostały w **purpurze** (jedna z nich, wybitnie eksponowana, ubrana jest w lamowane futerkiem cynobrowe mozzetto narzucone na białą sutannę, a więc strój właściwie papieski!), a jedna we fiolety. Jednym z purpuratów może być **Cosimo Torres**, promowany na kardynała, gdy był nuncjuszem w Polsce, 5 września 1622 roku, choć Zygmunt III chciał purpury dla ambitnego Rangoniego ⁶⁷. Torres pozostał w Polsce do końca roku 1622, kiedy zastąpił go Lancelotti ⁶⁸, którego portretu można by się również dopatrywać i doszukiwać na tym obrazie.

Nie jest wykluczone, że postaci te wyobrażają dostojników dworu papieskiego lub generalnych zwierzchników zakonnych. Warto uprzytomnić sobie, że w czasie powstawania „Korona-

⁶⁴ na temat privilegio dell' abito rosso prymasów polskich zob. wyniki ankiety nuncjatury z roku 1742 w Archivio Segreto Vaticano, sygn. Polonia, Additamenta X, fasc. I et II. Ankieta postużywała się danymi ikonograficznymi zaczerpniętymi z dawnych portretów prymasów rozsianych po całej Polsce.

⁶⁵ Skrudlik, dz. cyt., s. 367.

⁶⁶ Kronika Pelplińska, t. I, s. 511.

⁶⁷ Pastor, dz. cyt., s. 71.

⁶⁸ tamże, s. 110.

cji” zakon cysterski przechodzi poważne przeobrażenia. W roku 1615 Dionizy Largentier, zmarły w 1624 roku opat Clairvaux, powodowany chęcią odnowienia gorliwości i przywrócenia pierwotnej dyscypliny zakonnej, zakłada kongregację strictioris observantiae, tzw. „poprawionych bernardynów”. Ponieważ niewiele klasztorów przyłączyło się do jego inicjatywy, zwrócił się poprzez Ludwika XIII do Grzegorza XV z prośbą o reformę całego zakonu cysterskiego. Papież upoważnił kardynała Franciszka de la Rochefoucauld, biskupa Senlis, do poczynienia odpowiednich kroków. Prace nad reformą zakonu podjęte zostały przez opata Mikołaja Boucherat (umiera w 1624 r.) z Clairvaux i czterech ojców — opatów⁶⁹.

Nie jest wykluczone, że przedstawieni na obrazie dostojnicy zakonni i kościelni pozostają w związku z dojrzewającą reformą, zapoczątkowaną przez opata Dionizego z Clairvaux, dokąd jeździł był, jak wiadomo, opat pelpliński.

Po prawej stronie malowidła znajdują się osobistości świeckie. Pierwsza z nich, stanowiąca pendant do postaci papieża, równie jak on odziana w kapę, tyle że o wiele bogatszą, to **cesarz Ferdynand II** z koroną cesarską w dłoniach, z głową uwieńczoną wawrzynem. Korona zasługuje na szczególną uwagę — jest to niewątpliwie „Hauskrone” Rudolfa II, służąca do wystąpień **w roli cesarza**, a nie króla Czech⁷⁰. Warto też odnotować jej oryginalną i szczególną konstrukcję, łączącą typowy dla koron królewskich ornament lilii (w części dolnej) z datującą się od średniowiecza tradycyjną formą korony cesarskiej, składającej się z mitry przedzielonej pałąkiem⁷¹. Na

⁶⁹ zob. M. Heimbucher, *Die Orden und Kongregationen der katholische Kirche*. t. I, Paderborn 1933, s. 341.

⁷⁰ H. Biehn, *Die Kronen Europas und ihre Schicksale*. Wiesbaden 1957, s. 163. Tamże reprodukcja (nr 62), na s. 162.

⁷¹ „Die Hauskrone (d. i. die rudolfische Krone) ist ein merkwürdiger Versuch, die typische Form der Königskrone — unterer Teil mit dem Lilienornament — mit der seit dem späterem Mittelalter auf der Kaisersiegeln erscheinenden charakteristischen Form der Kaiserkrone — Bügel und Mitra — zu verbinden” — J. Schlosser, cyt. za Biehn, dz. cyt., l. c.

obrazie Hana rogi tej mitry są zaokrąglone, a pałąk jest szerszy niż w oryginale, uderzające jest natomiast podobieństwo kształtu i klejnotów dolnej obręczy i wyrastających z niej stylizowanych lilij.

Również zapona kapy posiada kształt korony cesarskiej, pod którą widnieje dwugłowy orzeł. Na pretekście kapy, bogato wyszywanej perłami znajduje się motyw korony królewskiej.

Za cesarzem, wysunięty nieco w przód i ukazany nieomal en face, w przeciwieństwie do profilowego ujęcia twarzy cesarza, widnieje **król Zygmunt III Waza**. Ubrany jest w paradną zbroję, na którą wyłożony jest koronkowy kołnierz. Na piersiach ma złoty szeroki łańcuch, z ramienia zwisa mu jedwabny płaszcz. Król przedstawiony jest z odkrytą głową o mocno przerzedzonych włosach. Jego wąsy i krótka, przycięta po szwedzku broda jest identyczna z cesarską. Podobnie jak Ferdynand II wznosi do Madonny dłoń, w których trzyma koronę królewską i berło.

Poza plecami króla znajduje się długowłosy rycerz w zbroi, z odkrytą głową, trzymający w prawej dłoni model świątyni pelplińskiej. Wedle wszelkiego prawdopodobieństwa jest to symboliczny portret (na co wskazuje i zupełnie anachroniczna długa fryzura) fundatora opactwa i kościoła pelplińskiego, **księcia pomorskiego Mszczuja II**, zmarłego 1 stycznia 1295 roku. On to przeniósł cystersów z niezdrowych Pogódek do Pelplina i hojnie uposażył⁷².

Również trzy postacie uszeregowane powyżej jego głowy zwykle się uważa za „portrety” książąt pomorskich, dobroczyńców klasztoru. Mogliby to więc być: **Sambor II**, fundator klasztoru w Pogódkach (zmarły 30 grudnia 1276), jego ojciec **Mszczuj I**, którego, choć zmarł przed założeniem klasztoru, wymieniano zawsze jako dobrodzieja i **Świętopęk**, starszy brat Sambora II, również opiekun klasztoru⁷³. Jeden z nich trzyma berło.

⁷² Frydrychowicz, dz. cyt., s. 91 w zupełnie nieprawdopodobny sposób postać, która „das modell einer Kirche in den Händen hält” interpretuje jako Władysława IV.

⁷³ zob. Frydrychowicz, dz. cyt., s. 11 nn. oraz 202 n.

Silne podobieństwo tych trzech twarzy może jednak nasunąć inną, może bardziej nawet prawdopodobną interpretację: wiadomo, że właścicielami Pelplina byli w XIII wieku trzej bracia: **Wasil**, palatyn świecki, **Glabuna** i **Sadik**. Oni to właśnie prosili Mszczuja II o pozwolenie na sprowadzenie mnichów cystersów do Pelplina i przekazanie im uposażenia ⁷⁴.

Dlaczego ci dawno zmarli dobroczyńcy opactwa znaleźli się na tym obrazie? Wiadomo, że już w 1613 roku cystersi oliwscy zamówili w pracowni Hana dwie serie portretów fundatorów i dobrodziejów swego klasztoru, aby wobec różnych zakusów — zwłaszcza ze strony gdańskich protestantów — na swe dobra i przywileje, przypomnieć i uwypuklić prawowitość ich posiadania. Nie mogąc z takich czy innych względów naśladować oliwskich współbraci, cystersi pelplińscy poprzestali na takim przypomnieniu dawnych nadań, o których potwierdzenie zabiegali aktualnie u króla i papieża.

Ogromną postać górującą nad tą częścią kompozycji, a odzianą w czerwony płaszcz książęcy z gronostajowym ogromnym kołnierzem i łańcuch z okazałych rozmiarów klejnotem, identyfikowano w dotychczasowej literaturze z królewiczem **Władysławem Wazą**, jednak ks. Frydrychowicz — kto wie czy nie bez słuszności — dopatrywał się tu Mszczuja II ⁷⁵. Znaczenie tej postaci jest bardzo silnie podkreślone jej rozmiarami, a zdziwienie potęguje fakt, że partia ta jest przemalowana! Trudno jest dopatrzeć się w rysach tego zagadkowego księcia podobieństwa do Władysława IV, który posiada przecież dość bogatą ikonografię. Obstając przy tezie, że jest to jednak królewicz Władysław, można by sobie tę trudność tłumaczyć przypuszczeniem, że malarz nie naszkicowawszy sobie jego portretu w czasie pohytu rodziny królewskiej w Pelplinie w dniu 29 maja 1623 roku ⁷⁶, malował go z pamięci. Portret

⁷⁴ tamże, s. 18.

⁷⁵ królewicza Władysława dopatrywał się tu już Kujot, dz. cyt., s. 91, nie jest jednak pozbawiona słuszności opinia Frydrychowicza, który pisze: „dann folgt der Fundator des Klosters, Herzog Mestwin II in einen Hermalin-mantel und einer Herzogskrone in den Händen” (dz. cyt., s. 386).

⁷⁶ Kronika Pelplińska, t. I, s. 512.

mógł być zresztą domalowany później, kiedy królewicz wszedł w orbitę interesów i uwagi opactwa. Stało się to w roku 1624, kiedy Władysław wyruszał w swą wielką, incognito odbywaną podróż po Europie, skrupulatnie odnotowaną przez pelplińskiego kronikarza⁷⁷ oraz gdy uzyskał dla Pelplina u Stolicy Apostolskiej łaskę, o którą bardzo ubiegali się cysterscy opaci: wieczysty przywilej używania mitry⁷⁸.

Poza dwiema grupami dostojników duchownych i świeckich umieścił także malarz pośrodku, ukazaną perspektywiecznie małowidelną grupę polskich wielmożów, z których niestety, nie wszystkich udało się zidentyfikować. Dotychczasowi badacze w ogóle jej nie zauważyli. Porównanie tych postaci z zachowanymi portretami osobistości działających w latach dwudziestych XVII wieku w Polsce, dostarczyło porównawczego materiału ikonograficznego⁷⁹, który w niektórych wypadkach potwierdzony jest również przez Kronikę Pelplińską, źródło tym cenniejsze, że dające świadectwo o związkach tych osób z opactwem, względnie pozostawaniu ich w orbicie zainteresowań pelplińskich cystersów.

Pierwsza — licząc od lewej — postać z czarną, krótko przystryżoną brodą i długimi, do góry podkręconymi wąsami, ubrana w czerwony żupan i takiż kontusz, przy szabli i z buławą w lewej dłoni to — jakby wskazywał ulubiony przezeń kolor ubioru — **hetman Stanisław Koniecpolski**, który świeżo powrócił z niewoli tureckiej. Kronika Pelplińska wspomina o nim w roku 1624, z okazji odparcia najazdu Tatarów⁸⁰.

⁷⁷ tamże, s. 517: „Hoc anno Vladislaus Princeps Poloniae exteras nationes Italiam, Hispaniam, Galiam vísitavit. Licet incognitus magnis ubique honoribus exceptus est”.

⁷⁸ Odnotowując pod datą 20 maja roku 1648 śmierć Władysława IV, którego nazywa „singularis fautor nostri monasterii” pisze kronikarz: „Romae 1625 personaliter extens cum principe Alberto Stanislao Radzivillo impetraverat D. Abbati nostro perpetuam Infulam et promotorem ad Cardinales ad S. Pontificem in causa nostra Hoppenbrue”. Kronika Pelplińska, t. II, s. 111.

⁷⁹ Za ceną pomoc udzieloną mi w rozpoznawaniu portretów grupy dostojników świeckich serdecznie dziękuję Panu Profesorowi Władysławowi Tomkiewiczowi z Uniwersytetu Warszawskiego.

⁸⁰ Kronika Pelplińska, t. I, s. 516.

Rysy twarzy jednak wskazują raczej, że idzie tu o **Stanisława Lubomirskiego**, regimentarza chocimskiego, który ponadto odznaczał się właśnie takim zarostem. Podobieństwo jest jednak dość znikome.

Jego sąsiad z prawej, ubrany w modny strój hiszpański koloru czarnego z białą krezą oraz pelerynę podbitą gronostajami, to chyba kanclerz litewski **książe Stanisław Albrecht Radziwiłł**, z wielu względów bliski pelplińskim cystersom. Przyjęty niedawno, 31 grudnia 1621 roku, do konfraterni klasztornej⁸¹ jako szczególny dobrodziej kościoła, w roku 1623 (18.2.), uzyskał u Zygmunta III potwierdzenie uposażenia klasztoru. W roku 1625, zaraz po powrocie z zagranicznej podróży, w której towarzyszył królewiczowi Władysławowi, przypominając mu zapewne o sprawie mitry dla opata, przybywa do Pelplina⁸².

W pełnej zbroi, z hełmem złożonym u kolan i buławą otrzymaną w 1624 roku klęczy jako następny w szeregu **Lew Sapieha**. Oczywisty to dowód, że praca nad „Koronacją” była w pełnym toku co najmniej rok później od podpisania umowy.

Następny, również zbrojny, rycerz dzierżący miecz, to prawdopodobnie **Marcin Kazanowski**, któremu udało się szczęśliwie uciec z niewoli tureckiej i wrócić do kraju.

Centralna postać to klęczący ze złożonymi dłońmi marszałek wielki koronny **Mikołaj Wolski**, ubrany w charakterystyczny dla niego czarny strój wenecki⁸³.

Kolejnych dwóch dalszych postaci — jednej ubranej modnie po hiszpańsku, a drugiej w zbroi — nie udało się rozpoznać.

⁸¹ tamże, s. 502.

⁸² tamże, s. 523.

⁸³ Portret Wolskiego jest zupełnie podobny do jego konterfektu pędzla O. Wenantego kameduły, malowanego nieomal współcześnie z „Koronacją” pelplińską, w 1624 lub 1625 roku, kiedy Wolski miał około 70 lat. Również identyczny jest czarny strój wenecki — zob. F. Kopera, Dzieje malarstwa w Polsce. T. II: Malarstwo w Polsce od XVI do XVIII wieku. Warszawa — Kraków b.r., s. 205. Zob. także reprodukcję nr 199 na s. 198.

Następna osobistość, odziana w wychodzący już z mody strój wenecki, to chyba kanclerz koronny **Wacław Leszczyński**, umieszczony na wprost kanclerza litewskiego.

Ostatni wreszcie po prawej stronie klęczy księżę (wskazuje na to gronostajowy płaszcz) **Krzysztof Zbaraski**, w żupanie i przy szabli. Na obrazie znalazł się jako wsławiony świeżym posłowaniem do Turcji.

Poza tymi pierwszoplanowymi postaciami ciśnie się malowany en grisaille bezimienny tłum — jak się wydaje — szlachty polskiej. Tylko w jednym wypadku twarz znajdująca się na drugim planie przypomina kolorytem murzyna.

Ponad morzem głów widnieje na placu fronton kościoła będącego konterfektem świątyni pelplińskiej opactwa. Widać, że podówczas flankujące go wieże — baszty miały barokowe hełmy. Prawdopodobnie ze względów kompozycyjnych malarz nie ukazał szczytów i fasad naw bocznych, a mieszczące się w nich okna przedstawił jakby znajdowały się po obu stronach dużego okna istniejącego rzeczywiście w ścianie zachodniej nad portalem. Również pewne ozdoby umieszczone na fasadzie trzeba kłaść na karb swobodnej parafrazy elewacji świątyni.

Do kościoła zmierzają z dwu stron procesje, malowane „impresjonistycznie”, en grisaille, leciutkimi pociągnięciami pędzla. Nadchodząca z prawej strony już wchodzi do wnętrza, druga — dopiero się zbliża. Zakonnicy w komżach niosą świece i dwa wysokie krzyże z proporcami, następnie przed baldachimem, pod którym kroczy celebrans (opat?) w mitrze trzymający w dłoniach relikwiarz, (bo chyba nie monstrancję), niesiony jest pastorał. Mała grupka osób idących za baldachimem niesie jeszcze świece — reszta dźwiga pionowo uniesione krzyże.

Podobnie jest po prawej stronie, z tym, że nie widać tu insygniów opackich, a wśród idących w procesji rozróżnić można mężczyzn i kobiety.

Ponad obiema procesjami, po obu stronach fasady kościoła, na rozpiętych w szarościach dwupoziomowych skalistych drogach, wznoszących się odśrodkowo, widać postaci dźwigające

krzyże. Na początku każdej drogi są jeszcze stopnie, potem góra staje się bardziej stroma, a droga trudniejsza.

ROZDZIAŁ III

Typologia Madonny

Postać Madonny z „Koronacji” pelplińskiej Hana nasuwa szereg zagadnień, którym warto poświęcić nieco uwagi. Nawet przy powierzchownej obserwacji dzieł mistrza z Nysy zauważa się, że posługuje się on z lubością typami. Podobni do siebie jego aniołowie, podobne kobiety, dzieci i starcy. W odniesieniu do przedstawień Madonny postępował malarz jeszcze konsekwentniej: wszystkie posiadają jedną i tę samą twarz, zmieniając się co najwyżej drugorzędne szczegóły.

Tak jest i w „Koronacji”: karnacja twarzy Incoronaty jest blada, włosy ciemnobrunatne i także, zarysowane cienkim wysokim łukiem, brwi. Ciężkie półprzymknięte powieki przysłaniają do połowy ciemne oczy. Niewielkie usta malowane są intensywnym cynobrem, bardzo miękko, zupełnie bezkonturowo. Tak jak inne Madonny Hana nie ma nimbu wokół głowy, a ubrana jest w konwencjonalne „starożytne” szaty w rozumieniu epoki: białofiołkową suknię i ciemnoszmaragdowy, spięty na piersiach płaszcz. Również, a może jeszcze bardziej charakterystyczny, jest układ rąk, prawie zawsze taki jak w pelplińskiej i oliwskiej „Koronacji”: dłonie są nieznacznie rozwarte na wysokości piersi gestem orantki i lekko zwrócone wewnętrzną stroną do widza.

Można więc mówić, że malarz stworzył własny typ Madonny, którym konsekwentnie się posługiwał. Ten typ z nieznacznymi zmianami przeszedł do obrazów jego uczniów i naśladowców. Czy wszystko można tu położyć na karb niezbyt bogatej inwencji artystycznej, wykrywalnej w jego twórczości, względnie „mianiery”, stylistycznej właściwości epoki?

W czasie po soborze trydenckim, kiedy działał Han, zagadnienie typologii całych scen i poszczególnych postaci stało się

problemem największej wagi w dziedzinie sztuki kościelnej. Sobór zajął się tą sprawą na sesji XXV, łącznie z zagadnieniem kultu świętych i ich relikwii⁸⁴. Postanowienia dotyczyły wizerunków Chrystusa, Madonny i świętych, przy czym na pierwszym miejscu omówiono dogmatyczne podstawy ich kultu⁸⁵, a następnie ich użyteczność przy nauczaniu prawd wiary, naśladowaniu świeckich i prowadzeniu życia chrześcijańskiego.

Szczególnie gwałtowne i pełne nacisku jest wystąpienie soboru przeciw temu „by jakiegokolwiek dogmatycznie fałszywe wizerunki, lub też dające prostaczkom okazję do niebezpiecznego błędzenia” nie znalazły się w kościołach. Należy także objaśniać im — „nieuczonemu ludowi” — obrazy o tematyce biblijnej, by uniknąć bałwochwalstwa i zabobonów. Rzeczą biskupów ma być niedopuszczenie „niczego światowego, niczego nieprzyzwoitego” do ikonografii obrazów świętych, dlatego nie wolno w żadnym kościele umieścić jakiegokolwiek obrazu bez aprobaty ordynariusza⁸⁶.

⁸⁴ „Mandat sancta Synodus omnibus episcopis, et caeteris docendi munus curamque sustinentibus, ut, iuxta catholicae et Apostolicae Ecclesiae usum, a primaevis christianae religionis temporibus receptum, sanctorumque Patrum consensionem, et sacrorum conciliorum decreta, in primis de sanctorum intercessione, invocatione reliquiarum honore et legitimo imaginum usu, fideles diligenter instruent” — Sacrosancti et Oecumenici Concilii Tridentini Canones et Decreta. Parisiis 1848, Sessio XXV, s. 326.

⁸⁵ „Imagines porro Christi, Deiparae Virginis et aliorum sanctorum, in templis praesertim habendas et retinendas, eisque debitum honorem et venerationem impertiendam; non quod credatur inesse aliqua in iis divinitas, vel virtus, propter quam sint colendae; vel quod ab eis sit aliquid petendum; vel quod fiducia in imaginibus sit figenda, veluti olim fiebat ab gentibus quae in idolis spem suam collocabant; sed quoniam honos qui eis exhibetur ad prototypa, quas illae repraesentant: ita ut per imagines quas osculamur, et coram quibus caput aperimus et procumbimus, Christum adoremus, et sanctos, quorum illae similitudinem gerunt, veneremur; id quod conciliorum, praesertim vero secunda Nicenae synodi decretis contra imaginum oppugnatores est sancitum”, tamże, s. 327 n.

⁸⁶ „Illud vero diligenter doceant episcopi, per historias mysteriorum nostrae redemptionis, picturis vel aliis similitudinibus expressas, erudiri et confirmari populum in articulis fidei commemorandis, et assidue

Zalecenia soboru podjęte przez synody prowincjonalne oraz diecezjalne i rozbudowane szeroko przez dzieła teologów i teoretyków sztuki zapoczątkowały ruch idący w dwóch kierunkach. Z jednej strony podjęto próby oczyszczenia ikonografii z elementów legendarnych lub gorszących, a z drugiej dążono do położenia podwalin pod jej jednolitość, skodyfikowaną na gruncie dokumentacji biblijnej, historycznej czy archeologicznej⁸⁷. Powstaje wówczas i myśl prowadzenia jednolitego typu Madonny⁸⁸.

Sprawa była o tyle paląca, że właściwie na malarstwo i rzeźbę spadł zasadniczy ciężar przeprowadzenia „ofensywy

recolendis: tum vero ex omnibus sacris imaginibus magnum fructum percipi; non solum quia admonetur populus beneficiorum et munerum quae a Christo sibi collata sunt; sed etiam quia Dei per sanctos miracula et salutaria exempla oculis fidelium subiiciuntur: ut pro iis Deo gratias agant, ad sanctorumque imitationem vitam moresque suos componant; excitenturque ad adorandum ac diligendum Deum, et ad pietatem colendam. Si quis autem his decretis contraria docuerit aut senserit; anathema sit”.

„...sancta synodus vehementer cupit; ita ut **nullae falsi dogmatis imagines, et rudibus periculosi erroris occasionem praebentes, statuuntur**. Quod si aliquando historias et narrationes sacrae Scripturae, cum id indoctae plebi expediet, exprimi et figurari contigerit; doceatur populus, non propterea Divinitatem figurari, quasi corporeis oculis conspici, vel coloribus aut figuris exprimi possit. Omnis vero superstitio... omnis denique lascivia vitetur; ita ut procaci venustate imagines non pingantur nec ornentur; ...Postremo, tanta circa haec dilligentia et cura ab episcopis adhibeatur, ut nihil inordinatum, aut praepostere et tumultuarie accomodatum, nihil profanum nihilique inhonestum appareat; cum domum Dei deceat sanctitudo. Haec ut fidelius observentur, statuit sancta Synodus, **nemini licere ullo in loco, vel ecclesia, etiam quomodo libet exempta, ullam insolitam ponere vel ponendam curare imaginem, nisi ab episcopo approbata fuerit”**. tamże, s. 328 n.

⁸⁷ O postulatach odnoszących się do przedstawiania scen biblijnych zob. Knipping, t. I, s. 302; o zwalczaniu legend w imię prawdy historycznej w ikonografii zob. G. G. Coulton, *Art and the Reformation*. Cambridge 1953, s. 404. O wpływie odkryć archeologicznych i zainteresowania katakumbami rzymskimi od 1593 roku zob. P. Polman, *L'élément historique dans la controverse religieuse du XVI siècle*. Gembloux 1932, s. 543.

⁸⁸ Wobec szczególnie żywej pobożności maryjnej ta myśl została podjęta przede wszystkim w Polsce.

artystycznej” w duchu reformy i kontrreformacji. Była oczywiście jeszcze literatura, głównie poezja⁸⁹, lecz plastyka dzierżyła prymat wśród wszystkich dziedzin życia kulturalnego.

Mnożą się więc w obozie katolickim dzieła szerzące myśl, by walczyć z nowatorami religijnymi bronią, jakiej oni sami się lekkomyślnie pozbyli: plastyką. Nigdy chyba, w żadnej epoce historii Kościoła, nie napisano tytułu dzieł — z jego pozycji — odnoszących się do teorii sztuki, teorii ikonografii⁹⁰. Wśród powodzi innych, najważniejszym, dzięki szerokiemu rozpowszechnieniu, okazało się dzieło lowańskiego teologa **Jana Ver Meulen**, zwanego z łacińska Molanusem. Po raz pierwszy ogłoszone w 1570 roku, nosiło, z lekka w różnych wydaniach zmieniany, tytuł „De picturis et imaginibus sacris” Molanus stał się głównym szermierzem walki z rodzajowością, szeroko rozbudowaną anegdotycznością, czerpiącą swe natchnienie z legend i poufałością w przedstawianiu scen z życia Chrystusa, Maryi czy świętych.

Jakim echem odbiły się w Polsce, a tym samym i w twórczości mistrza z Nysy, potrydenckie zalecenia i wskazówki, zwłaszcza te zmierzające do wprowadzenia jednolitej typologii maryjnej?

Pokażną część problemów nie istniejących w Polsce przeniesiono żywcem z Włoch i łąjano Bogu ducha winnych malarzy cechowych za grzechy zgoła nie popełnione. Można co najwyżej przypuszczać, że to przeciw włoskim importom (a były takie, choćby na dworze widniejącego w „Koronacji” Mikołaja Wolskiego i tyle mu przysporzyły skrupułów pod

⁸⁹ zagadnienie to opracował m. in. A. van Duinkerken, *Dichters der Contra-reformatie*. Utrecht 1932.

⁹⁰ By wymienić przykładowo choć kilka pozycji: w 1564 Andrea Gilio wydaje „Due dialoghi... degli errori de pittori circa l'histoire...”, Gabriele Paleotti, kardynał arcybiskup Bolonii i znany kanonista pisze „Discorso intorno alle imagini sacre” (I wydanie w roku 1582, drugie w roku 1594), Romano Alberti, sekretarz Academia di San Luca publikuje w roku 1585 „Trattato della nobilita della pittura composto ad istanza della venerabile Compagna di S. Luca”, wyprzedzając o rok ukazanie się pracy „Riposo” Raffaello Borghini.

koniec życia) grzmiał, jak dalekie echo Savonaroli⁹¹, **Piotr z Rosprzy Rysiński**: „błądzą (malarze) w osobach, malując Ojce święte za młodzieńce, a panny święte z wygolonymi piersiami, skąd młodym ludziom, większe ku nierządności, niż ku nabożeństwu poruszenie przychodzi”⁹². **Ks. Fabian Birkowski** domaga się aby obrazy religijne powróciły do mieszkań skąd wyprzeć je miała rzekomo moda na mitologiczne, nieprzyzwoite wyobrażenia: „... Chrystusa Ukrzyżowanego obraz z łożnic i izb wyrzucają, a na to miejsce Faunów i malowanych Kupidynów, Wenerów i Fortun nad stołem nawieszają, aby z nimi wespół obiadowali i wieczerali Mięso-pusty... Pełno tych obrazów plugawych po łożnicach, po salach, po stołowych izbach, po ogrodach, przy fontannach, nade drzwiami, po gościńcach, po śklenicach samych i czarach; księgi z nich wiążą...”⁹³.

Znacznie później, choć ciągle jeszcze w XVII wieku działający **ks. Nieszporkowicz** atakuje malarzy polskich za winy rafaelowe: „Malarze, którzy zawsze jednakiej używali swobody na wszystko się ośmielać, do tego doszli już szaleństwa w naszym kraju, że wizerunki św. Panienki malować zaczęli na podobieństwo tych kobiet, o których względy się ubiegali; czyż godzi się mniemać, żeby tyle było typów Matki Bożej, ile każdemu artyście mogło się podobać pięknych kobiet?”⁹⁴

⁹¹ Savonarola walcząc z pogańską aurą sztuki florenckiej wytykał malarzom i mecenasom sztuki: „...każecie malować po kościołach wasze jawnochrześniznice jako święte. Przez to znieważacie bóstwo i wnosicie swą pychę do przybytku wieczności. Aza myślicie, że Dziewica Maria chadzała w takich strojach, jak ją malujecie? Ja wam powiadam, że nosiła odzież ubogą, a wy Ją malujecie, jak jaką dziewczkę” — cyt. za M. Skrudlik, *Królowa Korony Polskiej. Szkice z historii malarstwa i kultu Bogarodzicy w Polsce*. Lwów 1930. s. 9.

⁹² tamże, l. c.

⁹³ Ks. F. Birkowski, *Głos krwi B. Jozafata Kunczewica archiepiskopa połockiego...* przy tym o śś. obrazach, jako mają być szanowane, *kazania czworo*. Kraków 1629.

⁹⁴ A. Nieszporkowicz, *Analecta Mensae Regalis seu Historia Imaginis Divae Virginis Claromontane Mariae, Cracoviae 1681*. W dwa lata później ukazał się przekład polski pt. „Odrobiny stołu królewskiego”. Zob. Skrudlik, *Królowa...*, s. 10.

Że wypadki posługiwania się modelem miejscowym zdarzały się w Polsce w XVII. wieku, świadczy przykład choćby Bartłomieja Strobla. Ten dworski w najpełniejszym tego słowa znaczeniu malarz miał skłonność schlebiania fundatorom także przez dawanie ich twarzy malowanym przez siebie świętym. Wprawdzie we „Wniebowzięciu” z Pępowa nie dał, jak sądziła I. Głębocka Piotrowska⁹⁵, w osobie Madonny konterfektu królowej Cecylii Renaty, a jako Chrystusa nie wymalował Władysława IV, co stwierdził Wł. Tomkiewicz⁹⁶, to jednak są poszlaki przemawiające za tym, że w wizerunku „Madonny ze świętymi” z Pakości przedstawił jako Matkę Boską, ubraną w modny strój francuski, fundatorkę Ludwikę Niemojewską.

Przypadek Strobla nie jest odosobniony. Cechy portretowe posiadają m. in. obrazy „Matki Boskiej Szkaplerznej” ze Sierakowa, dominikańskiej „Matki Boskiej Gromnicznej” ze Lwowa, cysterskiej „Madonny ze świętymi” z Pokrzywnicy⁹⁷ — wreszcie portretowo potraktowane są główne postaci w obrazie „Św. Marcin” Boguszewskiego. Portretowanie osób współcześnie żyjących w wizerunkach świętych było jednak w Polsce dyktowane względami kurtuazyjnymi, chęcią schlebienia możliwym protektorom, a nie nastawieniem uczuciowym co, choć bardziej sympatyczne, tak silnie było zwalczane przez teologów — teoretyków sztuki kościelnej.

Cytowane powyżej teksty dają wyraz negatywnej stronie potrydenckich wskazań, polegającej na chęci wykluczenia pewnych cech z malarstwa sakralnego, co w Polsce spro-

⁹⁵ I. Głębocka — Piotrowska, Krzysztof Boguszewski i poznańska szkoła malarska na początku XVII wieku, Poznań 1928, s. 73.

⁹⁶ Wł. Tomkiewicz, dz. cyt., s. 18 n.

⁹⁷ pierwszy z tych trzech obrazów reprodukcją przez Głębocką-Piotrowską, dz. cyt., tab. 15, drugi — przez T. Mańkowskiego, Lwowski cech malarzy w XVI i XVII wieku. Lwów 1936, tab. 30, o ostatnim pisze W. Tomkiewicz: „w pocysterskim kościele w Pokrzywnicy znajduje się obraz ołtarzowy, przedstawiający Madonnę w otoczeniu dwóch świętych: Madonna posiada wyraźnie rysy królowej Marii Ludwiki, jeden ze świętych, Florian — Jana Kazimierza, drugi, jak się zdaje, miejscowego opata”, dz. cyt., s. 10.

wadziło się do walki z nagością i zmysłowością oraz do eliminowania modelu łatwego do rozpoznania przez odbiorców tego malarstwa. Niełatwo odpowiedzieć na pytanie, czy Han w postaci Madonny sportretował jakąś żyjącą osobę; gdyby każdorazowo korzystał z modelki — Madonny maluje wszak przez cały czas swej artystycznej działalności — każda twarz powinna być inna, a tak nie jest. Można co najwyżej przypuszczać, że opracował twarz jednej modelki i podniósł ją do rangi typu, dawał jej rysy wszystkim swoim Madonnom.

Takie przypuszczenie nasuwa sugestia wysunięta przez pierwszego monografa mistrza z Nysy, Fr. Schultza, który właśnie o Madonnie z pelplińskiej „Koronacji” pisał: „W całej twarzy nie ma nic nadzwyczajnego; zdaje się nam, że odnajdujemy w niej rysy bezpretensjonalnego dziewczęcia, które spotkaliśmy już gdzieś, może niejednokrotnie, nie poświęcając mu szczególnej uwagi”⁹⁸. Schultz dopatruje się w Intronacie pelplińskiej cech rodzimych, sugeruje jej zależność od miejscowego, typowego dla Pomorza, ludowego („das Volkstümliche”) modelu. Sprawa jednak musi pozostać nierozstrzygnięta. Jedno tylko wydaje się być zupełnie pewne: w osobie Matki Bożej Han nie portretował żadnej wpływowej niewiasty, a jeśli w ogóle posłużył się jakimś modelem to, podobnie jak to czynił nawet w portretach, odbarwił go z cech osobistych.

Teoretycy sztuki kościelnej epoki potrydenckiej nie poprzestawali jednak na negatywnych wskazówkach, lecz wytyczali tej sztuce również pozytywne drogi. Wypowiedziało się to przede wszystkim w zalecaniu pewnych typów, jako wzorów do naśladowania. W Polsce najbardziej znane jest **postanowienie synodu krakowskiego** z roku 1621 któremu przewodniczył **biskup Marcin Szyszkowski**: „Błogosławionej Panny Bogarodzicy obrazy malować, albo zmyślać kształtem zbytecznie światowym, zwłaszcza cudzoziemskim, świeckim, nie dopuszczamy; ani tak wymalowanych w kościele stawiać pozwalamy, ale trzeba, żeby jak najskromniejszym i naj-

⁹⁸ Fr. Schultz, dz. cyt., s. 46.

wstydlivszym kształtem i strojem malowane albo sztychowane były, **jako w Częstochowie** na miejscu sławnym wymalowane widzieć można, albo innym temu podobnym sposobem". Echa tego postanowienia spotyka się jeszcze w następnym stuleciu, m. in. w liście pasterskim biskupa wileńskiego Brzostowskiego z roku 1710. W artykule 10 zaleca ów prałat: „obrazy malować według modeli starodawnych”. W kazaniu ks. Anastazego Kierśnickiego, zatytułowanym „Monarchini Polska z roku 1717 znalazł się passus: „Przodkowie nasi na ten kształt wszystkie Jej obrazy konterfektować kazali, i tak postanowił w Reformacjach Synodalnych Marcin Szyszkowski, infułat krakowski”⁹⁹.

Wskazania takie albo były nieco różne w poszczególnych diecezjach, albo też były rozumiane, jak to zresztą synod krakowski wyraźnie zaznacza, fakultatywnie. Traktowano je jako zalecenia, a nie rozkazy, wiele bowiem kompozycji maryjnych tego czasu opiera się nie na pierwowzorze jasno-górskim, a na wizerunku Madonny „Salus Populi Romani” z Capella Borghesiana bazyliki Santa Maria Maggiore w Rzymie, co obserwujemy szczególnie w Wielkopolsce. Ta „Matka Boska Śnieżna” należy zresztą wraz z wizerunkiem jasno-górskim do tego samego typu bizantyjskiego Hodigitria¹⁰⁰. Na większą jeszcze swobodę pozwalali sobie malarze bardziej wyemancypowani z tradycji cechowych, jak Han czy Strobel.

Obaj ci malarze — Strobel, jako protestant niezbyt pewnie czujący się na gruncie katolickiej ikonografii, poszedł i tu

⁹⁹ wszystkie teksty za Skrudlikiem, Królowa..., s. 10 n. Zob. również art. W. Tomkiewicza, Uchwała synodu krakowskiego z 1621 r. o malarstwie sakralnym: „Sztuka i Krytyka” nr 2 (30), (1957), s. 174/184.

¹⁰⁰ C. Cechelli, Mater Christi, IV (p. II, t. III) Roma 1954. s. 434 n, jest zdania: „L'immagine è una importante copia dell' Hodigitria constantinopolitana”, na odwrocie tabl. VI, gdzie reprodukuje obraz jasno-górski, daje wyraz swemu przypuszczeniu, że obraz powstał w VII lub VIII wieku i jest pochodzenia bizantyjskiego. Wiadomo jednak, że malowidło obecne „jest dziełem malarzy niekrajowych wykonanym w Krakowie po 16 IV 1430, a przed 30 V 1434” zob. O. S. Szafraniec, Jasna Góra, z dziejów kultu Matki Boskiej Częstochowskiej: „Sacrum Poloniae Millenium” IV (1957), s. 28.

chyba za Hanem — nie posługują się żadnym pierwowzorem Madonny typu Hodigitria, choć Skrudlik podaje, że na 242 czczonych w Polsce wizerunków Matki Boskiej, 121 czyli 50% nawiązuje do tego typu¹⁰¹. Cyfry te należy jednak przyjąć z dużą ostrożnością. W każdym razie procent ten musi być bardzo wysoki, szczególnie, jeśli zestawie go ze sztuką kościelną na zachodzie Europy.

Sztuka południowo- i zachodnioeuropejska przeszła nieodwracalną ewolucję w zakresie typologii Madonny i przebyła długą drogę od bizantyjskiego hieratyzmu i wzniosłości do naturalnej swobody. Nadludzkie i onieśmialające Madonny wywodzące się z Bizancjum ustąpiły miejsca w gotyku Madonnom po ludzku cieszącym się i bolejącym, a w dobie renesansu — nazbyt już ludzkim i zmysłowym.

Han nie nawiązał do żadnego z tych ekstremów. Nie można się zbyt dziwić, że nie nawiązuje do typu Hodigitrii (oczywiście jasnogórskiej Hodigitrii sui generis, w jej XV-wiecznej, malowanej przez zachodnioeuropejskich malarzy wersji), choć zalecał to świeżo synod krakowski. Dziwne jest jednak, że — choć w wielu wypadkach ekletyk — nie zapożyczył się w żadnym z prądów przemijających lub współczesnych sobie, które tyle śladów zostawiły w jego twórczości. Madonny mistrza z Nysy w niczym nie przypominają swych siostr z okresu pełnego odrodzenia, manieryzmu, czy wczesnego baroku.

Madonny Hana są uderzająco młode, dziewczęce — te zaś epoki nie znają Madonn-dzieweczek. Madonny ich to kobiety w pełnym rozkwicie urody, pełne dojrzałości. Każda epoka ma swój ideał piękności kobiecej, jej kanon, który przez całą historię sztuki znajdował swój najbardziej idealny i wzniosły wyraz w przedstawianiu Matki Boskiej.

Incoronata i inne Madonny Hana są — jako typ urody — znacznie wcześniejsze od współczesnego im gustu europejskiego. Europejskiego — niewątpliwie tak, ale nie polskiego. Właśnie w owym opóźnieniu wypowiedziała się najdobitniej ich rodzimność. Ich tkliwość i liryzm przywodzi na myśl Cin-

¹⁰¹ Skrudlik, Królowa..., s. 15.

quecento, ale w gruncie rzeczy jest to gotyk, którego tradycje tak żywe były i na Śląsku, skąd Han wyszedł, i na Pomorzu, dokąd przyniósł swą sztukę.

Nie można podtrzymać zdania M. Skrudlika, który mianem „polskiego typu” Madonny upierał się nazwać wyłącznie wizerunki typu „Hodigitria”¹⁰², bo przecież typ ten — nawet w świetle jego statystyki — nie reprezentuje bezwzględnej większości. Ustawa synodalna z 1621 roku wyraźnie dopuszczała posługiwanie się innymi pierwowzorami („... albo innym temu podobnym sposobem”), a w roku 1685 synody zaaprobowwały już jako prototyp wizerunków maryjnych „Wniebowziętą” Murilla¹⁰³.

Rzutując typologię Madonny polskiej na tło **rodzimego piśmiennictwa religijnego** nie można nie zauważyć, że zawarte w nim opisy Matki Chrystusa dalekie są od władczych wyobrażeń typu bizantyjskiego (jedyne wśród nich wyjątek stanowi Glikofilousa). Wprawdzie **Piotr Hiacent Pruszc** w swym „Morzu Łaski Bożej” widzi Maryję o rysach „dziwnie do nabożeństwa zachęcających, o twarzy tak wspaniałej, że zda coś boskiego z niej wynikać, a kto blisko przystąpi, niejaki strach uznawa”¹⁰⁴, atoli wcześniejsze „**Rozmyślenia Przemyskie**” ukazują Madonnę zupełnie inną, miłą i nie budzącą trwogi, pełną wdzięku. Oczy jej są „światłe i dziwne nadobne, weźrzenia lubieżnego (tj. lubego), słodkiego, a wielmi wesołego”, a wejrzenie jej jest „bardzo ciche, dobrotliwe śmierne i bardzo poczesne”¹⁰⁵. Wypowiedziało się to i w namalowanym na nowo po zniszczeniu przez, jak powiada Długosz, „polskich świętokradców” wizerunku jasnogórskim. W trzy lata po napadzie w roku 1433, malarze zachodnioeuropejscy, mający zalecenia cesarskie, malując wedle odrestaurowanego „more graeco” bezpośrednio po napadzie pierwo-

¹⁰² świadczą o tym zwłaszcza podpisy w Ilustrowanej Encyklopedii Polskiej, zes. 2, s. v. Madonna Polska.

¹⁰³ Tomkiewicz, dz. cyt., s. 8.

¹⁰⁴ przytaczam za Skrudlikiem, Królowa..., s. 19.

¹⁰⁵ J. Rogowska Doroszevska, Zwiastowanie w sztuce polskiej. Warszawa 1935, s. 8.

wzoru, dali rysom Madonny wzruszający wyraz smętnej słodyczy, jakże daleki od twardości i surowości najbliższej zaginionego oryginału Hodigitrii stojącej Maryi „Salus Populi Romani”.

Typ Madonny miłej i łaskawej żyje w Polsce przez stulecia: w XVI wieku doktor **Jan z Szamotuł, zwany Paterkiem** mówiąc w kazaniu „O Maryi Pannie Czystej” wdaje się w drobiazgowy opis jej rysów, w których nie ma ani śladu zapamiętania się na bizantyjskie wizerunki, na których w twarzach Madonn przeważają akcenty horyzontalne (czoła niskie, bo nasunięty jest na nie bardzo głęboko welon, maphorion; w wypadku „Matki Boskiej Śnieżnej” bardzo poszerzający głowę; brwi szerokie o długim spłaszczonym łuku, oczy podłużne, a zdecydowana linia ust i podbródka wyrównuje pion długiego i masywnego nosa). Przeciwnie, Paterek podkreśla cechy zupełnie różne, kładąc nacisk na wertykalne linie rysów — uwypukla przede wszystkim wydłużony owal twarzy, „głowę podługowatą” i „czoło nie szerokie”. Urzekający jest ten opis przepełniony czułością, w którym kaznodzieja posługuje się kategoriami par excellence malarskimi: „Głowa jej była niejako podługowata, czoło nie szerokie, ale gładkie, na cztery grani miernie wielkie, słuszne, pokorne, na dół je spuszczała, takie bowiem głowa a czoło ukazują człowieka opatrz nego, mądrego a sromięźliwego. Oczy były cudne a jasne, weźrzenia łaskawego, źrenica czarna, bardzo jasna, brwi czarne, nie bardzo gęste albo włosiste, ale słuszne... Nos prosty, niewielki, prosto idący, co znak jest stałości i roztropności. Jagody jej nie pucułowate, ni wyschłe, ale cudne, białe a rumiane, w barwie jak mleko a róże. Usta najświętsze miłe, wesołe, wszelkiej słodkości napełnione. Zęby jej były białe, proste, równe a czyste”¹⁰⁶. Jakże niedaleko od tego natchnionego poezją „Pieśni

¹⁰⁶ Magistra Jana z Szamotuł Dekretów Doktora, Paterkiem zwanego, Kazanie o Maryi Pannie Czystej — z kodeksu toruńskiego wyd. L. Malinowski. „Sprawozdania Komisji Językowej P.A.U.” t. I, Kraków 1889.

nad pieśniami” opisu Paterka, opierającego się jak najściślej na malarstwie i rzeźbie gotyckiej, do Madonn Hana

Także w **kolorycie twarzy** odbiegł Han od bizantyjskich pierwowzorów. Karnacja jego Madonn jest blada, o woskowym odcieniu kości słoniowej, ożywiona delikatnym rumieńcem o bardzo miękkim konturze. Twarze bizantyjskich Madonn (przejął to z oryginału autor XV-wiecznej wersji Matki Boskiej Częstochowskiej) utrzymane były przeważnie w tonacji czerwonej, zgodnie z tradycją, że jest to kolor najszlachetniejszy i kosmiczny, będący barwą ognia ¹⁰⁷.

Dał też mistrz z Nysy swojej Incoronacie i wszystkim swoim Madonnom **wyraz** pełen powagi, daleki od światowości, jaką odnajdujemy w dziełach Strobla, bez śladu kokieterii, o jaką słusznie obwiniano Madonny innych malarzy tego czasu, zwłaszcza zachodnich, którzy dawali swoim przedstawieniom Matki Boskiej „spojrzenie senne, niejednokrotnie puste, pozbawione duchowej głębi” ¹⁰⁸.

Należy jeszcze zanalizować pokrótce charakterystyczny **gest rozwartych na wysokości piersi dłoni**. Jest to niewątpliwie prastary gest modlitwy, przejęty przez chrześcijaństwo w samym zaraniu swego istnienia, powtarzany mnóstwo razy w malarstwie katakumbowym i rzeźbie, określanym mianem „**orans**”. Interpretacja Wilperta, że oznacza on duszę zbawioną modlącą się za żyjących na ziemi wiernych, została na ogół zarzucona. Przypuszcza się raczej, że ta poza modlitewna symbolizuje ocalenie, stan zbawienia i posiadania szczęścia ¹⁰⁹.

Gest ten w wypadku Incoronaty Hana charakteryzuje się zwróceniem dłoni wewnętrzną stroną do widza, co sprawia wrażenie, jakby Madonna, pokorna „Służebnica Pańska”, chciała odeprzeć wszystkie składane jej hołdy. Gestem tym, w sposób niejednokrotnie stereotypowy i nużący, obdarza Han większość malowanych przez siebie postaci, także i w swoich

¹⁰⁷ Rohault de Fleury, La Sainte Vierge. t. II, Paris 1878, zob. Skrudlik, Królowa..., s. 68.

¹⁰⁸ E. H. Korevaar-Hesseling, Die Entwicklung des Madonnetypus in der bildenden Kunst. Berlin 1938, s. 71.

¹⁰⁹ interpretacja L. De Bruyne'a.

obu „Koronacjach”. Jest on dla Mistrza z Nysy tak charakterystyczny, że można się nim posługiwać przy atrybuowaniu mu niesygnowanych obrazów. Gdy jakaś postać ma zajęą jedną z dłoni, przynajmniej drugą rozkłada tym gestem. Wyraża on i skupienie modlitewne i adorację, pokorę i egzaltację, zachwyt i podziw. U Incononaty pelplińskiej i oliwskiej trzeba jednak interpretować go ściśle jako **gest orantki**.

Skąd malarz mógł go zaczerpnąć i dlatego wyposażył nim postać Incononaty? Gest ten oczywiście nie zaniknął z końcem epoki starochrześcijańskiej i żył dalej nie tylko w sztuce, ale przede wszystkim w liturgii mszalnej, gdzie wyrażał i wyraża obiektywną pobożność urzędowej modlitwy Kościoła. W sztuce nasuwał się malarzom wszystkich epok. Przy malowaniu scen o tematyce Maryjnej narzucał się szczególnie w przedstawieniach Wniebowzięcia czy Ukoronowania, gdzie Madonna występuje z pustymi dłońmi, bez Dzieciątka ¹¹⁰.

Gest ten trwale zasugerował pracownię i krąg Mistrza z Nysy. Naśladowali go niemal wszyscy malarze wzorujący się na Hanie. Dosłownie przejął go Boguszewski, dając go w „Niepokalanym Poczęciu” nie tylko Madonnie, ale i wszystkim adorującymi Ją czcicielom ¹¹¹. Gesty te jednak, zupełnie identyczne u wszystkich osób, robią wrażenie monotonii, podczas, gdy u Hana posiadają charakter bardziej zróżnicowany. Tak jak np. u Strobla, który w swej „Koronacji Najświętszej Maryi Panny” z Radzyna Chełmińskiego przekształcił ten gest w dworny ruch podtrzymywania bogatej szaty Madonny.

Trzeba wreszcie zauważyć, że Incononata Hana przedstawiona jest zgodnie z nowożytnymi tendencjami **bez nimbu i z odkrytą głową**; ta druga cecha może mieć wyjaśnienie w symbo-

¹¹⁰ Skrudlik, Królowa..., s. 139 podaje, że typ orantki z rozwartymi na wysokości piersi dłońmi określali ikonografowie francuscy ub. stulecia jako „virgo gloriosa”.

¹¹¹ Tomkiewicz, dz. cyt., s. 20 nn.: „...biorąc pod uwagę ściśle związki między cystersami pelplińskimi a paradyskimi, można przypuścić, że opat Łętowski upodobał sobie kompozycję pelplińską i przekazał ją z kolei Boguszowskiemu”.

lice średniowiecznej, w myśl której nieokryta głowa Matki Chrystusa podkreślać miała Jej dziewictwo i królewskie pochodzenie¹¹². Ciemnobrązowe włosy Madonny Hana, rozczesane na środku głowy, lekko falując opadają do tyłu; sprawiają wrażenie związanych na wysokości karku. Uszy pozostają odsłonięte.

Madonna Hana **klęczy zwrócona w stronę widza**, właściwie tyłem do koronującej ją Trójcy św. To ostatnie podyktowane zostało względami funkcjonalnymi, racją kultu: jest to obraz poświęcony jej czci i ona ma być na pierwszym planie, ukazana en face. Jest w tym i niewątpliwy relikwist stylistyczny średniowiecza i jego w polskim malarstwie cechowym trwania przez cały XVI wiek, kiedy frontalizm i osiowość centralnych postaci należy w dalszym ciągu do kanonu malarstwa sakralnego.

Strój Incoronaty to szaty — w rozumieniu epoki — starożytnie. Pod szyją widać biały kołnierz szaty spodniej, na którą narzucona jest jedwabna, fałdzista suknia barwy caput mortuum, spięta paskiem z klamrą. Obszerny płaszcz koloru lapis lazuli, jest spięty na purpurowej wstędze zapinką z potrójnym kamieniem, co może w tej epoce odradzającego się średniowiecznego symbolizmu mieć znaczenie trynitarne.

Z tego samego względu warto się zastanowić, czy może i **kolory szat** nie mają znaczenia symbolicznego. Biała barwa szaty spodniej miałaby w takim razie podkreślać czystość i niepokalaność Matki Chrystusa¹¹³, błądy fiolet sukni, będący przejaśnionym połączeniem barwy czerwonej, symbolizującej Boga Ojca i niebieskiej, oznaczającej Chrystusa, od którego przejdzie na Jego Matkę, wyrażać prawdę miłości i miłość prawdy (jest to również barwa Chrystusa)¹¹⁴, a błękitny płaszcz, który chyba na zawsze będzie związany z Madonną, prawdę, wzniosłość i uduchowanie¹¹⁵. Dając ten kolor szat,

¹¹² K. Lipfert, *Symbol-Fibel. Eine Hilfe zum Betrachten und Deuten mittelalterlichen Bildwerke*. Kassel 1957², s. 116.

¹¹³ tamże, s. 88.

¹¹⁴ tamże, s. 85.

¹¹⁵ tamże, s. 82.

właściwy pierwotnie Chrystusowi — Maryi chcieli średniowieczni twórcy podkreślić Jej związek z Tym, któremu dała ciało.

Kończąc omawianie Incoronaty Hana nie sposób ominąć drobnego szczegółu, mającego wprawdzie podłoże tradycyjne, ale bardzo cennego dla wizerunków sakralnych: Madonna patrzy na widza. Dzięki temu ta centralna postać rozsada zamknięty, immanentny, istniejący dla siebie świat formy, jakim stają się nowożytnie dzieła sztuki, także sakralnej. Ta właśnie transcendencja, to komunikowanie się ze światem zewnętrznym, z człowiekiem, wyraża myśl o służebności plastyki w sferze religii, gdzie nie może być ona „sztuką dla sztuki”. To chyba chciał powiedzieć Han zwracając swą Madonnę ku żywym, nie malowanym na „Koronacji” czcicielom. Ani bowiem wspaniała scena hołdu składanego jej przez całe chrześcijaństwo, ani nawet otwarte niebiosa, pełne świętych, gdzie zasiadła koronująca Ją Trójca św. nie zwracają Jej uwagi. Nie przykuwa Jej wzroku majestatyczna symfonia barw grających głębokimi tonami purpury i błękitu, złota i zieleni, ani cały zmysłowy czar rzuconego pod Jej stopy bogactwa: wszystkich tych koron, mitr, wawrzynów, bereł, klejnotów, kap, grono-stajów, delij i zbroi.

Ponad głowami zastygłych w dostojnej egzaltacji postaci patrzy wprost na tych, którzy przychodzą przed Jej obraz.

To rozbiecie mikrokosmosu formy stanowi o walorze obu „Koronacyj” Hana, jako malowideł kościelnych. Bo chyba tylko dzięki temu można przed tymi nieco gadatliwymi, przepełnionymi nie tylko religijnymi, ale i w wypadku „Koronacji” pelplińskiej — świeckimi, politycznymi treściami, malowidłami ukłęknać i złożyć ręce w modlitwie.

ROZDZIAŁ IV

Treści Teologiczne

Z samego przeglądu ikonografii pelplińskiej „Koronacji” Hana widać uderzające bogactwo wątków teologicznych, jakie w niej się kryją. One to czynią z obrazu Mistrza z Nysy dzieło

typowe dla epoki po soborze trydenckim, w której ofensywę artystyczną Kościoła poprzedziła prawdziwa inwazja teologii na sztukę, zeświecczoną przez renesans i prądy myślowe Odrodzenia.

Przymierze teologii z plastyką nie było małżeństwem z rozsądku, chwytem czysto taktycznym, wymyślonym przez jezuitów, jak się to często przedstawia ¹¹⁶. Nie postąpił tak Kościół również z przekory wobec reformacji, która w zasadzie do sztuki nastawiona była niechętnie, jeśli nie zdecydowanie wrogo.

Już średniowieczne ruchy heretyckie wyrażały pogląd, że czar sztuki profanuje wiarę. Tak utrzymywali Albingensi, tak sądzili Waldensi i Lollardzi. W odróżnieniu od nich Savonarola nie chciał sztuki niszczyć, lecz oczyszczać ¹¹⁷. Herezjarchowie nowożytni nie byli pod tym względem jednomyślni ¹¹⁸: Karlstadt pali w 1521 roku w Wittemberdze obrazy świętych, Zwingli, który początkowo podziwiał sztukę dawną ¹¹⁹ radzi w roku 1524 radzie miasta Zurychu, by obrazy z kościołów usunąć i zniszczyć. Kalwin, który po Francji najbardziej interesował się Polską jako sferą działania, w ogóle nie widział różnicy między estetycznym przeżywaniem obrazów a oddawaniem im czci, a argumentom z Ojców Kościoła pochwalającym malowidła jako biblię dla niepiśmiennych prostaczków przeciwstawiał cytaty ze Starego Testamentu (Jeremiasz 10,3 i Habakuk 2,18), dodając optymistycznie, że w czasie reformacji wszyscy nauczą się czytać ¹²⁰. Anabaptyści byli nastą-

¹¹⁶ A. Malraux, *Psychologie der Kunst. Das imaginäre Museum*. Hamburg 1957. t. 2, s. 72 n.: charakterystyczny tytuł rozdz. 11: „Sztuka jako propaganda w ręku jezuitów...”.

¹¹⁷ por. G. Gruyer, *Les illustrations des écrits de Jerome Savonarola publiés en Italie au XVI^e et au XVII^e siècles et les paroles du Savonarola sur l'art*. Paris 1879.

¹¹⁸ poglądy reformatorów na sztukę omawiają w artykułach polemicznych E. Muentz i N. Weiss na łamach „Revue des Revues” z 1 marca i 11 października 1900 i w „Bulletin du protestantisme français” z 17 października 1910 roku. Ważne jest też studium J. Grouch, *Puritanism and art*, ogłoszone w tym samym roku.

¹¹⁹ Coulton, dz. cyt., s. 410.

¹²⁰ tamże, l. c.

wieni wrogo wobec wszelkiej kultury, natomiast Luter okazał się najbardziej umiarkowany w poglądach: kochając „pocieszycielkę muzykę”, tolerował plastykę. W „Institutio” dał wyraz przekonaniu, że sztuka malowania pochodzi od Boga, którego wyobrażania zabraniało prawo mojżeszowe — dlatego też wypowiedział się m. in. przeciw tworzeniu wizerunków Ukrzyżowanego¹²¹.

Kościół ze sztuką żyty był od początku swego istnienia i z ikonoklastami walczył od dawna, nie rezygnuje więc i teraz z jej usług tym bardziej, że świecka kultura renesansu uwydatniła rolę sztuki jako narzędzia oddziaływania na masy¹²². Teraz więc, walcząc z reformacją i, przynajmniej w krajach łacińskich i Polsce zwyciężając ją, przyobleka się w pełną przepychu szatę córy królewskiej. Kanizjusz w traktacie „De Maria Virgine” porównuje protestantów, oskarżających Kościół o rozrzutność w przyozdabianiu świątyń do... Judasza, który potępił Magdalenę za namaszczenie stóp Chrystusa olejkiem. Ver Meulen uzasadniał wspaniałość wystroju kościelnego koniecznością unaocznienia, że świątynia jest obrazem nieba na ziemi¹²³.

Chciano jednak sztuki nie tylko wspaniałej, ale i uczonej, czerpiącej swe treści nie z legendy, a z biblii, historii i teologii. Dlatego Kościół nie poprzestał na propagowaniu dzieł teoretycznych dotyczących sztuki, ale zalecał ścisłą współpracę między artystą i teologiem. Trudno sobie bez niej wyobrazić ogromne bogactwo treści teologicznych, jakie kryje w sobie ówczesne malarstwo. Tak jest i w klasycznym przypadku „Koronacji” pelplińskiej Hana.

Jest to obraz przede wszystkim i **tematycznie i treściowo maryjny**. To właśnie stanowi pierwszy i zasadniczy rys jego teologicznej aktualności. Protestantyzm bądź usuwając w cień, bądź zwalczając kult Matki Chrystusa, zwrócił się w pierwszym rzędzie przeciwko Jej wizerunkom. Dla Hana, mieszkającego w sprostestantyzowanym Gdańsku, czy później w Choj-

¹²¹ tamże, s. 407.

¹²² Hauser, dz. cyt., s. 125.

¹²³ zob. Mâle, dz. cyt., s. 22.

nicach, gdzie katolika uzyskującego prawa miejskie zaznaczano na marginesie księgi mieszczan jako rzadki wyjątek¹²⁴, sprawy te nie były dalekie i teoretyczne, jak mogłyby być dla mieszkańca innej dzielnicy ówczesnej Rzeczypospolitej. Protestantyzm na Pomorzu stale jeszcze miał oparcie w mieszczaństwie i możnych protektorów.

W stosunku do kultu Madonny najbardziej oględny okazał się Luter. Nie zgadzał się wprawdzie na nazywanie Jej „Fürsprecherin”, ale przyznawał, że jest w stosunku do Boga naszą „Fürbitterin”¹²⁵. Występując przeciw — wedle swego mniemania — nadmiernemu kultowi Madonny, przeciw temu, że „Maria hat man in Papsthum zu einem Gott gemacht und damit gräuliche Abgötterei aufgerichtet”¹²⁶ zaatakował jeden szczególnie typ wizerunków maryjnych: „Mantelmadonne”, „Mater Misericordiae”, Madonnę Opieki, okrywającą swoim opiekuńczym płaszczem klęczących przed nią czcicieli¹²⁷.

Wizerunki te, wywodzące się ze środowisk monastycznych i występujące głównie w środowiskach dominikańskich i cysterskich, porównał — w konkretnym wypadku dominikanów — do kwoki, okrywającej skrzydłami kurczęta¹²⁸. Przedstawienia takie — może nie bez wpływu obrazów wotywnych, nabierających coraz bardziej — po zniknięciu skali ważności — charakteru świeckiej „sacra conversazione” — przechodzą ewolucję, u której kresu pod płaszczem Madonny znajdują się nie tylko zakonnicy, ale i członkowie bractw, zwykle rodziny¹²⁹

¹²⁴ Das Bürgerbuch der Stadt Konitz von 1550—1850. Wyd. E. Kloss w „Quellen und Darstellung zur Geschichte Westpreussens” XIII. Danzig 1927, s. 11.

¹²⁵ Predigt am Tage der Geburt Mariä: „Luthers Werke”, Frankfurt a/Main und Erlangen od r. 1826, XV, s. 495.

¹²⁶ „Luthers Werke” VI, s. 179.

¹²⁷ St. Beissel, Geschichte der Verehrung Marias im XVI und XVII Jahrhundert, Freiburg 1910, s. 103.

¹²⁸ tamże, s. 410.

¹²⁹ Wymienić tu można Tycjana (przez dłuższy czas przypisywano ten obraz Markowi Vecellio) „Madonna della Misericordia”, przedstawiający rodzinę Tycjana zgromadzoną pod płaszczem opiekuńczym Matki Boskiej.

i rody królewskie oraz przedstawiciele hierachii kościelnej i państwowej. W Polsce typ ten był reprezentowany przez obraz z klasztoru dominikańskiego we Lwowie, na którym pod opiekuńczym płaszczem Maryi kłęczy król Zygmunt August, szlachta i duchowieństwo. Podobny obraz z Pokrzywnicy zaginął w czasie pierwszej wojny światowej¹³⁰.

Także w Italii typ ten przeszedł pewne przeobrażenia ikonograficzne, przy czym Madonna nie zawsze okrywa płaszczem garnące się do niej osoby, gdyż dłonie ma złożone do modlitwy. Spogląda jednak na swoich podopiecznych, a czasem kieruje wzrok w niebo, lub też na widza¹³¹.

„Koronację” Hana trzeba zaliczyć do tego samego typu ikonograficznego, choć nie przedstawia ona w sensie literalnym okrywania adoratorów płaszczem. Taki jest bowiem jej sens treściowy.

Dodatkowym argumentem przemawiającym za taką interpretacją jest fakt, że obraz powstał w środowisku cysterskim, gdzie istniała ciągła tradycja takich przedstawień, związana z osobą św. Bernarda, wielkiego czciciela Madonny, którego wezwanie „Monstra te esse matrem” znajduje się — jako modlitwa uciekających się pod płaszcz Maryi — bardzo często na podobnych obrazach. Np. na szesnastowiecznym wyobrażeniu „Madonny Opieki” w cysterskim kościele w Pontigny napis ten widnieje na rąbku płaszcza Matki Boskiej¹³².

Na obrazie pelplińskim św. Bernard trzyma rozwartą księgę z tymi właśnie słowami, które od dawna zwykło się uważać za motto całej kompozycji do tego stopnia, że sądzono, iż nie jest to założyciel cystersów, a opat-fundator, wzywający opieki Bogarodzicy dla Kościoła i Polski, reprezentowanej przez współczesnych dygnitarzy. Świadczą o tym błagalne gesty ich, wzniesionych do góry dłoni.

Niewątpliwie „Koronacja” pelplińska jest najwspanialszym

¹³⁰ Skrudlik, Królowa..., s. 128.

¹³¹ L. Réau, *Iconographie de l'Art Chrétien*, t. I, Paris 1944, s. 459.

¹³² Beissel, dz. cyt., s. 411 n.

pomnikiem plastycznym pobożności maryjnej w Polsce wieku XVII. Madonnę koronowaną nie tylko na królowę nieba, ale i na królowę Polski, którą obwołana zostanie jeszcze w tym stuleciu, adoruje król, interrex i mężowie stanu. „Koronacja” powstaje w okresie, kiedy w Polsce wychodzą jedno po drugim dzieła mariologiczne, nie podyktowane zresztą koniecznością polemiki — kult Maryi w Polsce nigdy nie był na serio zagrożony. Przecież na początku XVI wieku, uchodzącego za czas osłabienia tego kultu w świecie chrześcijańskim, Zygmunt Stary zabiega i uzyskuje od Leona X przywilej odprawiania w każdym miejscu gdzie przebywa król Polski mszy św. o Matce Boskiej na podziękowanie za wszystkie zwycięstwa Rzeczypospolitej.

Jeszcze przed przybyciem do Polski obrazu jasnogórskiego słyneła u augustianów krakowskich Madonna „Beata Virgo Polonorum” — obecnie, w wieku XVII, zjawiają się ryciny przedstawiające „Królowę Polaków”, „Królowę Polski”, „Królowę Polskiej Korony”. Jej chwałę głoszą dzieła polskich teologów — nie tylko pisane współcześnie, ale i — dla ich aktualności — wznawiane. Najważniejsze dzieło ks. St. Bzowskiego (Bzoviusa) „Thesaurus laudum Sanctissimae Deiparae” z roku 1598 ma dwa nowe wydania w Kolonii i to w odstępnie pięciu lat — w 1615 i 1620. „Monile gemmeum Divae Virgini Dei parenti”, zawierające m. in. opisy dwudziestu czterech cudów „apud iconem eiusdem Magnae Matris a D. Luca depictam et apud Polonorum Clarummontem religiose cultam” ma dwa wydania weneckie (1613 i 1624) i jedno kolońskie z 1615 roku, „Florida Mariana” wyszły z Wenecji w roku 1612 i pięć lat później w Kolonii; „Conciones Octo” na święta Matki Boskiej — w Wenecji w roku 1611. W Krakowie, w roku podpisania umowy między Hanem a Rembowskiem w sprawie „Koronacji”, wyszły dwie znane książki maryjne: Jana Kłodowskiego „Mariologia seu conclusiones ex angelica salutatio-ne Deiparae Virginis deprompta” i „Kazania obozowe o Bogarodzicy” ks. Birkowskiego.

Dla żywej fali pobożności maryjnej w Polsce szukać trzeba wyjaśnienia nie tyle w polemice teologicznej, ile we współczesnym wydarzeniu politycznym i militarnym, którego dobry dla Rzeczypospolitej obrót przypisano opiece Matki Bożej. Dwa lata przed rozpoczęciem prac nad pelplińską „Koronacją” odbywała się w Krakowie, w dramatycznych okolicznościach, wobec wiszącej nad krajem grozy tureckiej, procesja różańcowa w czasie której obnoszono wizerunek Matki Boskiej z prośbą o ratunek. Jej też przypisano trudne, z największym wysiłkiem wywalczone, zwycięstwo pod Chocimem. Dało ono wielki impuls zawsze żywemu nabożeństwu do Bogarodzicy, które wypowiedziało się i w sztuce. Na fali powstających wówczas wizerunków maryjnych zjawiała się i „Koronacja” Hana.

Wątek maryjny jest pierwszy i najważniejszy, ale nie jedyny w pelplińskim obrazie — obok niego rzuca się w oczy drugi, równie aktualny: **ekklezjologiczny**. Maryja jest tu koronowana na królową wszystkich świętych — świętych w znaczeniu dzisiejszym i świętych w znaczeniu, jakim posługiwano się w czasach apostołskich: wszystkich wiernych, całego Kościoła.

Najboleśniejszy cios reformacji wymierzony był w jedność Kościoła, nie tylko Kościoła wojującego — na ziemi, ale i tego sięgającego w zaświaty. Zerwała ona jego łączność z Kościołem tryumfującym w niebie, odrzucając cześć i wstawiennictwo świętych (Kalwin: „Credimus, quidquid homines de mortuorum sanctorum intercessione commenti sunt, nihil aliud esse, quam fraudem et fallacias satanae” Confessio Gallica, art. 24), odrzuciła istnienie czyśćca, lub przynajmniej zaprzeczyła pożyteczności modlitw w intencji Kościoła Cierpiącego.

Plastyka kościelna, będąca obecnie już nie, jak w średniowieczu, „ancilla Theologiae” lecz tworzoną pod auspicjami teologów i firmowaną przez akademie „teologią monumentalną”, podkreśla momenty, jakie atakuje, względnie niedawno atakowała reformacja. Tak jest i na „Koronacji”.

Ukazuje ona nie tylko jedność Kościoła, walczącego o zbawienie na ziemi i triumfującego w niebie, asystującego koronacji swojej Królowej, lecz także zawiera myśl o **pośrednictwie** i łączności: Kościół walczący tylko wąskim pasmem obłoków oddzielony jest od Kościoła triumfującego, nie ma między nimi żadnego dystansu. Wbrew współczesnym herezjom obraz mówi, że niebo jest bliskie ziemi i połączone z nią węzłami świętych obcowania. Jest w tym jakaś forma odpowiedzi na zarzuty Marcina Krowickiego zawarte w: „Chrześcijańskim a żałobliwym napomnieniu”, „iż Kościół rzymski uczy grzechom odpuszczenia nie w imię Pana Jezusa Krysta ale w imię umarłych ludzi, w imię mszy najemnych, w imię kopic burych (tak natchniony przez Lutra lubawianin nazywa zakonników) ... w tym Kościele uczą, iż jest wiele jednaczy (pośredników) okrom pana Krystusa i przyczynców, których świętymi zowią i tymże kościoły i ołtarze budują”.

Rozpatrując obraz na tle jego kontekstu ikonograficznego tj. na tle retabulum ołtarzowego, zawierającego dwanaście olbrzymich figur apostołów, którzy n. b. występują i w ikonografii samej „Koronacji”, nie można nie zauważyć tendencji do uwypuklenia następnej cechy Kościoła, jego **apostolskości**. Była ona na naszym gruncie atakowana choćby przez Niemojewskiego, jeszcze w roku 1582, dziełkiem zatytułowanym „Ukazanie, że Kościół rzymski nie jest apostolski”¹³⁶.

Ze sprawą tą łączy się kwestia sukcesji apostolskiej i **prymatu papieża**, również zaatakowanej przez różnowierców. Wokół tego problemu rozgorzała chyba najgwałtowniejsza polemika, przy czym sztuka, a zwłaszcza grafika odegrała znamienitą rolę i to w obu obozach. Pozostało z niej mnóstwo pamfletów ilustrowanych sztychowanymi karykaturami, bądź broniących, bądź zwalczających władzę papieża. Do Polski już w 1554 roku przywiózł wspomniany Krowicki

¹³⁶ zob. J. Płokarz, Jan Niemojewski, Studium z dziejów Arian polskich: „Reformacja w Polsce” II (1922), s. 92.

swe inspirowane odezwą Lutra „Chrześcijańskie a żałośliwe napominanie”, w którym za wzorem mistrza nazywał papieża „rzymskim antychrystem”, atakując również całą hierarchię duchowną, niepotrzebną wedle niego, ponieważ wszyscy chrześcijanie są kapłanami. Szczególnie cięte są jego wycieczki przeciw zakonom. Odpowiadając na to pismo Andrzej Petrycy Nidecki¹³⁷ wymienia zarzuty swego przeciwnika, jakże charakterystyczne dla reformacji w ogóle i reformacji w Polsce. Zdaniem Krowickiego Kościół naucza, „iż papież rzymski jest Bóg świata tego, iż tenże papież nie ma nic poważniejszego i świętszego jedno swą mszą św. obłudną, na której ustawicznie Pana Jezu Krysta naszego bluźni i krzyżuje...”

Obronę prymatu i **hierarchii** przeprowadzili Hozjusz, Lwoczyc, Kromer¹³⁸ oraz Skarga w polemice z teologiem magdeburskim Flacusem, czerpiąc argumenty z tłumaczonych przez siebie „Roczników” Baroniusza¹³⁹ oraz w związku ze staraniami o unię z Kościołem wschodnim — z Teofilem Orthologiem¹⁴⁰. Jakaś wielką syntezę tych myśli zawiera obraz pelpliński. Na pierwszym planie widnieje tu papież, trzymający w dłoniach triregnum, symbol swej potrójnej w Kościele władzy: najwyższego rządcy, nauczyciela i kapłana. Nie brak też akcentów odnoszących się do ustroju Kościoła, przede wszystkim do hierachii: obok papieża widać kardynałów, jest biskup diecezji, na terenie której leżał konwent pelpliński, jest i prymas Polski, wreszcie opat i dygnitarze zakonnicy, przedstawiciele życia monastycznego, tak zwalczanego przez różnowierców. Znalazło się tu również tego Kościoła ramię świeckie, usymbolizowane w postaci cesa-

¹³⁷ A. P. Nidecki, Krótka odpowiedź... na artykuły obłudliwe Marcina Krowickiego. Zamykając w sobie prawdziwą naukę, o tym zwłaszcza, o czym dziś różnica jest największa w zakonie krześcijańskim. Kraków 1555.

¹³⁸ M. Czapska, Polemika religijna pierwszego okresu reformacji w Polsce: „Reformacja w Polsce” V (1928), s. 43 n.

¹³⁹ T. Grabowski, Piotr Skarga na tle katolickiej literatury religijnej w Polsce XVI wieku. Kraków 1913, s. 532.

¹⁴⁰ tamże, s. 590 n.

rza i króla polskiego, są i katolicy świeccy w osobach dygnitarzy koronnych i bezimiennego, cisnącego się za nimi tłumem. Można więc „Koronację” określić mianem modelu Kościoła Powszechnego i jego hierarchicznego przekroju.

Nie tylko eklezjologię katolicką, ale i inne prawdy będące przedmiotem polemiki z protestantami podkreślił inwentor i plastycznie przedstawił autor obrazu. Ukazanie w największych wedle skali ważności rozmiarach osób **Trójcy świętej** posiada również aktualną wymowę teologiczną. Można było przecież ten sam temat — ukoronowania Madonny przedstawić w inny współcześnie używany sposób; można było zamiast Boga Ojca i Chrystusa wymalować aniołów trzymających nad głową Incoronaty królewską koronę. Han jednak maluje wszystkie osoby Trójcy jakby na znak przypomnienia i podkreślenia dogmatu trynitarnego, tak silnie zwalczanego w Polsce przez arian. Wokół tego tematu istnieje przecież bardzo pokaźna rodzima literatura polemiczna, w której nie zabrakło głosu samego Skargi, drukującego w 1608 roku w Krakowie u Antoniego Loba swą „Obronę kazania... o Trójcy Przenajświętszej przeciwko Val. Smalcusowi z Goty nowochrześcijańskiemu, we zborze rakowskim ministrowi, uczynioną”. Polemiki te miały również międzynarodowe echa: Grotius w Holandii własnoręcznie odpisywał sobie katechizm rakowski¹⁴¹ i walczył ze Socynem, który n. b. w interesującej nas kwestii twierdził, że „Trójcy świętej nauka przeciwna jest rozumowi, bo Bóg jedną tylko jest osobą”¹⁴².

Literatura ta zawiera ciekawy nurt aktualizmu politycznego: w panującym zacierzewieniu spory przerzucono na płaszczyznę polityczną, stawiając znak równości między arianizmem a... mahometanizmem Turków. Jeszcze w 1590 roku ogłosił Baliński dzieło zatytułowane „Symfonia albo wjedno-

¹⁴¹ L. Chmaj, Marcin Ruar. Kraków 1921, s. 85 oraz tenże, Hugo Grotius wobec socynianizmu, przyczynek do dziejów irenizmu religijnego w XVII wieku: „Reformacja w Polsce” IV (1926), s. 74; zob. też St. Kot, Hugo Grotius i Polskę, w 300-lecie dzieła o Prawie i Pokoju, tamże, s. 100.

¹⁴² S. Morawski, Arianie polscy, Lwów 1906, s. 122.

brzęk nauki nowokrzczeńskiej samoszatańskiej z Alkoranem Mahometowym o Panu Krystusie i innych częściach wiary”, co w zestawieniu ze sytuacją na południowym wschodzie Polski nabierało wyrazistej wymowy. Interesujący przyczynek można pod tym względem znaleźć w twórczości Hana, mianowicie w jego powstałym w latach 1621--1623 obrazie przedstawiającym „Wizję św. Tomasza z Akwinu”, znajdującym się w kościele parafialnym w Pręgowie pod Gdańskiem. Ukazujący się tam szatan ma postać siedmiogłowej bestii apokaliptycznej, przy czym te głowy zawierają aluzyjne portrety reformatorów i Turków w turbanach.

Interesujące są również treści dogmatyczno-moralne odnoszące się do nauki o grzechu pierwotnym, odkupieniu, łasce i potrzebie dobrych uczynków, zawarte w obrazie Hana. Dogmatyczną stronę zagadnienia unaoczniają sceny znajdujące się w globach — jabłkach królewskich będącymi atrybutami Boga Ojca i Chrystusa, na co dotychczas nie zwracano uwagi. „Mundus” przynależny Bogu Ojcu mieści w sobie ilustrację do Starego Testamentu, do Księgi Rodzaju. Na tle bujnej zieloności raj u przedstawił malarz nagiego Adama i Ewę oraz drzewo wiadomości dobrego i złego obsypane jabłkami. Dokoła widnieją różne zwierzęta. W globie, znajdującym się po stronie Chrystusa (występującego w scenie ukoronowania swojej Matki jako **Zbawiciel**, o czym świadczy trzymany przez aniołów zespół narzędzi męki), znajdują się sceny pasyjne: biczowanie, naigrawanie, niesienie krzyża i — pośrodku ukrzyżowanie.

Od dawna już teologia wiązała z Bogiem Ojcem dzieło stworzenia a z Chrystusem — odkupienia ludzkości. W tym wypadku mamy do czynienia nie tylko z odradzającą się po Trydencie tradycyjną typologią, mającą tyle pomników w sztuce kościelnej, a polegającą na ukazywaniu jako pendant do starotestamentowego typu nowotestamentowego antytypu przy — obecnie, w dobie baroku — szczególnie silnym ich kontrastowaniu i tłumaczeniu Nowym Testamentem Starego („In Verte Novum latet, in Novo Vetus patet”) ale i plastycznym wyrazem aktualnej problematyki teologicznej: nauki

o grzechu i łasce dyskutowanej przez oba obozy — reformy i reformacji.

W poglądach np. Fausta Socyna, zawartych w wydanym już pośmiertnie (zmarł w 1604 roku w Luławicach, niedaleko Tarnowa) dziele, grzech pierworodny jest — w przeciwieństwie np. do Lutra — zupełnie zbagatelizowany, choć wnioski moralne, praktyczne są nieomal jednakowe: „grzech pierworodny nie istnieje wcale, tylko skłonności do złego, co nikomu za winę poczytane być nie może”¹⁴³ w związku z czym pozostaje, rzecz jasna, i pogląd na odkupienie: „śmierć Chrystusa nie jest przejednaniem Boga, lecz zapieczeniem nauki wygłaszanej”¹⁴⁴.

Na obrazie Hana między tymi dwoma „światami” stworzenia oraz upadku, który wkrótce nastąpił i odkupienia ludzkości, jak między dwoma biegunami historii natury ludzkiej „cudownie utworzonej i jeszcze cudowniej naprawionej” znajduje się postać koronowanej Madonny, tej, która, jak pisał w „Thesaurus Laudum” Bzowski „dała swą krew Synowi Bożemu na odkupienie i pojednanie Ewy i nas wszystkich”¹⁴⁵ i „pomoc niosła w zjednoczeniu ludzi z Bogiem, ponieważ we własnym ciele pojednała ludzi z Bogiem”¹⁴⁶.

Nauka o grzechu i łasce, w tak dramatyczny sposób zdobywszy pierwsze miejsce w dociekaniach największych myślicieli wieku szesnastego i siedemnastego, pozostanie chyba na zawsze problemem najbardziej niepokojącym umysły. Ze wzruszeniem odnajdujemy ślady tego dręczącego ludzkość zagadnienia w „Koronacji” Hana, która dziwnym zbiegiem okoliczności zaczyna powstawać w roku przyjścia na świat najgłębszego myśliciela epoki, Pascala, tak intensywnie wpatrzonego w losy upadłego i podnoszącego się człowieka.

¹⁴³ por. tamże l. c.

¹⁴⁴ por. tamże, l. c.

¹⁴⁵ A. Bzovius (Bzowski), *Thesaurus laudum Sanctissimae Deiparae super canticum Salve Regina. Quadraginta concionibus omne id, quod vel ad cultum B. V. Mariae vel ad hominis christiani animum, praeclaris doctrinis exornandum atque illustrandum spectat, complectens. Venetiis apud Minimam Societatem 1598, cap. 29, s. 510.*

¹⁴⁶ tamże, s. 514.

Zagadnienie grzechu i łaski nie jest wspomniane w „Koronacji” przypadkowo lub czysto teoretycznie. Ideową jego sekwencją są sceny en grisaille umieszczone po obu stronach fasady kościoła, nad wychodzącymi zeń na prawo i lewo dwiema procesjami. Postaci, a może raczej jedna i ta sama postać powtarzająca się w utrudzonym geście dźwigania krzyża drogą zrazu łatwą, wyposażoną w schody, lecz później, w miarę wzrastania wysokości, coraz bardziej poszarpaną i skalistą, nawiązuje do współczesnej myśli ascetycznej. Przeciwno tym herezjarchom, którzy twierdzili, że zadośćuczynienie Chrystusa zwalnia człowieka od jakichkolwiek wysiłków osobistych, Kościół podkreślał konieczność odkupienia subiektywnego przez współpracę z łaską, przez dobre uczynki.

Ikonografia potrydencka wyraża to w nowych rodzajach przedstawień Męki Pańskiej, w której występuje człowiek, naśladowca Chrystusa. „Imitatio Christi” w wieku siedemnastym oznacza przede wszystkim naśladowanie Zbawiciela w męce, wzięcie na barki swego krzyża i pójście za nim. Jakże znamienity jest sztych Th. Galle, przedstawiający Chrystusa niosącego krzyż jako model i wzór życia chrześcijańskiego¹⁴⁷. Sztuka kościelna przypominała, że nie wystarczy „sola fides fiducialis”, że człowiek jest zdolny do pełnienia dobrych uczynków, bo natura jego została tylko zraniona przez grzech pierworodny, a nie, jak nauczał Luter, „totaliter corrupta”.

Nie czym innym, jak chęcią wyłożenia praktycznego tych zasad kierował się autor tego ogromnego plastycznego katechizmu, jakim jest „Koronacja” pelplińska. Tuż nad zakonnikami idącymi w procesji ukazał postać Dźwigającego krzyż, słaniającego się i dźwigającego niestrudzenie; przecież do nich właśnie, do pelplińskich mnichów zaadresowany był ten obraz, ich miał nie tylko pouczać, ale i zachęcać do naśladowania Chrystusa.

Kuszając się o ostateczną syntezę teologicznych treści obrazu, pragnąc je uporządkować wokół myśli przewodniej, właśnie od tego miejsca można by zacząć jego wyjaśnianie: zakonnicy

¹⁴⁷ Knipping, dz. cyt., t. I, s. 127, tabl. 84.

znajdują się w procesji przed swą świątynią pelplińską, która, jak każdy kościół, oznacza „dom Boży i bramę niebios”. Przez tę bramę prowadzi droga do nieba, krzyżowa, jak droga Chrystusa. Trzeba się stać, jak czytamy często w ówczesnej literaturze ascetycznej i mistycznej, „cruciferem”, nosicielem krzyża, by współpracując z łaską odkupienia, wspomagany pośrednictwem Maryi i wstawiennictwem świętych, pod wodzą papieża, biskupa czy opata wespół z całym Kościołem wojującym dojść do chwały nieba, gdzie panuje radość z oglądania Trójcy świętej, w której uczestniczy Madonna, aniołowie i święci.

Myśl tę w takim właśnie porządku i bardziej przejrzysto, bo bez balastu portretowości i aktualności politycznej, można prześledzić na bliźniaczej „Koronacji” znajdującej się w Oliwie.

ROZDZIAŁ V

Treści polityczne

„Koronacja” pelplińska będąc obrazem kościelnym nie jest malowidłem czysto religijnym. Świadczy o tym obecność osób współcześnie żyjących, dostojników nie tylko kościelnych ale i państwowych, wybranych pod specjalnym kątem widzenia politycznego. Ważny jest także cel, dla którego wszystkie te osobistości zebrały się na obrazie Hana: adoracja Madonny.

W roku 1621 Jan Maliśkiewicz maluje „Adorację Ukrzyżowanego” na której przedstawia klęczącego przed krucyfiksem Zygmunta III i jego dwór. Jest to obraz typu wotywnego, zawierający również portrety żyjących dostojników państwowych. Niesposób jednak w tym doszukać się znamion aktualizmu politycznego, można co najwyżej widzieć tu chęć podkreślenia pobożności władcy, będącego jednym z głównych filarów europejskiej kontrreformacji, aczkolwiek adorowanie krucyfiksu, będącego w czci tak w jednym, jak i w drugim obozie (z tym wszelako, że nie wszyscy protestanci godzili się na przedstawienie postaci Chrystusa) bynajmniej takiej kontrreformacyjnej interpretacji nie sugeruje.

Zupełnie inaczej ma się sprawa w przypadku „Koronacji” pelplińskiej, gdzie obecność króla polskiego adorującego tak zwalczaną przez różnowierców Madonnę zawiera bardziej aktualny i znamieny akcent. Ponadto na obrazie znajduje się papież wraz ze swym otoczeniem, co również można odczytywać jako wyraz powiązania — zresztą notorycznego — polityki Zygmunta III z dążeniami kurii rzymskiej.

Król, cesarz i papież to trzy główne dramatis personae aktualizmu politycznego malowidła Hana; szczególną jednak uwagę trzeba poświęcić dwom pierwszym, jako politykom, jako głowom państw odgrywających wybitną rolę w polityce europejskiej.

Kluczem dla wykrycia treści obrazu odnoszących się do polityki polskiej jest postać Zygmunta III, stanowi ona genus proximum politycznej aktualności ikonografii malowidła; jest to wskazówka, że idzie tu o działalność tego władcy, której differentiam specificam stanowi pierwszoplanowa, będąca pendant do postaci papieża, osoba cesarza Ferdynanda II. Obecność — tak wyeksponowanego — cesarza wskazuje o zobrazowanie jakiego odcinka polityki Zygmunta III szło projektodawcy pelplińskiego malowidła. Podkreślić on chciał powiązanie króla z cesarzem, owe najbardziej niepopularne w działalności tego niepopularnego władcy „praktyki rakuskie” tj. orientację prohabsburską, z którą wiązały go nie tylko marzenia o odzyskaniu korony szwedzkiej, ale i wspólna troska o sprawę Kościoła przezwyciężającego kryzys wywołany reformacją.

Zygmunt III Waza, szwagier Filipa III, króla Hiszpanii i Ferdynanda II, cesarza niemieckiego — ostatni chyba król polski tak potężnie skoligacony — dla uzyskania poparcia w sporze z Karolem IX, a później Gustawem Adolfem, wiąże się z europejską polityką kontrreformacyjną, której owocem miało być ostateczne zwycięstwo katolicyzmu nad protestantyzmem. Zwycięstwo to miało oznaczać odzyskanie przez Zygmunta tronu szwedzkiego, analogicznie do odzyskania Niderlandów przez Habsburgów hiszpańskich czy różnowierczej części Rzeszy przez Habsburgów austriackich. Powodem, „żeby miecz

wyciągnąć, jest utrzymanie Boga i domu naszego” pisał cesarz Maciej do swego bratanka Ferdynanda¹⁴⁸, choć nieraz porządek ten bywał odwrócony i interes domu habsburskiego stał na pierwszym planie.

Ferdynand II, dziedzic myśli i polityki Rudolfa II i Macieja, w swych dążeniach restauracyjnych i kontrreformacyjnych upatrywał sojusznika w Polsce, która, zanim jeszcze został cesarzem, interesowała się tym energicznym i zdolnym władcą. Nawet kronikarz pelpliński, do którego zgoła liczne i wyraźne polityki europejskiej dochodziły echa, notuje szczegóły z jego życia: m. in. koronację na króla Czech w 1617 r.¹⁴⁹, a następnie Węgier i obwołanie cesarzem¹⁵⁰. Bardzo szeroko rozwodzi się aż na czterech stronicach o jego perypetiach z protestantami, podnosząc jego pobożność i katolicką prawowierność, wiele również opowiada o spisku księcia Gabriela Bethlena¹⁵¹. Wspomina o cesarzu również w roku 1620 w związku z aktualnymi wypadkami¹⁵², a nawet odnotowuje jego małżeństwo¹⁵³ i obwołanie w 1625 roku jego syna Ferdynanda III królem Węgier¹⁵⁴. Nie jest więc dziełem przypadku, że władca, któremu tyle uwagi poświęcano w kronice opactwa, znalazł się w ikonografii tak programowego dzieła, jakim jest „Koronacja” Hana.

Zygmunt III w roku zawarcia umowy między konwentem i malarzem żywo przypominał się Pelplinowi dwoma przede wszystkim faktami: 18 lutego na wniosek przyjaciela cysterśców pelplińskich Albrechta St. Radziwiłła potwierdził dawne nadania¹⁵⁵ (utrzymanie status quo było podówczas troską nie tylko królów i cesarzy, ale także opatów i przeorów — choćby w Oliwie i Pelplinie — z tych też względów na „Koronacji”

¹⁴⁸ A. Szelągowski, Sprawa północna w wiekach XVI i XVII, Cz. II: Śląsk i Polska wobec powstania czeskiego. Lwów 1904, s. 4.

¹⁴⁹ Kronika Pelplińska, t. I, s. 449.

¹⁵⁰ tamże, s. 474.

¹⁵¹ tamże, s. 478—481.

¹⁵² tamże, s. 493.

¹⁵³ tamże, s. 494.

¹⁵⁴ tamże, s. 524.

¹⁵⁵ tamże, s. 510.

znalazły się imaginowane portrety książąt pomorskich, dawnych dobrodziejów klasztoru wraz z fundatorem opactwa Mszczujem II, dzierżącym model kościoła), a 29 maja, na kilka zaledwie miesięcy przed podpisaniem umowy, był osobiście w Pelplinie ¹⁵⁶, gdzie — jeśli nie w Gdańsku, dokąd udał się następnie i przebywał trzy tygodnie od 1 do 19 lipca ¹⁵⁷ — mógł go Han in vivo naszkicować w swoim notatniku. To samo odnosi się do królewicza Władysława, który towarzyszył ojcu w tej podróży.

Tak więc obydwu władców, zarówno Ferdynanda jak Zygmunta, odnajdujemy w orbicie zainteresowania pelplińskich cystersów. Kronikarza i opata-inwentora obrazu, interesowała niewątpliwie nie tylko sama zażyłość między dwoma chrześcijańskimi monarchami, ale i ich współpraca polityczna. Szczególnie chyba ta ostatnia.

Sytuacja cesarza około roku 1620 była co najmniej dramatyczna. Na zachodzie był zagrożony przez koalicję protestancką, składającą się ze Stanów Niderlandzkich, niektórych miast hanzeatyckich, jeśli nie jawnie, to potajemnie — Weneccji, oraz Unii Protestanckiej Rzeszy i sympatyzującej z nią Brandenburgii. Nie można też było wykluczyć ewentualnej interwencji szwedzkiej i grożącego buntu książąt niemieckich ¹⁵⁸. Gorzej jeszcze wyglądała sprawa w odniesieniu do Turcji, gdzie od dawna wicherzył przeciw Ferdynandowi, pomimo preszburskiego zawieszenia broni, Bethlen. Zaniepokojony także sytuacją na Węgrzech, gdzie działali powstańcy, i możliwością interwencji tureckiej, cesarz zwraca się do króla polskiego i zaklina go „na wzajemną ufność, na świętą religię katolicką, na powinowactwo i jedność domu, na wspólne zbawienie państw” ¹⁵⁹ o pomoc, zrazu dyplomatyczną. Polska jednak nie pragnęła sojuszu z cesarstwem, który przeciwstawiłby ją Turcji. Rzeczpospolita wojny z Turcją nie chciała, stosunki

¹⁵⁶ tamże, s. 512, także Frydrychowicz, dz. cyt., s. 49.

¹⁵⁷ I. Fabiani-Madejska, „Palatium Regium” w Gdańsku: „Rocznik Gdański” XV/XVI (1956—57), s. 159 nn.

¹⁵⁸ Szelągowski, dz. cyt., s. 149.

¹⁵⁹ tamże, s. 136 n.

jednak między oboma państwami psuły się ustawicznie już to z racji mieszania się niektórych możnowładczych rodów w sprawy mołdawskie, już dzięki wyprawom kozaków zapuszczających się aż po Trapezunt w Azji Mniejszej. Traktat z roku 1617 nie pomógł wiele, gdyż ani kozacy ani zależni od Porty Tatarzy nie zaprzestali swoich wypraw. Z początkiem wojny trzydziestoletniej pogorszyło sytuację wysłania przez Zygmunta III na pomoc cesarzowi lisowczyków, którzy zadali Bethlenowi klęskę pod Humieniem i zmusili do odwrotu spod Wiednia. Było to naruszeniem pokoju zawartego z Turcją w 1617 roku w Jarudze, w którym Polska zobowiązywała się m. in. do zachowania neutralności w sprawie Siedmiogrodu.

Nad Polską zawisło śmiertelne niebezpieczeństwo. Plany tureckie — po zerwaniu pokoju — sięgały daleko poza rozprawienie się z Rzeczpospolitą. Osmanowi szło ni mniej ni więcej, jak o wygranie dla siebie sporów wyznaniowych, które podzieliły Europę na dwa obozy i o zawładnięcie Bałtykiem, o co walczyły między sobą nie tylko państwa północne jak Polska, Szwecja czy Dania, ale nawet król hiszpański i Niderlandy¹⁶⁰. Wedle informacji pochodzących z Konstantynopola, które dotarły na dwór polski, powodem dążenia do opanowania Bałtyku była chęć ekonomicznego zgnębienia Europy, której Rzeczpospolita była spichrzem, a Bałtyk — drogą dla transportów zboża. Przez stworzenie własnej floty na Bałtyku myślała Turcja o inwazji na północne Niemcy: „Wyprawa na Polskę była kombinowanym atakiem na całą ówczesną Europę chrześcijańską, na której czele stali Habsburgowie”¹⁶¹.

Zygmunt III wcześniej już obmyślał stworzenie wraz z cesarzem ligi antytureckiej, wbrew woli sejmu i senatu Rzeczypospolitej. Właśnie sportretowany na „Koronacji” pelplińskiej Mikołaj Wolski, filar partii królewskiej, był jednym z tych, którzy przedstawili cesarzowi dwa memoriały, jak można obejść przeszkody w założeniu ligi. Ponieważ nie można było takiego projektu przedłożyć stanom, niechętnym „praktykom rakuskim” króla i obawiającym się drażnienia Turcji, posta-

¹⁶⁰ tamże, s. 155.

¹⁶¹ tamże, s. 156.

nowiono stworzyć kryptoligę, posługującą się szyldem świeżo powstałego „Zakonu Rycerzy Najświętszej Maryi Panny” czyli „Milicji Chrześcijańskiej”, której liczbę pomnożono by o wielką ilość członków w Polsce i cesarstwie oraz w Mołdawii, na Wołoszczyźnie i w Siedmiogrodzie¹⁶². Warto zwrócić uwagę na to, jakże charakterystyczne dla epoki, wiązanie sprawy dla całej chrześcijańskiej Europy ważnej z żywą w krajach katolickich pobożnością maryjną. Myśleli tak nie tylko mężowie stanu, ale i — si licet parva magnis comparare — opat Rembowski i malarz Han, podobną ideę oblekając w plastyczny kształt pelplińskiego obrazu. Ów „Zakon Rycerzy Najświętszej Maryi Panny”, na czele którego stanęli Ferdynand II i Zygmunt III, nabrał znamion dodatkowego sojuszu między dwoma monarchami, który miano ostatecznie sfinalizować na sejmie polskim w listopadzie 1620 roku.

Tymczasem już z końcem sierpnia stanął u granic Rzeczypospolitej Skinder-basza z trzydziestotysięczną armią, przeciwko której wyruszył z Baru hetman koronny Stanisław Żółkiewski z zaledwie ośmiu tysiącami żołnierza. Zarysowały się wówczas dwie koncepcje strategiczne: pierwsza, odporna, polegająca na bronieniu granic Rzeczypospolitej i druga, zaczepna, polegająca na przeniesieniu teatru wojny na terytorium Mołdawii, co było o tyle ryzykowne, że nie wiadomo było jeszcze, czy Skinder-basza wyruszył rzeczywiście przeciw Polsce, czy też chciał tylko poskromić wojewodę mołdawskiego. Również znikome siły własne doradzały taktykę defensywną. Jednak doradcy królewscy, a zwłaszcza tak okazale przedstawiony na obrazie pelplińskim podkanclerzy koronny, biskup kujawski Andrzej Lipski, przeforsowali akcję zaczepną. Hetman przekroczył granicę, aby przeszkodzić Skinder-baszy, który po złożeniu wojewody Gratiana mógł wysłać Tatarów na Węgry, na pomoc Bethlenowi. Tak więc nie co innego, a interes Ferdynanda II, sprawa cesarstwa, posunęła Polskę do kroku, którego efektem była klęska cecorska.

Sejm obradujący od 3 listopada zebrał się już pod jej wrażeńiem. Rozgoryczenie posłów było ogromne. Zapytywano

¹⁶² tamże, s. 152.

o autora tej wojny, której wynikiem była śmierć hetmana wielkiego koronnego, niewola hetmana polnego i kwiatu rycerstwa, zniesienie jedynej armii Rzeczypospolitej i rozzuchwalenie Tatarów, zapuszczających się teraz na Wołyń i Podole¹⁶³. Stawały się ciałem pogroźki sułtana jeszcze sprzed Cecory, gdy pisał do Zygmunta: „Kraków twój bez wszelkiego miłosierdzia wezmę, ziemię twą podepcę, ukrzyżowanego Boga twego i wiarę wykorzenie... i poświęconych twoich końmi targać będę”¹⁶⁴.

W obronie polityki królewskiej wystąpili stronnicy Zygmunta, których portrety znalazły się, jako świadectwo przynależności do obozu królewsko-cesarskiego na obrazie pelplińskim: Prymas Wawrzyniec Gembicki oświadczył, że „wojna ta dawno się nam kłuła”, Lew Sapieha obwiniał o jej wywołanie tych, co drażnili Turcję swymi wyprawami, ale nie wymienił ani jednego nazwiska, a szło o Potockich, Koreckiego i Wiśniowieckiego, podkanclerzy Lipski zrobił przynajmniej tyle, że wziął w obronę zaatakowanego po bohaterskiej śmierci Żółkiewskiego, odnotowanej i w pelplińskiej kronice¹⁶⁵, którego „zelus”, zbyt zapalał się być przyczyną wojny i klęski, i całą winę zrzucił na Osmana i kozaków. Był jednak biskup podkanclerzy tak niepopularny (Paweł Piasecki, kolega w episkopacie nazywa go „człowiekiem twardym, nieudolnym, za to niesłychanej bezczelności i odwagi”), że projekt przezeń referowany, by zebrać odpowiednią ilość pieniędzy i zorganizować obronę, upadł. Zgodzono się jedynie na pobory, by można było zorganizować wyprawę przeciw Turkom¹⁶⁶.

Tak więc w opresji Rzeczpospolita musiała sobie radzić sama, bo choć — jak zanotował współczesny kronikarz — „wszyscy żalowali Polaków i wzdychali nad jawnym onych upadkiem, żaden jednak (monarcha) sukursu nie dał, ani wojsk, ni amunicji, ni pieniędzy, nawet Austriacki dom, dla którego

¹⁶³ tamże, s. 164.

¹⁶⁴ cyt. za Wł. Konopczyńskim, *Dzieje Polski Nowożytnej*. Cieszyn 1936, t. I, s. 257.

¹⁶⁵ *Kronika Pelplińska*, t. I, s. 493.

¹⁶⁶ Szelański, dz. cyt., s. 165 n.

w rosole tym była Rzeczpospolita i za pewne posiłki sobie liczyła, nic nie dał, ani werbować piechoty w Śląsku i Czechach nie pozwolił”¹⁶⁷. Jedynie papież Grzegorz XV przyrzekł wypłacać co miesiąc, przez czas trwania wyprawy po 10 000 złotych miesięcznie, a król angielski, do którego posłował Jerzy Ossoliński, przysłał posiłki, przybyłe niestety za późno¹⁶⁸.

Środki uchwalone przez Sejm zaczęły się wyczerpywać już w połowie roku następnego i żołnierz nie otrzymując żołdu poczynił sarkać. Sytuacja stawała się coraz bardziej dramatyczna. 23 sierpnia, kiedy Karol Chodkiewicz, wojewoda wileński i hetman wielki litewski okopał się pod Chocimem już w oczekiwaniu Turków, sejm wreszcie uchwalił pospolite ruszenie. Rzeczpospolita stanęła do śmiertelnych zapasów. W obozie Chodkiewicza wraz z 35 tysiącami wojska polskiego znalazło się 40 tysięcy kozaków — przeciw nim wystąpiło 160 tysięcy Turków i 60 tysięcy Ordy. Nic więc dziwnego, że to niesłychanymi ofiarami okupione zwycięstwo, polegające na wysunięciu przez Turków propozycji pokojowych, w Polsce i świecie potraktowano jako cud i szczególną łaskę Opatrzności.

Chocim nazwano lądowym Lepanto. Dolabella malując swą „Bitwę pod Lepanto” przedstawił w niej procesję ku czci Matki Boskiej Różańcowej, która odbywała się w Krakowie 3 października 1621 roku — z prośbą o zwycięstwo nad Turkami¹⁶⁹. Jej też przypisano tę wiktoryę. Świadczy o tym wiele współczesnych źródeł. Szerokiego rozgłosu nabrały objawienia prymasa Gembickiego¹⁷⁰ i Stanisława Lubomirskiego, którzy widnieją na pelplińskim obrazie, oraz ks. Oborskiego. W tym też czasie przypomina hymn „Bogurodzica” i daje go „na

¹⁶⁷ Pamiętniki do panowania Zygmunta III, Władysława IV i Jana Kazimierza z rękopisu wydał K. Wł. Wójcicki. Warszawa 1846, t. I, s. 85.

¹⁶⁸ Szelągowski, dz. cyt., s. 210.

¹⁶⁹ zob. Tomkiewicz, dz. cyt., s. 88, ryc. 10.

¹⁷⁰ O widzeniu tym zobacz J. Korytkowski, Arcybiskupi gnieźnieńscy prymasowie i metropolici polscy od roku 1000 aż do roku 1821 czyli do połączenia arcybiskupstwa gnieźnieńskiego z biskupstwem poznańskim, t. III, Poznań 1889, s. 667.

pogrom pogański, Bartłomiej Nowodworski, kawaler maltański”, powstają bohaterskie poematy; obok bardziej znanych warto przypomnieć epos Piotra Bojanowskiego.

Już Mieczysław Skrudlik wysunął hipotezę, że „Koronacja” Hana jest obrazem wotywnym na podziękowanie Matce Boskiej za zwycięstwo pod Chocimem. Pogląd ten powtarza się do dziś. Przytaczając dowody na poparcie swej tezy Skrudlik pominął nawet argument bardzo silnie przemawiający za takim interpretowaniem obrazu. Znając olbrzymią rolę, na nowo po soborze trydenckim stosowanych w plastyce kościelnych inskrypcyj, mających wyjaśniać i czynić bardziej czytelną myśl przewodnią kompozycji, nie można pominąć napisu na ramie obrazu, u dołu, czyniącego wrażenie podpisu pod ilustracją. Napis ten brzmi: „Te Deum laudamus”. Nadaje on malowidłu charakter wyraźnie dziękczynny. Jakże sugestywnie wiąże on obraz z niedawnym zwycięstwem przez vox populi przypisanym Madonnie.

Podobnie przekonującym dowodem było by wykazanie, że papież na „Koronacji” to rzeczywiście Grzegorz XV, a nie Urban VIII¹⁷¹. Niewątpliwie sam fakt, że papież na malowidle pelplińskim jest zgrzybiałym starcem skłania do takiej interpretacji; bardziej prawdopodobne jest, że idzie tu nie o młodego i pełnego sił papieża Barberini, a sędziwego Ludovisi, nota bene związanego z wojnami polsko-tureckimi i autora formularza mszalnego „De gratiarum actione pro victoria ad Chocim obtenta”.

¹⁷¹ Skrudlik pierwszy wysunął hipotezę, że papież w „Koronacji” to Grzegorz XV: „Papież Urban VIII z rodu Barberinich z Florencji wstąpił na stolicę Piotrową w dniu 6 VIII 1623 roku. Poprzednikiem jego był Grzegorz XV (Aleksander Ludovisio z Bolonii), wybrany papieżem 9 II 1621 r., zmarły w dniu 8 VII 1623 roku. Gdy zestawimy te daty i uświadomimy sobie, że obraz z Pelplina powstał w roku 1623, to wątpliwości co do osoby papieża potęgują się jeszcze. Urban VIII w chwili objęcia Stolicy Apostolskiej był w sile wieku, natomiast Grzegorz XV wstąpił na tron papieski jako starzec przygnieciony chorobami i wiekiem. Papież w obrazie z Pelplina jest starcem — nie jest to więc Urban VIII, ale jego poprzednik Grzegorz XV”. — Wniebowzięcie NMP..., s. 136.

Teżę Skrudlika można by podmurować faktem umieszczenia na obrazie, i to w ogromnie przerysowanej skali, postaci Władysława IV, który był w obozie pod Chocimerem; wiedzieli, o tym cystersi pelplińscy, bo kronikarz ich zapisał: „był tam Władysław książę z Żółkiewskim i Chodkiewiczem”¹⁷². Zwycięstwo Chocimskie dyskutowano zresztą na jego rzecz w czasie późniejszej elekcji, Władysławowi przypisując „sławną pod Chocimem przeciwko Osmanowi cesarza tureckiego ekspedycję”¹⁷³.

Obydwie jednak postaci, papieża i księcia, nie są z punktu widzenia ikonografii bezsporne. Ponadto: jeśli rzeczywiście książę z „Koronacji” jest Władysławem IV, czy nie pozostaje to raczej w związku z uzyskaniem przezeń dla opatów pelplińskich wieczystego przywileju używania mitry? Miało to miejsce w Rzymie w roku 1625¹⁷⁴ — czy nie wskazuje na to wspomniane już przemalowanie tej partii obrazu wkrótce po jego ukończeniu? Czy Skrudlik nie dał się ponieść wnioskom wypływającym raczej z literatury niż z ikonografii?

Gdyby „Koronacja” miała być rzeczywiście malowidłem *ex voto* za zwycięstwo chocimskie, czy nie powinna budzić zdziwienia obecność na niej Zygmunta III? Wiadomo bowiem było powszechnie, bo piszą o tym nie tylko źródła oficjalne, ale nawet pamiętniki, że król nie był zadowolony z zawarcia pokoju i długo zwlekał z jego zatwierdzeniem. Zbaraski błagał go: „Proszę uniżenie WKMc, pana mojego miłościwego, et per salutem WKMc samego i domu WKMc obtestor, żebyś tej łaski Bożej spernere nie raczył, pomnąc na ów przykład straszny w Warszawie”¹⁷⁵. *Vox populi* uważał to zwycięstwo za „łaskę Bożą”, król jednak nie kwapił się z jej aprobowaniem — tymczasem na pelplińskiej „Koronacji” miałyby być jednym z dziękujących za to właśnie zwycięstwo?

Czy można w ogóle pelplińską „Koronację” Hana wiązać z jakimś określonym wydarzeniem, czy można zacieśnić jej

¹⁷² Kronika Pelplińska, t. I, s. 508.

¹⁷³ Pamiętniki do panowania Zygmunta III..., s. 191.

¹⁷⁴ Kronika Pelplińska, t. II, s. 111 n.

¹⁷⁵ Pamiętniki do panowania Zygmunta III..., s. 103.

aktualność do jakiegoś jednostkowego faktu, dosłownie i ściśle współczesnego? Właśnie w roku rozpoczęcia pracy nad tym obrazem sprawa współpracy między Zygmuntem III a Ferdynandem staje się zupełnie nieaktualna. Król zachęcany przez nuncjusza de Torres parł wprawdzie do wojny z Turcją zaraz po Chocimie i cesarz był wtedy za założeniem ligi, wszystko jednak rozbiło się o nieprzewyciężony opór stanów polskich. Na początku 1622 i 1623 roku cesarz zagrożony przez Turcję znowu szuka porozumienia, znowu zabiega o sojusz. Sprawa jednak upadła wtedy nie tyle dzięki uporowi sejmu i senatu Rzeczypospolitej, ile na skutek odmówienia temu projektowi praktycznej doniosłości na sejmie w Ratyźbonie, 4 marca 1623 roku. Było to dziełem elektorów mogunckiego i kolońskiego oraz księcia bawarskiego¹⁷⁶. Tak więc rok 1623 nie stał w Polsce pod znakiem rozpamiętywania walk z Turkami i zwycięstwa pod Chocimem, a przede wszystkim pod znakiem wojny ze Szwecją, której teatrem miało się stać wkrótce Pomorze.

Nie dając bezspornych dowodów na możliwość interpretowania go jako odbicia określonego faktu historycznego, obraz pelpliński pozostaje świadectwem klimatu politycznego panowania Zygmunta III. Jest plastycznym wyrazem jego prohabsburskiej orientacji do tego stopnia, że jego zasadniczy zrab ideowy, jego myśl przewodnia, jest tego samego rodzaju, co w malowidłach wotywnych powstających w krajach gdzie panowali Habsburgowie. Można nieomal mówić o specjalnym typie tego rodzaju aktualizowanych przedstawień Madonny Opieki, zawierających portret zbiorowy różnych habsburskich rodzin panujących. Tak np. środek tryptyku pochodzącego z Funchal na Maderze, powstałego nieomal wiek wcześniej, a przedstawiający „Virgo Misericordiae” posiada układ bardzo do pelplińskiej „Koronacji” zbliżony: tronuującą Madonnę, której płaszcz trzymają aniołowie, adorują duchowni z papieżem i świecy dostojnicy z królem na czele; królem jest Manuel, a królową Eleonora Habsburska¹⁷⁷. Podobny obraz, na której Madonnę adorują „królowie katoliccy” Izabella, Ferdynand

¹⁷⁶ Szelągowski, dz. cyt., s. 213 nn.

¹⁷⁷ M. André, Histoire de l'art. t. IV, cz. II, Paris 1911, s. 875.

i Juan z dziećmi znajduje się w Muzeum Prado w Madrycie¹⁷⁸.

Podobnie jak na obrazach „kręgu habsburskiego” istotnym zrębem kompozycji tak formalnej, jak i ideowej „Koronacji” Hana jest wmieszczenie spraw polskich, uosobionych w postaci króla i jego stronników, w konstrukcję, której fundamentem jest z jednej strony papież, a z drugiej cesarz. Nasuwa to przypuszczenie, że **aktualność malowidła jest porządku nie tyle praktyczno-politycznego, co ideologicznego**: stanowi ono interesujący wyraz dążeń, jakie pojawiają się w ówczesnej **teorii państwa**.

Początki siedemnastego wieku stoją pod znakiem tzw. „ruchów stanowych”, które wyraziły się w Anglii przez bunt Essexów, we Francji — Bironów, w Niderlandach powstaniem Orańczyków, na Węgrzech — Boczkajów, ruchów które dały Moskwie „smutę”, a Szwecji rebelię sudermańską¹⁷⁹. W Polsce doszły one do głosu poprzez rokosz Zebrzydowskiego, będący dla Rzeczypospolitej silnym wstrząsem o brzemiennej konsekwencji: odtąd konstytucja poczęła być uważana za instytucję nietykalną, a król pozbawiony został możliwości przeprowadzenia jakichkolwiek reform, nawet pozostających w obrębie obowiązujących dotychczas zasad ustrojowych.

„Ruchy stanowe” wzięły swój początek z nowożytnej dążności do wyzwalań się i obalania autorytetów tak kościelnych, jak świeckich. Istotę poglądów monarchomachów stanowiło twierdzenie o pochodzeniu władzy od ludzi, którzy na podstawie umowy przekazali ją królom, zachowując jednak prawo do biernego oporu. Ostatni pogląd zaczerpnięto ze średniowiecznej nauki Marsiliusa z Padwy i od Kalwina.

Polska już dawniej wydawała się zagranicznym nowatorom krajem idealnym: hugonoci patrzyli na nią jako na niedościgły wzór państwa, mającego elekcję viritim, pacta conventa, ar-

¹⁷⁸ tamże, s. 917.

¹⁷⁹ Cz. Chowaniec, Poglądy polityczne rokoszan 1606—1607 wobec doktryny monarchomachów francuskich: „Reformacja w Polsce” III (1924), s. 256.

tykuł o wypowiedzeniu posłuszeństwa itp. Obecnie, chłonąc zagraniczne nowinki, rokoszanie ogłosili jako ideał państwa „wolną Rzeczpospolitą”, w której „nie jeden, lecz trzy stany panują razem i zawsze”, szlachta posiada władzę suwerenną „z przyrodzenia daną”, przy czym mający władzę na mocy kontraktu król postępować musi za zgodą stanów, albo na mocy prawa „jak król wenecki” (Polska trwa w tym czasie nieustannie „pod urokiem Wenecji”¹⁸⁰), przy czym poddani mają prawo wypowiedzenia mu posłuszeństwa. Władca — „tyran” (którego pojęcie przeszło ewolucję: w obozie kalwińskim jej punktem kulminacyjnym były „Vindiciae contra tyrannos” Stefana Juniusa Brutusa z roku 1579, a doktrynę o mordowaniu tyranów po W. Rose i Boucherze najpełniej ujął jezuita hiszpański Mariana w traktacie „De rege” w roku 1599¹⁸¹ to dla rokoszan polskich „absolutum dominium”, ku któremu zmierzał Zygmunt III, owo znienawidzone „panowanie rakuskie”, czy jak je nazywano niekiedy „niemieckie”. Ponieważ jednak w Polsce żadna cudzoziemska doktryna nie daje się urzeczywistnić w oryginalnej ostrości, monarchomachowie polscy podkreślając prawa szlachty do rokoszu, nie przejęli zasady zabijania króla „tyrana”¹⁸².

Poglądy monarchomachów i „ruchu stanowego” napotkały zdecydowany opór ze strony obozu zachowawczego. Ich rozwichrzonej wizji społeczeństwa obóz katolicko-habsburski przeciwstawił ideologię polegającą na utrzymaniu względnie przywróceniu porządku zachwianego przez teologię, filozofię i kosmologię wieku XVI: świat na nowo — jak w wiekach średnich — miał się wesprzeć na dwóch statycznych filarach, na ołtarzu i na tronie. Taką miała być nowa „Rzeczpospolita Chrześcijańska”. Jeden z naczelných ideologów propagujących ją, Bellarmin, którego spolszczył i popularyzował u nas Skarga, głosi podporządkowanie władzy świeckiej władzy ducho-

¹⁸⁰ M. Brahmer, Z dziejów włosko-polskich stosunków kulturalnych. Studia i materiały. Warszawa 1939, s. 175 nn.

¹⁸¹ Chowaniec, dz. cyt., s. 259.

¹⁸² tamże, s. 204.

wnej, przy czym „jedna i druga jest częścią tej samej Rzeczypospolitej Chrześcijańskiej”. W „Disputationes” Bellarmina świąt jest na powrót jeden: królowie i papieże, „duchowni i świeccy nie stanowią dwóch republik, lecz jedną, to jest jeden Kościół”¹⁸³. Tą wizją Bellarmina olśniony był Skarga. Marzyła mu się taka nowa synteza, jedność Kościoła, w którym spotyka się wszystko to, co zostało rozdarte. Wpatrzony w nią w „Kazaniach sejmowych” z 1597 roku „wymagał cofnięcia się dziejów, którego dokonać mógł Batory, a nie Zygmunt III”¹⁸⁴.

Tej ideologii hołdował opat Rembowski i jej poświęcony jest ikonologiczny podtekst pelplińskiej „Koronacji”. Nawet gdyby nie było wiadomości o powiązaniu cystersów pelplińskich i oliwskich z jezuitami działającymi u dworu Zygmunta III, ikonografia i kompozycja obrazu świadczy o tym dowodnie. Fundamentami kompozycji są przecież dwie postaci, znajdujące się u dołu, na których, jak na filarach wspiera się ład ziemski i wizja niebieska, symbolizująca wiarę; wszystko oparte jest na dwu ludziach: papieżu i cesarzu. Na tym obrazie, który przecież wyszedł ze sfer kościelnych bliskich dworowi Zygmunta III jest tak, jak w „Procesie na konfederację” pisał Skarga: „Urząd świecki jest drugą ręką duchownego, królestwo złączone z kapłaństwem”¹⁸⁵.

¹⁸³ Disputationes Roberti Bellarmini, t. I, s. 1070: „Potestas civilis subiecta est potestati spirituali, quando utraque pars est eiusdem Reipublicae Christianae”. Tamże: „Secundo Reges et Pontifices, Clerici et Laici non faciunt duas Republicas sed unam id est unam Ecclesiam”. — cyt. za Grabowskim, dz. cyt., s. 396 n. Podobnie pisał Bellarmin w De controversiis christianae fidei, Venetiis 1598. O jego doktrynie eklezjologicznej zob. H. Jedin, Zur Entwicklung des Kirchenbegriffs in 16. Jahrhundert: „Relazioni X Congresso Internazionale di Scienze Storiche”. Roma 1955, t. IV, Firenze 1955, s. 70 n.

¹⁸⁴ Grabowski, dz. cyt., s. 428.

¹⁸⁵ Skarga P. ks., Proces na konfederację z poprawą i osprawą przeciwnika, który się ozwał ganiąc wywoda przeciw tej konfederacji, któremu się ona słusznie umarza. b. m. 1596. Wywody Skargi streszcza Grabowski; dz. cyt., s. 395.

Dlatego też na obrazie znalazły się portrety tych dostojników, którzy w orientacji prohabsburskiej, w „praktykach rakuskich”, byli sojusznikami króla, jak Mikołaja Wolskiego czy Albrechta St. Radziwiłła. „Koronacja” pelplińska jest pomnikiem credo politycznego partii królewskiej. O ile wiązanie jej z jakimś konkretnym wydarzeniem historycznym nie wydaje się przekonywujące, to bez wątplenia można ją odczytywać jako świadectwo ideologii zachowawczej jakiej hołdował Zygmunt III i jego otoczenie.

Król polski nie był w tej polityce odosobniony, przynajmniej poza granicami kraju. Tak myślała Kuria Rzymska, tak pisali jezuita, tak postępował w całej Europie obóz habsburski, którego Zygmunt był wiernym, choć ze stratą niekiedy dla polskich interesów, sojusznikiem. Był nim pomimo, że Habsburgowie nie jego, lecz własne dynastyczne względy mieli na widoku.

Zygmunt chciał rzeczywiście, by świat wyglądał tak, jak na pelplińskim obrazie: oparty na idei cesarstwa, jako rodziny narodów i papieża, jako rodziny wszystkich chrześcijan, na Kościele i silnej władzy królewskiej. Miał jednak za sobą tylko garstkę dworzan, którzy znaleźli się wraz z nim na „Koronacji”. Na obrazie nie widać zwykłej szlachty — jak choćby na „Niepokalanym Poczęciu” Boguszewskiego. Pośrodku kompozycji, poza szeregami pierwszoplanowych dostojników, mający jednak morze anonimowych twarzy i głów. Być może, że właśnie to miała być zepchnięta — na obrazie, a nie w życiu publicznym kraju — na nieistniejący plan szlachta, która w polskich warunkach zastąpiła sobą mgliste pojęcie ludu, jakim posługiwali się monarchomachowie.

Ona jednak, a nie Zygmunt III i jego partia, zwyciężyła w walce o władzę w Rzeczypospolitej, którą miał rządzić od-tąd niesforny i — wobec zachodzących w Europie przemian — anachroniczny parlamentaryzm.

ROZDZIAŁ VI

Problemy stylistyczne

Analizowaniu problematyki formalnej „Koronacji” Hana towarzyszy trud pozwalający wyobrazić sobie ogrom wysiłku malarza przy zakomponowaniu tego obrazu. „Inwentor” postawił przed artystą trudne warunki, i skomplikowane zadanie wyrażenia wielu wątków ideowych i przedstawienia wielu postaci, przy czym malowidło musiało być czytelne, posiadać cechy sakralne i walory malarskie. Trzeba było wielkiej pomysłowości i dyscypliny kompozycyjnej, by obraz nie załamiał się pod obfitością tematyki i bogactwem treści. Podziwiać należy, jak Han mistrz raczej małych form, którego talent najpełniej wypowiedział się w intymnych predellach, opanował ogromną (28 m²) powierzchnię malowidła, gdzie mógł się udusić jak człowiek umieszczony w rozrzedzonym powietrzu. Przewyciężeniu tego ogromu powierzchni poświęcił się z takim zapałem, że w efekcie stworzył malowidło raczej przepełnione.

Wniebowzięcie i Ukoronowanie Madonny od dawna zresztą przedstawiane były jako sceny tłumne, pełne asystujących tym chwalebnyemu wydarzeniu rzesz aniołów i świętych. Tradycyjnie też towarzyszyło temu tematowi ujęcie streficzne, wprost narzucające się artyście, pragnącemu uporać się z wielką ilością postaci. W sztuce nowożytnej tematem tłumu zajmowało się z największą predylekcją i radziło sobie z nim chyba najlepiej malarstwo weneckie; genius loci, miasta lagun wypowiedział się najpełniej właśnie przez obrazy „lubujące się w wielkich scenach zbiorowych, (które) od dawna już znały temat tłumu, zjednoczonego wspólnym uczuciem ciekawości, kontemplacją lub nabożeństwem”¹⁸⁶.

W sztuce potrydenckiej Madonna pojawia się z reguły otoczona tłumem świętych, aniołów i ziemskich czcicieli. Jakże niewiele spotykamy w tym okresie samotnych Madonn

¹⁸⁶ R. Hamann, *Historia Sztuki*, Przekład polski M. Wallisa, Warszawa 1934, t. I. s. 479.

z Dzieciątkiem! Nic dziwnego — w ten sposób wypowiedział się duch czasu, który i Madonnę i świętych wciągał w orbitę spraw publicznych, tak kościelnych jak i świeckich¹⁸⁷.

Problem operowania tłumami adorującymi Madonnę został przez Hana rozwiązany na sposób raczej tradycyjny, po średniowiecznemu statyczny, nie wiele mający z założeniami współczesnymi. Dość zestawić „Koronację” pelplińską z „Paradiso” Tintoretta z Pałacu Dożów we Wenecji, czy z projektem, jaki w tym samym celu sporządził Frederico Zuccari¹⁸⁸.

Tradycyjalnych cech znajdzie się w „Koronacji” więcej. To nieprzewyciężone dziedzictwo cechowego malarstwa śląskiego wyniesione z pracowni ojca obfituje przede wszystkim w liczne relikty **średniowiecza, gotyku**. Z elementów tych na pierwszy plan wybija się posługiwanie **skalą ważności**, którą Han starał się w miarę możliwości uzasadniać w duchu nowożytnym prawami perspektywy, zwłaszcza w dolnej partii portretowej. Scena Koronacji powinna — logicznie rzecz biorąc — być cofnięta w głąb obrazu, a nie wysunięta tak silnie naprzód. Tymczasem scena ta zajmuje większą część rozmiarów malowidła! Postaci Boga Ojca, Chrystusa i Matki Boskiej są największe spośród wszystkich przedstawionych osób. Z kolei idą postaci dostojników duchownych i świeckich, wśród których najsilniej wyakcentowany jest domniemany królewicz Władysław, pomimo, że nie jest umieszczony na pierwszym, a jednym z dalszych planów. Następnie — aniołowie towarzyszący Chrystusowi, co podyktowane zostało koniecznością pewnego stopniowania, gdyż sąsiadują oni z ogromnymi postaciami sceny głównej. Rozmiarami podkreślił również malarz znaczenie św. Benedykta i św. Bernarda, znacznie większych od wszystkich innych świętych.

O gotyckości „Koronacji” świadczy także cały szereg innych cech, jak hieratyczny bezruch grupy głównej, brak kon-

¹⁸⁷ Korevaar-Hesseling, dz. cyt., s. 85.

¹⁸⁸ por. E. Voss, A project of Federico Zuccari for the 'Paradiso' in the Doges' Palace: „Burlington Magazine” XCVI (1954), s. 172; por. też ryc. 17 i 18.

trastu między elementami wizyjnymi a doczesnymi, ziemskimi — oba te zjawiska traktuje malarz jak należące to tego samego porządku, mimo, że potrydencka teoria domaga się podkreślenia środkami formalnymi charakteru wizyjnego zjawisk nadprzyrodzonych. Rzuca się w oczy pozbawione uduchowienia przedstawienie głównej grupy, wspierającej się ciężko, wedle praw grawitacji, a nie ekstazy na kolorystycznie konsekwentnych obłoków, w mechaniczny sposób dzielących ziemię i zaświaty. Sprowadzenie do wspólnego mianownika elementów realnych i abstrakcyjnych, doczesnych i wiecznych, teraźniejszych i historycznych (na obrazie sąsiadują ze sobą trzynastowieczni fundatorzy i siedemnastowieczni władcy) — wszystko to są cechy, które w malarstwie europejskim skończyły się na dobrą sprawę dwa wieki temu i, jeśli niektóre z nich wracają teraz na fali nawiązujących do średniowiecza zaleceń potrydenckich, to w Polsce nie napotykają na żadną zgoła renesansową lukę: u nas nie trzeba było powracać do tego, od czego się nie odeszło.

Ileż gotyku jest w typologii aniołów Hana o wysokich i wypukłych czołach, o dużych oczach przysłoniętych ciężkimi powiekami, nad którymi wysokim i cienkim łukiem wywijają się ciemne brwi. Ileż jest go w kolorystyce, gdzie zawsze jako czerwienie występują ciepłe cynobry, a nie chłodne karminy, gdzie ulubiona współcześnie barwa pomarańczowa, tak szeroko stosowana przez bardziej postępowego Strobla, nie odgrywa żadnej roli. Sama wreszcie postać Incoronaty, jak wspomnieliśmy, transcendentna w stosunku do zamkniętego układu nowożytnego obrazu, który rządzi się już własnymi, autonomicznymi prawami — świadczy o tradycyjalnych zamiłowaniach mistrza z Nysy.

Jakiż jest efekt zastosowania tych elementów przebrzmiałych stylów? Jest on taki, o jaki szło opatowi i malarzowi — wszystkie one, wraz z występującą również symetrią plam barwnych, rysunku i idei, składają się na konwencję stylistyczną wyrażającą uroczyste trwanie, „nunc stans” postaci bytujących we wieczności, umowność tak charakterystyczną dla polskich obrazów kościelnych doby gotyckiej i dla pol-

skich malowideł cechowych także w późniejszych okresach. Niewykluczony jest tu wpływ malarstwa bizantyjskiego w jego ruskiej edycji.

Nie tylko z gotyku, ale i z **renesansu**, „którego burza przeszła bokiem nad malarstwem polskim” pozostały pewne wyraźne echa w obrazie Hana. Zaznaczyły się one w pierwszym rzędzie w **kompozycji** malowidła, noszącej znamiona włoskiego odrodzenia, które w XV wieku stworzyło swój wyrozumowany kanon kompozycyjny. Zgodnie z nim budowa „Koronacji” jest zamknięta i zwarta, a zasadniczymi jej cechami są: osiowość i symetria oraz wiążący się z nimi frontalizm postaci głównych. Istotną też rolę odgrywa tu układ streficzny.

Han zastosował nawet ulubiony przez renesans schemat trójkąta lub piramidy, dający w wyniku wrażenie równowagi, spokoju i powagi. Kompozycja, jak można zauważyć, opiera się na dwóch równoramienych trójkątach, stykających się ze sobą wierzchołkami. Posiadają one wspólny wierzchołek, w którym malarz umieścił postać Madonny, tworzącą jakby zwornik krzyżowego sklepienia (zob. rys. 1).

Trójkąt górny wyznaczony obłokami i anielskimi główkami zawiera postaci Boga Ojca, Chrystusa i Ducha Św. Trójkąt ten o bogatej i mocnej chromatyce posiada, rysunkowo rzecz biorąc, dzięki oparciu o wierzchołek, charakter bardziej eteryczny, lotny, przeciwny prawom ziemskiego ciężenia. Inaczej jest z trójkątem znajdującym się poniżej, którego boki wykreślają portrety wielkofigurowych dostojników duchownych i świeckich. Podstawa jego stanowi dolną krawędź obrazu i dzięki temu — również pod względem graficznym — robi on wrażenie cięższego.

Te właściwości kompozycyjno-ikonograficzne posiadają nie ulegający wątpliwości sens treściowy: „lżejszy”, urągający prawidłom grawitacji trójkąt górny zawiera osoby Trójcy św. i wypełniony jest złotym, niematerialnym światłem łączącym je z sobą, natomiast dolny obejmuje ziemską część kompozycji: zgromadzeni są tu ludzie żyjący współcześnie na ziemi, za wyjątkiem zmarłych fundatorów i dobrodziejów. Warto tu może przytoczyć ciekawą obserwację Bołozza Antonie-

wicza, odnoszącą się do podobnego zjawiska zauważonego przezeń u Tycjana, na obrazie „Amore sacro e amore profano”: „Tycjan ... postać miłości ziemskiej a macierzyńskiej wkreślił w zarys trójkąta szerokim bokiem opartego o ziemię, zaś postać miłości po helleńsku boskiej wmieścił w zarys trójkąta lekko tylko szpicem dotykającego podnóże”¹⁸⁹. Na „Koronacji” Hana dwa trójkąty łączy wspólny wierzchołek, w którym malarz umieścił centralną postać malowidła, koronowaną Madonnę. Sens tego kompozycyjnego chwytu jest chyba przejrzysty: wyraża on myśl, że Madonna jest w tym wypadku ogniwem łączącym niebo z ziemią.

Układ grawitacyjny dwu trójkątów, o którym była mowa powyżej, posiada sens wyłącznie graficzny, można go zaobserwować tylko na bezbarwnym i bezwolorowym wykresie schematycznym. Na obrazie bowiem sprawa przedstawia się odwrotnie: trójkąt górny, choć smuklejszy, bo bardziej wysoki, wydaje się cięższy dzięki intensywnemu kolorytowi i wielkości postaci jakie zawiera. Zwisa on silnie nasyconą plamą barwną nad trójkątem obejmującym adorantów, oddzielony od nich warstwą szaro-olowianych obłoków, będących umowną granicą między dwoma światami.

Ta przewaga, ten ciężki zwis górnego trójkąta nad dolną częścią obrazu, niweczy w dużej mierze klarowność renesansowej struktury kompozycji, jej doskonałą równowagę i „eurytmie”. Stanowi to pierwszy wskaźnik, że w obrazie znalazły się elementy stylu późniejszego, którego charakterystykę stanowi m. in. „triumf ciężaru nad podporą”, **manieryzmu**. Cechę tę zaobserwowano co prawda w architekturze, ale i tę własność stylistyczną można, podobnie jak to czyniono z innymi, przenieść na malarstwo.

¹⁸⁹ M. Morelowski, *Abstrakcjonizm i naturalizm w sztuce*. Lublin 1947, s. 59 n. N.b. istnieje interpretacja tego obrazu Tycjana, odmawiająca mu sensu alegorycznego, a traktująca go jako ilustrację pewnego wydarzenia z „Hypnerotomachia Poliphili” Fra Francesco Colonna (nowe wyd.: L. Fierz-David, *The Dream of Poliphili*, New York 1950); zob. W. Friedländer, *La Tintura delle Rose (Sacred and Profane Love)*: „Art Bulletin” XX (1938), s. 320 n.

Nie tylko specyficzna tektonika kompozycyjna świadczy o wpływach manierystycznych w „Koronacji” Hana. Owo „niesamowite stężenie formalne”, które zauważył już w tym obrazie G. Chmarzyński¹⁹⁰, jest przejawem tego nurtu manieryzmu, który w najczystszej formie wystąpił w portrecie tego okresu. Nurt ten wyraził się przez statyczność, nieruchomość, solenność i ostentację zastygłego w kunsztownej pozie gestu. Strój traktuje się coraz bardziej niefunkcjonalnie, szaty sztywne jak pancerz zjawiają się na miejsce ciała, maska zamiast twarzy¹⁹¹. Jest to cecha dość zaskakująca w zestawieniu z tendencją przejawiającą się w tematyce alegorycznej, mitologicznej, a nawet religijnej malarstwa manierystycznego, gdzie aż roi się od przedstawień „nagości w skomplikowanym ruchu”. Ale nawet i ta, z taką predykcją malowana nagość nie jest naga i bezbronna, jednostkowa i niepowtarzalna. Okrywa ją jak pancerz obiektywna i schematyczna, efektownie napięta muskulatura, idealnie syntetyczna i odbarwiona zupełnie z indywidualnego wyrazu.

W portrecie manierystycznym nie można domyśleć się ciała pod bogatym strojem. U Hana, z wyjątkiem serii portretów dobrodziejów i fundatorów klasztoru oliwskiego, malowanych wspólnie z pracownią, szaty modeli nie są traktowane jak pancerz, są one raczej miękką draperią, niezbyt funkcjonalnie udrapowaną, pod którą zupełnie nie wyczuwa się ciała.

„Zagadkowy i nieprzenikniony” wyraz twarzy, cechujący postaci malowane przez manierystów¹⁹² znalazł swój refleks

¹⁹⁰ G. Chmarzyński, cyt. art. w „Słowniku Geograficznym”, szp. 387 n.

¹⁹¹ to zdanie W. Pindera („Zur Physiognomik des Manierismus”) przytacza H. Seldmayr, *Die ‚Macchia’ Brueghels: „Jahrbuch der Kunst-historischen Sammlungen”*, s. 150.

¹⁹² zob. art. R. van Luttervelt, *Le siècle du maniérisme* w katalogu wystawy „Le triomphe du maniérisme européen de Michel-Ange au Gréco”, Amsterdam 1955, s. 14: „Le portrait même respecta moins l’image humaine, On rechercha, dans les gestes comme dans l’habillement, une stylisation qui conférait au corps humain une apparence extrêmement affectée, mais particulièrement représentative et aristocratique, et donnait au visage le caractère énigmatique et impénétrable d’un masque, derrière lequel toute passion semblait sublimée”.

i w twórczości Hana; obserwujemy to i na obrazie pelplińskim. W gruncie rzeczy wszystkie przedstawione tu osoby sprawiają wrażenie należących do tej samej wielkiej rodziny. Ich rysy ujednolica nie tylko powściągliwa, dworna, chłodna egzaltacja, ale i rzeczywiste podobieństwo. Cóż dopiero mówić o identycznych niemal gestach dłoni, które są „manierą” malarza we wszystkich jego dziełach. Dyskretnie efekтовane, delikatne i wytworne dają w efekcie wrażenie arystokratycznej stylizacji, dalekiej od powszechności i gminności¹⁹³. O ich manieryzmie świadczy także lekko marionetkowa sztywność¹⁹⁴.

Przeładowanie obrazu szczegółami, wypełnienie niemal każdego miejsca (nieco wolnej przestrzeni znalazło się wokół Gołębicy i między dygnitarzami duchownymi a świeckimi) jest wprawdzie antymanierystyczne, gdyż w stylu tym panuje „amor vacui”; jednak potraktowanie przepełniających malowidło tłumów zostało dokonane w duchu tego okresu. Ułożone w gęste, swobodnie pofalowane pasma spełniają rolę ornamentu, „który powstaje przez grupowanie”, co Baumgarten proponuje określić mianem „Bildornament”¹⁹⁵ i określa jako jedną z właściwości malarstwa manierystycznego.

Czy „Koronacja” pelplińska jest dziełem manierystycznym, względnie: czy cechy manierystyczne w niej przeważają? Wiele przecież można w niej skonstatować elementów gotyckich i dość istotną, bo będącą podstawą kompozycji, struk-

¹⁹³ zob. Hauser, dz. cyt., s. 104 nn.

¹⁹⁴ P. Pieper w wnikliwym studium o portrecie manierystycznym, zatytułowanym: Hermann tom Ring und die Bildform des norddeutschen Manierismus: „Wallraf — Richartz — Jahrbuch” XVIII (1956), s. 159/173, cytuje na s. 170 zdanie N. von Holsta, Die deutsche Bildnissmalerei zur Zeit des Manierismus, w serii: „Studien zur deutschen Kunstgeschichte”, Strassburg 1930, s. 27: „Der Wesenkern der marionettenhaften Gestalten ist Gleichniss des manieristischen Gesetzes”.

¹⁹⁵ „Die Haltung der einzelnen Gruppenmitglieder erscheinen als Posen, sie sind gekünstelt, unnatürlich scheinbar willkürlich, weil abstrakten Formgesetzen unterworfen”.

„Das Bildornament... das durch die Gruppierung entsteht, die Stellungen der Figuren, die Verwendung der Licht — Schatten Gegensätze usw. — alles das sind die uns reichlich vertrauten Mittel einer manieristischen Kunst” — tamże, s. 243.

ture renesansową. To właśnie współistnienie w jednym dziele tak różnych i czasowo odległych właściwości stylistycznych dostarcza dodatkowego argumentu za wiązaniem tego obrazu z manieryzmem. Rozpatrywana z tego punktu widzenia „Koronacja” Hana winna być uważana za dzieło manierystyczne, ponieważ... nie jest jednolicie manierystyczna, bo występują w niej echa gotyku i renesansu. „W przeciwieństwie do prostoty, „eurytmii”, harmonii renesansu, kultura tej epoki konfliktów religijnych pełna jest sprzeczności, dysonansów, pełna jest elementów, które stwarzają wrażenie wzajemnej obcości i wewnętrznego rozdarcia”¹⁹⁶. Obcość ta, „Entfremdung”, wypowiedziała się nie tylko w elementach formalnych, ale i treściowych: malarz w dowolny sposób dobiera stopień realności dla rozmaitych części obrazu, w którym sąsiadują ze sobą postaci biblijne, współcześnie żyjący dostojnicy i średniowieczni fundatorzy klasztoru. Fakt swoistego anachronizmu i nierówności planu ideograficznego i historycznego odkrył w sztuce manierystycznej już M. Dvořák¹⁹⁷. Przewaga elementów gotyckich w obrazie Hana potwierdza również jego przynależność do stylu, charakteryzującego się „przeświecaniem gotyckiego ciała poprzez nowożytną, antykizowaną szatę”¹⁹⁸. W malarstwie polskim to „gotyckie ciało” nie ucier-

¹⁹⁶ J. Białostocki, Manieryzm i początki realizmu w pejzażu niderlandzkim: „Biuletyn Historii Sztuki” XII (1950), nr 1—4, s. 107, gdzie w ods. omawia znaczenie, w jakim H. Seldmayr użył w cyt. artykule, s. 149, wyrażen „Zwiespätligkeit” i „Entfremdung”.

¹⁹⁷ M. Dvořák w rozdz. Pieter Bruegel der Aeltere książki *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*. München 1924, s. 222.

¹⁹⁸ E. Panofsky, Das erste Blatt aus dem ‚Libro‘ Giorgio Vasaris (Anhang: Zwei Fassandentwürfe Domenico Beccafumis und das Problem des Manierismus in der Architektur): „Städel Jahrbuch” VI (1930), s. 70: „Das Durchschimmern eines gothischen Körpers durch ein modern-antikscher Gewand”, w *Meaning in the Visual Arts*, s. 234: „Gothic bodies in modern clothing”. Już F. Anthal, *Zum Problem des niederländischen Manierismus: „Kritische Bericht”* (1928/29), s. 213 n. twierdził, że manieryzm nawiązał nie tylko do duchowej, ale i plastycznej tradycji średniowiecza. Białostocki, dz. cyt., s. 107 cyt. powyżej zdanie Panofsky’ego odnoszące się do architektury rozciągnął na malarstwo manierystyczne.

piawszy prawie nic w czasach Odrodzenia znalazło się od razu na właściwym miejscu w dobie kontrreformacji i towarzyszącego jej stylu.

Ciekawe światło rzuca na „Koronację” pelplińską zestawienie jej z całym kontekstem, w jakim została umieszczona pierwotnie. Obraz znajduje się w ołtarzu głównym, który przez długie lata obudowany był ze wszystkich stron wysokimi stallami, tworzącymi niejako kościół w kościele, przeznaczony dla zakonników i wysoko postawionych osób. Funkcję głównego ołtarza dla ludu pełnił ołtarz mariacki, dziś znajdujący się w nawie południowej. Pierwotnie stał on na osi świątyni, za stallami tworzącymi zamknięty chór. W ołtarzu tym znajduje się i znajdowały od 1618 roku obrazy Hana: główny przedstawiający Wniebowzięcie Matki Boskiej i predella, będąca najwybitniejszym dziełem mistrza z Nysy, wyobrażająca scenę pokłonu pasterzy. Bardziej jeszcze niż „Wniebowzięcie” reprezentuje ona styl wczesnego baroku, co wyraziło się w przesunięciu sceny głównej (Madonna z Dzieciątkiem) na bok od osi obrazu, posłużeniu się przestrzenią nie jako tłem, ale autonomicznym elementem budowy obrazu, w różnorodnych efektach światłocieniowych i swobodnym ruchu przedstawionych postaci, o twarzach pełnych pogody, rozrzewienia i zaciekawienia cudownym wydarzeniem. Predella powstała na sześć lat co najmniej przed „Koronacją” z ołtarza głównego. Dostarcza to interesującego potwierdzenia tezy Pindera, że wczesny barok wyprzedził manieryzm. Z kolei reakcją na manieryzm miał być wedle niego, barok dojrzały¹⁹⁹.

W świetle funkcji obu ołtarzów problem nabiera dodatkowej wymowy: ołtarz wielki miał przeznaczenie bardziej „ezo-

¹⁹⁹ Hauser, dz. cyt., s. 104, gdzie omawia m. in. prace W. Pindera, *Das Problem der Generation* oraz *Die deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance*; W. Weisbacha, *Der Manierismus* i M. Hoerner, *Der Manierismus als künstlerische Anschauungsform*: „*Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft*” XXIII (1926). Zwłaszcza Pinder był zdania, że manieryzm był reakcją następującą po wczesnym baroku, a barok dojrzały — reakcją na manieryzm.

teryeczne”, odprawiano przy nim nabożeństwa klasztorne dla zakonników i dostojnych gości konwentu, mariacki natomiast, jak już wspomnieliśmy służył ludowi, mieszkańcom osady pelplińskiej. W ołtarzu głównym znalazła się ogromna, patetyczna, dworska „Koronacja” — w mariackim natomiast — „Wniebowzięcie”, przedstawiające poza Madonną tylko aniołów i zgromadzonych przy pustym grobie apostołów oraz „Pokłon pasterzy”, temat tak ludowy i przemawiający do wyobraźni prostych ludzi.

W Polsce XVII wieku, charakteryzującej się gospodarką rolno-hodowlaną, epizod pasterski w scenerii Bożego Narodzenia „należał” do chłopów, podczas gdy do sceny pokłonu trzech królów rościła sobie pretensje szlachta ²⁰⁰.

Zestawienie „dworskiego” ołtarza wielkiego i „ludowego” mariackiego prowadzi do przyjęcia poglądu Hausera, dopatrującego się konfliktu między wczesnym barokiem a manieryzmem na płaszczyźnie socjologicznej raczej niż historycznej. Manieryzm służył i zwracał się w gruncie rzeczy do międzynarodowych, kosmopolitycznie uformowanych klas kulturalnych, wczesny natomiast barok wyraził tendencje emocjonalne, narodowe i ludowe ²⁰¹. Kościół w pierwszej fazie swej potrydenckiej działalności stawiał raczej na intelektualne ambicje pierwszego z tych stylów, bardziej odpowiadał mu, walczącemu z legendarnością i anegdotyczną rodzajowością w ikonografii „chłodny, skomplikowany i, intelektualistyczny” manieryzm, niż „zmysłowy, uczuciowy i powszechnie zrozumiały” barok ²⁰²,

²⁰⁰ Z. Niesiołowska-Rothertowa, Polskie kołеды, W zbiorze: „Kolędy i pastoralki”. Warszawa 1956, s. 12.

²⁰¹ „The conflict between the two styles is, in reality, more sociological than purely historical. Mannerism is the artistic style of an aristocratic, essentially international cultured class, the early baroque the expression of a more popular, more emotional, more nationalistic trend”. Hauser, dz. cyt., s. 104.

²⁰² tamże, s. 125: Surowe oblicze kontreformacji wyraziło się czyściej w manieryzmie, niż w sensualistycznym baroku. Manieryzm trafiał jednak do cienkiej warstwy intelektualistów, barok natomiast stał się sztuką popularną (a peoples art). Ustąpienie manieryzmu przed barokiem tłumaczy autor nieprzydatnością pierwszego z tych kierunków do

a jednak on właśnie wygrał dla Kościoła „ofensywę artystyczną”, która tak doniosłą odegrała rolę w dziele kontrreformacji i reformy, gdyż przemówił właściwym językiem do szerokich mas.

„Koronacja” przedstawiająca dwór niebieski i dwory ziemskie: papieski, cesarski, a przede wszystkim królewski polski, jest owiana duchem stylu, którego dominantę stanowiła dworność. Ona to właśnie, jej „patos dystansu”, chłodna egzaltacja, pozorowana, czy też opanowana uczuciowość, wykwint i ekskluzywizm tworzy klimat tego malowidła, któremu obca jest jakakolwiek pospolitość czy sarmacka rubasznosc. Jej swoisty manieryzm typu „portretowego”, statycznego, istniejący obok bardziej można charakterystycznego dla epoki, typu „frenetycznego”, można by określić mianem „**pierwszego stylu kontrreformacji**”. Ten rzadko używany, a nader adekwatny termin stworzył zasłużony badacz tej epoki, M. Reymond.

Wedle niego pierwszy styl kontrreformacji cechowała powaga i prostota w przeciwieństwie do drugiego, który był wspaniały i bogaty. Z trzech elementów, które jak, twierdzi Reymond, składają się na sztukę kontrreformacji: wiary chrześcijańskiej, siły i smutku (lepsze określenie: surowej powagi), tylko dwa pierwsze przetrwały cały wiek siedemnasty. Zniknie natomiast element smutku. Z tą chwilą rozpoczyna się okres panowania nowego stylu, dla którego wyłącznie należy zarezerwować określenie stylu barokowego²⁰³. Trzeci

wypełnienia zadań postawionych sztuce kościelnej przez Tridentinum. Barok zatniunfował nad bardziej wyrafinowanym manieryzmem, ponieważ kościelna propaganda kontrreformacyjna rozszerza się i katolicyzm staje się napowrót religią ludu (a peoples religion) — także, *passim*. W odniesieniu od Polski trzeba przyjąć pewną poprawkę: lud pozostał przy katolicyzmie przez cały czas reformacji, propaganda katolicka miała na celu odzyskanie utraconych pozycji wśród arystokracji, w masach szlacheckich i mieszczaństwie.

²⁰³ M. Reymond, *De Michel-Ange a Tièpolo*. Paris 1911, s. 42. P. Lavedan, *Historia Sztuki, średniowiecze i czasy nowożytne*. Tłum. polskie H. Morawskiej i S. Kozakiewicza. Wrocław 1954, s. 512, omawiając teorię Weisbacha o baroku, zawartą w dziele „*Der Barock als Kunst*

czynnik, jak zauważa słusznie P. Lavedan omawiając książkę Raymonda: smutek, ów rys surowej powagi, występuje w okresie właściwej kontrreformacji, przez który W. Weisbach w swoich dziełach przechodzi szybko i załatwia go raczej powierzchownie. Okres ten miał, zdaniem Lavedana, duże znaczenie we Francji, gdzie trwał znacznie dłużej, niż w Italii. Można to z całą słusnością rozciągnąć na stosunki polskie; w malarstwie rodzimym „pierwszy styl kontrreformacji” bazujący na trwałych w tradycjach cechowych elementach malarstwa gotyckiego, idzie głęboko w siedemnasty wiek. Dzieśiątki i setki obrazów anonimowego najczęściej pędzla, wypełniające nasze kościoły, świadczą o tym najwyraźniej. Nie tylko zresztą było tak w sztuce malarzy cechowych, ale i w dziełach mistrzów, którzy zetknęli się z malarstwem w edycji europejskiej.

Obojętnie więc jakim terminem stylistycznym posłużymy się w celu określenia strony formalnej „Koronacji” Hana: swóistego „poważnego” manieryzmu, czy „pierwszego stylu kontrreformacji”, w Polsce jeszcze bardziej poważnego i pełnego surowości, stwierdzimy w tym obrazie tę samą tendencję, jaka

der Gegenreformation”, Berlin 1921, trafnie zauważa: „Cechami jej (sztuki barokowej) są heroizm, mistycyzm (nie pozbawiony zmysłowości i okrucieństwa) i władczość. Analiza jest przeprowadzona szczegółowo i oparta na mocnych podstawach historycznych, ale w zakończeniu jej stwierdza Weisbach, że cechy, które podał, nie odnoszą się do całego omawianego okresu i zwłaszcza ostatni element — władczość — nie występuje w okresie generacji następującej bezpośrednio po soborze trydenckim”. Uzasadnia to konieczność wyróżnienia w „stylu kontrreformacji” dwóch okresów, co uczynił już dawno Reymond, dz. cyt. W cztery lata po opublikowaniu książki Weisbacha N. Pevsner zamieścił w „Repertorium für Kuntwissenschaft” artykuł pt. Manierismus und Gegenreformation, którego tezą jest związek i wzajemne odpowiadanie sobie obu zjawisk. W odpowiedzi Weisbach ogłosił w roku 1928 w tymże czasopiśmie pracę: Manierismus — Gegenreformation — Barock, utrzymując, że dopiero barok odpowiada w pełni okresowi kontrreformacji. Przypomnienie zapomnianych niesłusznie prac Reymonda wydaje się celowe, bowiem wprowadzone przez niego rozróżnienie jest bardzo pożyteczne przy badaniu epoki potrydenckiej w historii sztuki kościelnej.

tkwi w całej potrydenckiej teorii sztuki kościelnej: przemawiania do wiernych w sposób zrozumiały i z naciskiem, ale bez zniżania się do pospolitości i gminnego sposobu pojmowania, używania języka wzniosłego i onieśmielającego, który miał propagować prawdy wiary i obyczajów, zachęcać i podnosić umysł ku pojmowaniu tych prawd²⁰⁴.

Są jednak w „Koronacji” elementy wychodzące poza manieryzm w kierunku dojrzałego baroku. Właśnie malarska strona obrazu Hana wykazuje — w świetle analizy stylistycznej — najbardziej postępowe cechy. Uwidoczniła to właściwie dopiero ostatnia konserwacja malowidła, która oczyściła je z płasko nałożonych przemalowań. Nie można dziś podtrzymać obserwacji czynionych przed zabiegami konserwacyjnymi, kiedy rzeczywiście występowała w obrazie „plakadowość” i brak przestrzennej głębi²⁰⁵.

Ważność analizy wartości malarskich „Koronacji” jest bezsporna; stanowi ona punkt wyjścia dla oceny twórczości Hana, gdyż obraz jest nie tylko — na podstawie Kroniki Pelplińskiej — bezspornym dziełem mistrza z Nysy, ale jest nim w całości. Wykonany „propria manu”, a więc z wykluczeniem pomocy uczniów i współpracowników, stanowi dokument artystyczny i probierz przy przeprowadzaniu analizy porównawczej i atrybuowaniu Hanowi innych, niesygnowanych i niepotwierdzonych źródłowo obrazów.

Środki formalne, jakimi Han posłużył się w „Koronacji” są w zasadzie takie same, jakie odnajdujemy w najlepszym jego dziele, predelli pelplińskiego ołtarza mariackiego. Postępowość ich wypowiedziała się tak w pewnych właściwościach rysunkowych, jak kolorystycznych czy walorowych.

Charakterystyczne dla malarza jest przesunięcie punktu ciężkości z **rysunku** na zagadnienia kolorystyczne. Wypowiedziało się to w miękkim, nielinearnym traktowaniu konturu, zwłaszcza wewnętrznego. Dotyczy to przede wszystkim modelowania nieosłoniętych części ciała: twarzy i dłoni. Perspektywą rysunkową posłużył się przy budowaniu w głąb dolnej

²⁰⁴ Hauser, dz. cyt., s. 120 nn.

²⁰⁵ E. Iwanoyko, Bartłomiej Strobel. Poznań 1957, s. 111.

części kompozycji, gdzie zgrupował adorujących Madonnę dygnitarzy koronnych.

Koloryt „Koronacji”, o czym już była mowa przy omawianiu zagadnień technologicznych, nie wyróżnia się nowatorstwem. Gama, którą zastosował Han przy malowaniu tego obrazu nie oznacza się postępowością; brak jest w niej „modnych” barw, które przynosi ze sobą początek baroku. Rola koloru jest jednak w „Koronacji” bardzo duża. Nim posłużył się malarz jako zasadniczym środkiem tworzenia „stereometrii” obrazu. Rola perspektywy barwnej jest znacznie większa niż rysunkowej. Intensywny koloryt grupy Trójca św. — Madonna i pierwszoplanowych dostojników duchownych i świeckich skontrastowany jest z perłowo-szarymi grupami świętych, gdziekolwiek tylko ożywionymi jaskrawszym kolorem lokalnym szaty czy atrybutu. Dzięki dużym i silnym powierzchniom barwnym, a nie tylko dzięki ogromnym rozmiarom, na pierwszy plan w budowie przestrzennej obrazu wysuwa się postać Incoronaty. Przeciwnie, efekt największej głębi zaznacza się w grupkach małofigurowych świętych widniejących wokół fasady kościoła. Wzmoczony jest on środkami rysunkowymi: w dużej mierze wywołują go obłoki malowane na sposób kulis. Pewien rys barokowej teatralności wypowiedział się w umieszczeniu świętych na obłokach, sprawiających wrażenie balkonów czy łóż. Charakter widowiskowy „Koronacji” nie ulega zresztą żadnej wątpliwości: wszyscy, święci i aniołowie, żyjący dostojnicy i zmarli dobrodzieje klasztoru zajęci są nie tylko adoracją, ale i oglądaniem wspaniałej sceny Ukoronowania.

Rozwiązanie **walorowe** są w „Koronacji” jak i w innych obrazach mistrza z Nysy najsilniejszą stroną jego malarstwa. Wierny swojej zasadzie odchodzenia przy cieniowaniu od kolorytu lokalnego, zarzuca go malarz w głębokich załomach fałd płaszczy Madonny i Boga Ojca. Nie zabrakło też w obrazie efektów światłocieniowych. Zgodnie ze swoim przyzwyczajeniem do ukazywania zawsze źródeł światła i wiązania nim grup czy całej kompozycji, dał jego koncentrację w centralnej grupie.

Głowy Boga Ojca, Chrystusa i Gołębiczy symbolizującej Ducha św. emanują pasmami złoty blask, docierający wszędzie, ożywiający wszystkie barwy, scalający całą kompozycję. Na twarz Madonny pada on lekko z lewej strony, ale dopiero na twarzach otaczających scenę Ukoronowania aniołów dał malarz prawdziwy koncert swej umiejętności posługiwania się światłocieniem we właściwy sobie miękki, liryczny, przypominający Baroccia, a daleki od coravaggiowskiego dramatyzmu, sposób. Światło delikatnie dotyka dziecinnej, świeżej karnacji twarzy i dłoni aniołów, modelując je bądź od dołu (główki anielskie ponad Duchem św.), en face (aniołowie zwrócenii twarzami do Boga Ojca), z boku (niezrównany jest mały aniołek znajdujący się poniżej globu z wyobrażeniem Męki Pańskiej, pokazujący palcem w kierunku Madonny. Światło musnęło mu koniec nosa, dolną część policzka i łuk brwiowy. Poza tym jest to chyba najnaturalniej zachowująca się postać, ze wszystkich przedstawionych na obrazie), czy też od góry (aniołowie u stóp Inconronaty).

Drugą, na znacznie mniejszą skalę oddziałującą koncentrację światła znajdujemy w małofigurowej grupie świętych zgromadzonych ponad fasadą kościoła. Źródłem tego blasku jest Baranek Apokaliptyczny stojący na ciemnym wzgórzu ponad fasadą.

Popisał się również Han w zakresie swej specjalności, jaką było przedstawianie różnorodnej gry światła na różnego rodzaju tkaninach (szczególną maestrię wykazał malując suknię i płaszcz Madonny, szatę Boga Ojca czy mitrę biskupa Lipskiego ze złotej lamy), ukazywanie jasnych rozbłysków i tajemniczych lśnień drogich kamieni, zdobiących korony, mitry i kapy oraz demonstrowanie chłodnego, matowego blasku metali — na zbrojach, łańcuchach, broni i berłach.

Analiza wartości kompozycyjnych i ściśle malarskich „Koronacji” oraz wysokich technicznych jakości, jaką zaprezentował w tym dziele mistrz z Nysy, czyni z obrazu pelpińskiego przedmiot zainteresowania nie tylko dla jego właściwości treściowych, ale i czysto formalnych.

Teologicznie poprawna i bogata treść oraz sugestywna forma plastyczna przy popularności tematu Ukoronowania Madonny uczyniły malowidło pelplińskie prototypem i punktem wyjścia dla wielu nieznacznie późniejszych obrazów kościelnych na Pomorzu i w Wielkopolsce.

ROZDZIAŁ VII

„Koronacja” oliwska

„Koronacja Najświętszej Maryi Panny” znajdująca się w jednym z ołtarzy bocznych północnej nawy kościoła niegdyś cysterskiego, a od z górą ćwierć wieku pełniącego funkcję katedry diecezji gdańskiej, pozostaje w stosunku do analogicznej kompozycji pelplińskiej w nie dającej się ustalić zależności. Nie będąc na pewno jej repliką ani kopią, nie wiadomo, czy nie była pierwowzorem, na co wskazywałaby w chromatyce przewaga tonów jasnych i chłodnych, charakterystycznych dla wczesnych malowideł Hana („Trójca św.” i „Grający aniołowie” z Czerska, dat. w 1611 roku)²⁰⁶. Obraz oliwski nie jest datowany, posiada natomiast na kartuszu trzymanym przez aniołka u dołu kompozycji sygnaturę podaną w ablativus auctoris, poprzedzoną napisem „Verbum crucis pereuntibus stultitia, iis autem, qui salvi fiunt, Dei virtus: HERMANO HAN — LARGITORI”²⁰⁷. Obraz posiada kształt serca i jest znacznie mniejszych rozmiarów od „Koronacji” pelplińskiej (150 × 140 cm); malowany jest olejno na desce. W roku 1957 eksponowany był na wystawie urządzonej w Muzeum Pomor-

²⁰⁶ por. A. Gosieniecka, *Malarstwo Gdańskie XVI i XVII wieku*, Katalog wystawy. Gdańsk 1957, s. 19.

²⁰⁷ „Largitori” — ablativus tej formy pomylił autor napisu z dativem, wzgl. mylnie deklinował wedle odmiany przymiotnikowej. Dość zagadkowe jest użycie samego określenia „largitor” — hojny rozdawca, szafarz. Być może obraz został przez malarza podarowany klasztorowi i w ten sposób chciano uczcić jego szczodropliwość.

skim w Gdańsku, zatytułowanej „Malarstwo Gdańskie XVI i XVII wieku”²⁰⁸.

Już na pierwszy rzut oka zwraca na siebie uwagę niecodzienny kształt obrazu, implikujący znaczenie symboliczne. Wiek XVII stoi pod znakiem odrodzenia się i wzmożenia symbolizmu w sztuce. Po jasności renesansu świat staje się na powrót tajemniczy, ciemny i pełen zagadek. Oczom artystów jawi się jako „figura misteriosa” — kształt tajemniczy, o którym mówił Pino. W malarstwie kościelnym i religijnym artyści sięgają znowu do symbolów, które tak doniosłą rolę odegrały już w starożytności chrześcijańskiej i średniowieczu. Symbolizm zadomawia się nie tylko w ikonografii, ale nawet wyraża, się kształtem obrazów — tak np. pochodzący z lat 1603—1606 ołtarz w Gryfogórze (pow. Lwówek), mieścił w sobie malowidło o kształcie kielicha.

W przypadku „Koronacji” oliwskiej Hana, obraz posiada wykrój jeszcze ciekawszy i bardziej symptomatyczny dla epo-

²⁰⁸ W związku z którą był poddany zabiegom konserwatorskim w pracowni Muzeum Gdańskiego. Umożliwiło to reprodukcje go w cyt. powyżej katalogu (ilustr. 70) i w wydawnictwie albumowym „Sztuka sakralna w Polsce — malarstwo”, z obszernym naukowym wstępem opracowanym przez T. Dobrzeńckiego, J. Ruszczykową i Z. Niesiołowską-Rothertową, Warszawa 1958, reprodukcja 160.

O „Koronacji” oliwskiej pisali: (podaję w porządku chronologicznym): **T. Hirsch**, *Das Kloster Oliva*, Danzig 1850, s. 58; **E. Rastawiecki**, *Słownik malarzów polskich*, t. III, Warszawa 1857, s. 226; **J. Heise**, *Die Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Westpreussen*, t. I, — Pomerellen, Danzig 1884/7, s. 119 n.; **Fr. Schultz**, dz. cyt., s. 27n. 32n., 48n.; **G. Cuny**, w *Thieme — Becker, Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart* 1925, t. XV, s. 477; **Fr. Steffen**, *Die Diözese Danzig, ihr erster Bischof Eduard Graf O'Rourke und ihre Katedralkirche zu Oliva*, Danzig (1926), s. 114; **ks. B. Makowski**, dz. cyt., s. 111; **H. Basner**, dz. cyt. s. 5, 12, 26; **ks. K. Mirynowski**, *Katedra w Oliwie (przewodnik)*, Gdańsk 1949; **A. Gosieniecka**, cyt. katalog, s. 19, 63 n.; **ks. J. St. Pasierb**, *Życie Hermana Hana...*, s. 413, 416.

Korzystałem również z niedrukowanej pracy ks. A. Lubomskiego, o której informowałem w artykule „Problemy biografii...”, s. 151, przyp. 1; o „Koronacji” oliwskiej pisze ks. Lubomski w rozdziale zatytułowanym „Die Altäre”, s. 32 (teka przechowywana w Dziale Rękopisów Biblioteki Gdańskiej Polskiej Akademii Nauk, (bez sygnatury).

ki: **kształt serca**. „Święci serca”, Franciszek Salezy, Filip Neri, Teresa od Jezusa, Franciszek Ksawery, religijność poszukująca „Dieu sensible au coeur”²⁰⁹, wyrażająca się przez „styl affectif”, wreszcie filozofia afektywnego woluntaryzmu rozwijająca się na gruncie włoskiego neoplatonizmu²¹⁰ — wszystko są to przejawy czasu „permanentnej rewolucji uczucia”²¹¹, które dochodzi do głosu w dojrzałym baroku, kiedy ornamentacyjne krzywizny naśladują kształt serca w tysiącach odmian. Jest to najbardziej chyba ulubiony emblemat epoki²¹², którego symbolice poświęca się wiele książek. Dość wymienić Antoniego Wierixa „Cor Iesu amanti sacrum”, Ottona van Veen „Amoris Divini Emblemata” (Antwerpen 1615), Biagio Palmy „Cuore sacrato a Gesù” (Roma 1626) czy Benedykta Haeftenusa „Schola cordis, sive aversio a Deo cordis, ad eundem reductio et instructio” (Antwerpen 1629). Cóż w tym dziwnego — w roku rozpoczęcia prac nad bliźniaczą „Koronacją” pelplińską przychodzi na świat największy filozof „serca, mającego racje, o których rozum nic nie wie” — Pascal.

Zamiłowanie do symboliki nie wyczerpało się w samym kształcie obrazu, lecz zaważyło także na jego kompozycji, znacznie szczęśliwszej niż w Pelplinie, gdyż zwolnionej od obowiązku przedstawienia wielu pozujących en face czy z profilu dostojników. I tu obserwujemy jednak ścisłą symetrię i układ streficzny, jednak frontalizm charakteryzuje tylko scenę główną — Ukoronowania Madonny. Pasma ciemnobrunatnych obłoków, poprzątkanych anielskimi główkami, wy-

²⁰⁹ zob. H. Brémond, *Histoire littéraire du sentiment religieux en France depuis la fin des guerres de religion jusqu'à nos jours*. Paris 1921, s. 421.

²¹⁰ por. Knipping, dz. cyt. I, s. 130 nn.

²¹¹ tamże, II s. 244 oraz W. Fleming, *Die Auffassung der Menschen im 17. Jahrhundert: „Deutsche Vierteljahrschrift für Literatur und Geisteswissenschaft” VI (1928), s. 424: „Das emotionelle darf somit als Basis des Seelenlebens im 17. Jahrhundert angesprochen werden”.*

²¹² zob. W. S. Heckscher i K. A. Wirth s. v. Emblem, *Emblembuch: w „Reallexikon zur deutschen Kuntgeschichte” t. V (Stuttgart 1959), ssp. 185—6.*

kreślają symetrycznie po obu stronach osi pas nierównej szerokości, zwięzający się poniżej środka i ponownie rozszerzający się u dołu, wydzielając z płaszczyzny malowidła **kształt kielicha**, mający chyba symbolizować, jeszcze dobitniej niż Boguszewskiego „Niepokalane Poczucie”, *Vas Sprituale, Vas insignae devotionis* — Madonnę, jako mistyczne naczynie wybrane. Wydrukowane w 1600 roku w Antwerpii oficjum o Najświętszej Pannie stosuje do Niej słowa Żyd. 9,4 nazywając Ją „Urna aurea habens manna”²¹³. Warto również zwrócić uwagę na popularne u nas kazania Miechowity wyjaśniające wezwania Litanii loretańskiej²¹⁴. Niewątpliwie myślą o tych wezwaniach inspirował się malarz, względnie jego anonimowy doradca teologiczny, rekrutujący się wedle wszelkiego prawdopodobieństwa spośród oliwskich cystersów, kiedy wykreślał w kompozycji obrazu symboliczny kształt kielicha (Zob. rys. 2).

W czarze jego znalazły się osoby Trójcy św. i postać Inconronaty. Ikonografia tej części malowidła różni się w szczegółach od obrazu pelplińskiego: inaczej ujęta jest tu Gołębica, Bóg Ojciec występuje w ciężkiej koronie typu cesarskiego, a Syn Boży w kosztownej mitrze — jako arcykapłan i „biskup dusz” wedle określenia św. Pawła — jest to mitra pretiosa, wysadzana kamieniami. Chrystus odziany jest w szatę jasnofioletową i szkarłatny płaszcz, Bóg Ojciec ma na szacie błękitnej bogatą kapę ze złotogłowia. Przywdziewa więc koronacyjny strój cesarski, jak Ferdynand II na obrazie pelplińskim. Obydwaj koronatorzy trzymają koronę nad głową Madonny w prawych rękach, podczas gdy w Pelplinie Chrystus trzyma ją — ze względu na symetrię — w dłoni lewej, prawą zaś wspiera się na podawanym przez aniołka globie.

Obydwaj koronatorzy trzymają berła, przy czym tylko Bóg Ojciec opiera dłoń z berłem o „mundus”. Po stronie Chrystusa jeden z aniołów trzyma glob, podobnie jak i po prawej stronie na obrazie pelplińskim, przez osłonięte welonem dłonie. Chciało

²¹³ tamże, s. v. Empfängnis Mariä, umbefleckte, szp. 253.

²¹⁴ J. Miechoviensis, O. P. (1590—1649), *Discursus Praedicabiles super Litanias Lauretanis Beatissimae Virginis Mariae in duos tomos distributi*. Neapoli 1875.

by się zwrócić uwagę nie tylko na to sięgające początków sztuki chrześcijańskiej „velatio manuum”, wyrażające szacunek, ale i na charakterystyczny deseń pokrytego pasczkami welonu. Welon jest identyczny na obu obrazach, takim samym welonem okrywa również swe włosy św. Brygida w scenie swej apoteozy, na obrazie znajdującym się obecnie w Oliwie.

Postać Madonny jest nieomal identyczna, jedynie kolor szaty jest inny — tu ze złotogłowa. Inny jest jednak kształt jej korony dzięki temu, że ozdobiona jest dwunastoma jarzącymi się gwiazdami. Wprowadza to w ikonografię obrazu element apokaliptyczny, którego — jeśli nie liczyć Baranka i czterech symbolicznych Istot — nie ma w „Koronacji” pelplińskiej.

12 rozdział Apokalipsy św. Jana zawierający sugestywną wizję „Niewiasty obleczonej w słońce” (12,1), dzięki swemu podwójnemu znaczeniu — mariologicznemu i eklezjologicznemu²¹⁵ — sugerował sztuce potrydenckiej jedno z centralnych i najbardziej typowych przedstawień, wiążących myśl o triumfie Assenty czy Incoronaty ze zwycięstwem Kościoła triumfującego nad herezjami, wzbudzonego niejako z martwych i wyniesionego przez kontrreformację. Rubens np. maluje Ją wpatrzony w wersety z Apokalipsy:

„I wielki znak ukazał się na niebie:

Niewiasta w słońce obleczona

i księżyc pod jej stopami,

a na jej głowie wieniec z gwiazd dwunastu”

w słońcu, z księżycem u stóp i dwunastoma gwiazdami wokół głowy, jako Niepokalanie Poczętą. Istnieją jednak obrazy

²¹⁵ „Nie rozstrzygające w tej chwili wciąż jeszcze spornego zagadnienia, o ile słuszna jest jego interpretacja mariologiczna, z pewnością można stwierdzić sens eklezjologiczny tego kluczowego rozdziału oraz to, że zagadnienie: Maryja a Kościół da się prawidłowo postawić. Wyposażona w rysy Matki Mesjasza symbolizuje ta Niewiasta Lud Boży obu Testamentów, a więc Synagogę i Kościół równocześnie. Wynika to ze zbieżności takich paralel, jak Niewiasta Protoewangelii (Rodz. 3,14 nn.) i niewieści symbol teokratycznej społeczności Izraela, o czym niżej jeszcze będzie mowa, zachodzący u Proroków i w apokalipcyce pozakanonicznej”. Apokalipsa św. Jana, Wstęp — przekład z oryginału — Komentarz. Opracował O. A. Jankowski OSB. Poznań 1959, s. 336.

znacznie wcześniejsze i bardziej pod względem tematycznym bliskie obrazowi oliwskiemu. Dość wymienić „Wniebowzięcie” kastylijskiego malarza Bartolomé Bermejo (1440—1500) znajdujące się swego czasu w Kaiser-Friedrich-Museum w Berlinie, należące do najwcześniejszych kompozycji Wniebowzięcia, które wchłonęły elementy inspirowane Apokalipsą²¹⁶: Bóg Ojciec przyjmuje w niebie Madonnę, przedstawioną frontalnie jako „Niewiastę z księżycem u stóp”. Taką Assuntę stworzył i Han w 1618 roku dla cystersów pelplińskich, z tym, że koronę nad Jej głową trzymają aniołowie.

Apokalipsa, zwłaszcza dzięki swym wizjom dotyczącym siedmiu okresów dziejów Kościoła, dała i w okresie reformacji okazję do historiozoficznych i zabarwionych silnie polityczną aktualnością interpretacji²¹⁷. Egzegeza Apok. 12,1 na przełomie XVI i XVII wieku przyjmuje na ogół dwojaką: kościelną i maryjną symbolikę „Niewiasty obleczonej w słońce” — tak np. czyni jezuita Hieronim Nadal (Natalis) w dziele „*Evangelicae Historiae Imagines*” wydanym w Antwerpii w 1593 roku²¹⁸.

Apokalipsa z bogactwem swoich sugestywnych obrazów była punktem wyjścia dla wielu dzieł. Najślawniejsze z nich chyba, „Adoracja Baranka Apokaliptycznego” w polityku gandawskim van Eycków nie chce jednak być i nie jest ilustracją Apokalipsy, mimo przemawiających za tym pozorów, lecz pozostawiając na uboczu eschatologię, jest hymnem ku

²¹⁶ reprod. przez Skrudlika, Wniebowzięcie NMP..., fig. 3 na s. 23. O przedstawieniu Madonny jako Niewiasty Apokaliptycznej w sztuce średniowiecza zob. L. Burger, *Die Himmelskönigin der Apokalypse in der Kunst des Mittelalters: „Neue Deutsche Forschungen”* 132, Berlin 1937, s. 5 n.

²¹⁷ Jankowski, dz. cyt., s. 96 n.

²¹⁸ A. Trabucco, „*La Donna ravolta dal sole*” (Apok. 12) nell' esegesi cattolica posttridentina. Roma 1957, s. 98 podaje konkluzję swych badań. Na 89 przestudiowanych ówczesnych egzegetów (są to wyłącznie egzegeci z krajów romańskich) 63 daje interpretację eklezjologiczną, 24 eklezjologiczno-mariologiczną, a tylko 2 — wyłącznie mariologiczną.

czci Chrystusa i Eucharystii²¹⁹. Odwołanie się do przykładu „Adoracji” gandawskiej może dostarczyć pewnych wskazówek do interpretacji „Koronacji” oliwskiej Hana, gdzie szczególnie nagromadzenie motywów apokaliptycznych występuje w trzonie symbolicznego kielicha, między sceną Ukoronowania Madonny a fasadą kościoła oliwskiego i klęczącymi adorantami.

Strefa apokaliptyczna „Koronacji” oliwskiej, choć nie zajmująca wiele miejsca, jest jednak uwypuklona efektem świetlnym, dorównującym siłą blaskowi, jaki w scenie górnej emanuje Gołębica. Tutaj promieniuje z równą siłą **Baranek Apokaliptyczny**. W przeciwieństwie jednak do aureoli otaczającej trzecią Osobę Trójcy św., blask wokół Baranka jest zimny, fosforyczny. Baranek symbolizujący Chrystusa, zwłaszcza dzięki wielkiemu wrażeniu, jakie wywarł na artystów XVI i XVII wieku polityk van Eycków — dość wymienić szychy Sadlera i Chrystiana v. Sichem, gdzie części krajobrazowe zastąpione bywają obłokami i promieniami, a na tęczy umieszczany Bóg Ojciec i cztery symboliczne Zwierzęta — zjawia się w sztuce potrydenckiej dość często, włączony do jej kanonów ikonograficznych przez Molanusa²²⁰.

W ikonografii Wniebowzięcia stanowi element dość rzadki, choć znany już w średniowieczu. Można tu przytoczyć przykład obrazu Mistrza Apoteozy Marii z Wallraf-Richartz-Museum w Kolonii, na którym poniżej tronu Madonny z Dzieciątkiem stoi między dwoma chórami świętych Baranek, z którego piersi wypływa do kielicha krew²²¹. Obraz datuje się na drugą połowę XV wieku.

Dlaczego Baranek znalazł się — na „Koronacji” oliwskiej — właśnie w „nodusie”, trzonie mistycznego kielicha? Wydaje się, że miejsce to — pomiędzy Trójcą św., a Kościołem walczącym, określonym przez świątynię oliwską i klęczących z krzyżami adorantów — podkreśla ideę dogmatyczną księgi:

²¹⁹ zob. H. Peters, Das Anbetung des Lammes. Ein Beitrag zum Problem des Genter Altars: „Das Münster” 3 (1950), nr 3—4, s. 70.

²²⁰ Knipping, dz. cyt., II, s. 291 n.

²²¹ zob. Wallraf—Richartz—Museum Köln, Führer durch die Gemäldegalerie. Köln 1957, nr kat. 119. s. 38, reprodukt. tabl. 17.

„Chrystus jedyny **Pośrednik** (podkr. moje) Boga i Odkupiciel ludzkości wraz ze swoim Kościołem triumfuje w czasie i wieczności nad mocami szatańskimi, które buntują „mieszkańców ziemi (3, 10 itd.) do walki przeciw Bogu i Jego wyznawcom”²²².

Na obrazie Hana Baranek stoi zgodnie z dosłownym znaczeniem Apok. 5,6 „I ujrzałem... stojącego Baranka jakby zabitego”; oznacza więc Chrystusa zmartwychwstałego po odkupieniu ludzkości, przy czym zajmowane miejsce i postawa kapłańska mogą kryć w sobie myśl o pośrednictwie między Bogiem a stworzeniem²²³.

Silny, jaskrawy **blask** otaczający Baranka, o czym wspomniano wyżej, stanowi charakterystyczną cechę Nowego Jerozolim:

„I miastu nie trzeba słońca ni księżyca,
by mu świeciły,
bo chwała Boga je oświeciła,
a w jego świetle będą chodziły narody

i wnoszą do niego królowie ziemi swój przepych” (21, 23n)
Słowo „pochodnia” (lychnos) interpretuje się jako źródło światła, którym jest „chwała Boża”, zbliżona do rabinistycznego pojęcia „ziw”, „odblasku” Szekiny, spotykanego w Targumach²²⁴. Problematyka luministyczna w „Koronacji” oliwskiej wydaje się bardzo znamieną: w świetle jej można by lśniąca, złotą — bardzo rzadko spotykaną w ikonografii — szatę Madonny, zawartą między dwoma źródłami blasku: Gołębicą i Barankiem, interpretować jako chęć plastycznego unaocznienia przekazu Apok. 12,1 o „**Niewieście obleczonej w słońce**”.

Baranek zwrócony w stronę widza ma przed sobą **księgę zapieczętowaną siedmioma pieczęciami** (Apok. 5,1), która w Apokalipsie spoczywa „na prawicy Siedzącego na tronie”, którą Baranek zabrał i łamiąc po kolei pieczęci, otwierał. Na obrazie Hana księga (kodeks, a nie zwój obustronnie zapisany,

²²² Jankowski, dz. cyt., s. 112 n.

²²³ tamże, s. 170.

²²⁴ tamże, s. 282.

jak w Apokalipsie) wydaje się już otwarta i Baranek wyczytuje z niej wyroki Boże.

Baranka otaczają **cztery symboliczne zwierzęta**:

„Zwierzę pierwsze podobne do lwa,

Zwierzę drugie podobne do wołu,

Zwierzę trzecie mające twarz jak gdyby ludzką

i Zwierzę czwarte podobne do orła lecącego” (Apok. 4,7), stanowiące syntezę Cherubinów i Kół z księgi Ezechiela (zależnego w tym wypadku od wzorów asyryjskich, babilońskich i egipskich) i sześciokrzydłych Serafinów Izajasza. Wedle Andrzeja z Cezarei są to aniołowie rządzący światem materii, a liczba ich będąc liczbą czterech stron świata, oznacza cały wszechświat. Tak interpretuje św. Ireneusz, który jest też autorem akomodacji tej wizji przyjętej w liturgii, upatrującej tu symbolu czterech ewangelistów²²⁵.

Ponad Barankiem rozpina się **siedmiobarwny łuk tęczy** (Apok. 4,3) interpretowany powszechnie jako symbol miłosierdzia Bożego, zgodnie z Księgą Rodzaju (9, 12—17); nad tęczą widnieje **siedem gwiazd**, które w Apok. 1,16 trzyma w dłoni Syn Człowieczy. Wizja ta nie posiada analogii w Starym Testamencie, zaś podobieństwo do elementów astrologii babilońskiej, wyobrażeń Mitry czy wizerunków cesarskich na monetach jest dalekie i nieprzekonywujące²²⁶. Wyjaśnienie tego obrazu przynosi Apok. 1, 20:

„A co do tajemnicy siedmiu gwiazd, któreś ujrzał w mojej
prawicy,

i co do siedmiu złotych świeczników:

siedem gwiazd to są aniołowie siedmiu kościołów,

a siedem świeczników to jest siedem kościołów”.

Aniołowie siedmiu kościołów to uosobienie ducha każdej z gmin chrześcijańskich, wcielone konkretnie w osobę biskupa²²⁷.

²²⁵ tamże, s. 168, por. P. Majeur, *Les visions d'Ezechiel et de St. Jean*: „Revue de l'art chrétien” r. 1903, s. 102 nn.

²²⁶ zob. Jankowski, dz. cyt., s. 144.

²²⁷ tamże, s. 146 oraz 295 n.

Baranek otoczony jest przez tłum małych figurujących świętych w pozach adoracyjnych. Adoracja ta jest składnikiem liturgii apokaliptycznej (Apok. 5, 8) w której bierze udział czworo Zwierząt i dwudziestu czterech starców, mających „pełne czasy złote kadzideł, którymi są modlitwy świętych”

tj. w nowotestamentowym tego słowa znaczeniu — wiernych żyjących na ziemi. Choć na obrazie Hana nie ma Starców z czaszami, jednak myśl jest ta sama: święci występują jako pośrednicy klęczących poniżej, w podstawie symbolicznego kielicha, wiernych, otaczających kościół oliwski. Obraz zawarty w Apok. 5,8 wyraża „adorację Chrystusa ze strony odkupionego kosmosu i Kościoła oraz podkreśla dogmat świętych obcowania”²²⁸ — identyczną myśl zawiera i obraz oliwski.

Jak tłumaczyć obecność tylu motywów apokaliptycznych w ikonografii „Koronacji” oliwskiej? Można je interpretować jako uzupełnienie obrazu nieba, do którego wzięta została z duszą i ciałem Matka Chrystusa; ukoronowanie Jej zawsze było dla malarzy okazją do zajrzenia do raju i pokazania go innym. Pewną rolę odegrały na pewno względy literackie. Per iuxtapositionem — skoro Madonnę przedstawił malarz jako Niewiastę Apokaliptyczną — wzbogacił malowidło także o inne momenty zawarte w tej księdze. W pełni wykorzystany został w oliwskiej „Koronacji” także sens eklezjologiczny Apokalipsy, a zwłaszcza Niewiasty z rozdziału 12: obraz ilustruje przecież, podobnie jak analogiczne malowidło pelplińskie, tajemnicę „świętych obcowania”, łączność zachodzącą między wiernymi na ziemi a zbawionymi w niebie.

Wyobrażenie raju znalazło się w „Koronacji” oliwskiej także poza strefą objętą kształtem symbolicznego kielicha; stanowią ten raj ukazane streficznie po obu stronach kielicha rzesze aniołów i świętych. Wobec nasyconej plamy barwnej, jaką tworzy scena Ukoronowania, przedstawione wedle praw perspektywy kolorystycznej w tonie zamglonej szarości, znaj-

²²⁸ tamże, s. 171.

dują się one na głębszym planie. I tu, podobnie jak w Pelplinie, zastosował malarz średniowieczną skalę ważności poszczególnych postaci.

Przede wszystkim zwraca tu uwagę wielka ilość **aniołów**. Jest ich mnóstwo: poza wielkofigurowymi, trzymającymi insygnia królewskie Boga Ojca i znaki Męki Chrystusa, widnieje tu całe mrowie spiętrzonych główek anielskich w szczytowej partii obrazu, tworzących „Bildornament” przypominający kształtem obłoki ciemne od zewnątrz, a rozjaśnione blaskiem od wnętrza kielicha, zawierającego scenę Ukoronowania. Źródłem światła jest tu blask bijący od Gołębic.

Poza nimi przestawił malarz — prawdopodobnie posługując się wskazówkami jakiegoś teologa czy też nieznanym bliżej pierwowzorem — hierarchię anielską, która zajmuje najwyższe miejsca po obu stronach czary kielicha, w którym dokonuje się Ukoronowanie Madonny. Przedstawienie **dziewięciu chórów anielskich** wieździe swój początek z dzieła Pseudo-Dionizego Areopagity „De coelesti Hierarchia” (6—10), a zainteresowanie tą tematyką wzbudziły przede wszystkim dociekania mistyków średniowiecznych. Św. Bonawentura w „Breviloquium” opisuje ich funkcje, zaś Johann Tauler w kazaniu na temat: „Angeli eorum semper vident” — działanie w duszy człowieka. Św. Hildegarda von Bingen ogłądała je w zachwyceniu („Scivias” 1,6), a Dante umieścił je w swoim raju („Paradiso”, canto 28).²²⁹

W plastyce przedstawiano je stosunkowo rzadko, głównie w scenach Sądu Ostatecznego jako adorantów Trójcy Św. i w scenach z życia Madonny: przy Madonnie z Dzieciątkiem, w scenach Zaśnięcia, a przede wszystkim przy Ukoronowaniu. Uderzający jest związek wyobrażenia hierarchii anielskiej z piśmiennictwem mistycznym: większość tych przedstawień pochodzi z późnych lat XIV wieku²³⁰. Ikonografia ich nie jest ustalona, a atrybutami posługują się malarze w dość do-

²²⁹ teksty odnoszące się do hierarchii anielskiej przedrukował L. Schreyer, *Bildnis der Engel*, Freiburg i. Br. 1939, s. 10 nn.

²³⁰ konsultowałem w tej materii kopię watykańską *The Index of Christian Art at Princeton University*.

wolny sposób. Jedyne przedstawienia cherubinów i serafinów jako najczęściej występujące i mające podkład literacki są mniej więcej ujednoczone. Pierwszym — wedle Iz 6, 1—7 — daje się przeważnie cztery, a drugim — podług Ez 1, 5—28 — sześć skrzydeł.

W „Koronacji” oliwskiej, począwszy od lewej górnej strony obrazu, dwa rzędy aniołów posiadają jako atrybuty świece i serca, rząd poniżej — laski z umieszczonymi na końcu gwiazdkami, w następnym rzędzie mają korony, a w rękach miecze. Najniżej mieszczą się aniołowie największych rozmiarów, trzymający księgi z trzema pieczęciami.

Po stronie prawej znajdują się również cztery rzędy, każdy jednak rząd, w przeciwieństwie do strony lewej, gdzie ze względu na symetrię (4—4) dwa pierwsze górne rzędy zajmują aniołowie tej samej rangi, jest tutaj przeznaczony dla innego chóru. Atrybuty ich są następujące: najwyżej znaleźli się aniołowie w koronach z berłami i jabłkami królewskimi, poniżej nich — przybrani w zbroje i wyposażeni w kusze, najniżej zaś widać dużego anioła (w dalmatyce?) z lilią, za którym widnieją dwaj inni.

Jak widać Han nie rozróżnicował dostatecznie wszystkich atrybutów, przy czym niektóre z nich się powtarzają. Rozpatrywanie wszystkich trudności rozsądziłoby rozmiary tej pracy. Wedle wszelkiego prawdopodobieństwa identyfikacja chórów anielskich w „Koronacji” oliwskiej przedstawia się następująco: Po lewej stronie, od góry ku dołowi widnieją: **Serafini** — symbolizujący miłość (płomienie świec i serca). Poniżej — **Cherubini**, trzymający na laskach promienie gwiazd, jako że domeną ich jest mądrość i światło poznania, poniżej — **Księstwa**, pod którymi aniołowie z potrójnie zapieczętowanymi księgami oznaczają chyba Virtutes — **Moce**, pomagające — wedle Taulera — zdobywać cnoty naturalne oraz trzy cnoty teologiczne: wiarę, nadzieję i miłość. Trudno orzec, co oznacza grupa umieszczona najwyżej po prawej stronie, ubrana w szaty kapłańskie. Tauler powiada, że to archaniołów przedstawia się normalnie jako kapłanów, jednak oczywiście

jest, że **archaniołowie** znajdują się po tej samej stronie u dołu: przedstawicielem ich jest Gabriel z lilią w dłoni, jak się go przedstawia w scenie Zwiastowania. Ze względu na związek z tajemnicą Wcielenia, którą zwiastował Madonnie jest w tej maryjnej kompozycji większymi od innych aniołów rozmiarami. Nad Gabrielem widnieją **Mocarstwa** w zbrojach a nad nimi w strojach koronacyjnych **Panowania** względnie **Trony**. Rolę zwykłych aniołów odgrywają prawdopodobnie umieszczeni na samym szczycie po obu stronach niewielkich rozmiarów niebianie, zgromadzeni wokół dwóch pokaźnych, symetrycznie umieszczonych, ksiąg.

Interpretacja powyższa pozwala na wysnucie wniosku, że może nie wszystkie chóry anielskiej hierachii namalował Han na swoim oliwskim obrazie²³¹. Jest to zjawisko występujące i w innych malowidłach, na których występuje „hierachia coelestia”. Jest rzeczą uderzającą, że i liturgia, wspominając o nich (w prefacjach mszalnych) nie wymienia wszystkich chórów, lecz po kilka. Malarzowi szło niewątpliwie nie tyle o przedstawienie, co o zaznaczenie, że Koronacji Madonny, Królowej Anielskiej, towarzyszą rzesze aniołów, adorujących tę, która „Exaltata est... super choros angelorum ad coelestia regna”²³². Również i Apokalipsa, która jako podtekst literacki odegrała w ikonografii obrazu oliwskiego znaczną rolę, jest księgą, która ukazuje najwięcej aniołów²³³: „a liczba ich była miriady miriad i tysiące tysięcy” (Apok. 5, 11).

Poniżej aniołów umieścił malarz innych mieszkańców nieba: **świętych**. Zgrupowania ich są traktowane ornamentalnie,

²³¹ Ks. Lubomski we wspomnianym (przyp. 208) rękopisie swej pracy o Oliwie (rozdz. „Die Altare”, s. 32) rozpoznaje następująco: postaci w zbrojach — to Moce, Panowania przedstawione są w strojach koronacyjnych, koronach z berłami i jabłkami królewskimi, Księstwa — w płaszczach książęcych z berłami, Serafini — z gwiazdzistymi berłami, Cherubini trzymają w dłoniach płonące serca, a Aniołowie śpiewają z ksiąg.

²³² Wiersz z nieszpórów na uroczystość Wniebowzięcia Najśw. Maryi Panny.

²³³ Jankowski, dz. cyt., s. 117 n.

przy czym dekoracyjność ich ma charakter bardziej dynamiczny, niż w Pelplinie. Nie ma tu rygorystycznego horyzontalizmu i układu strefowego, na miejscu którego panuje swobodne zawieszenie „girlandowe”. Jest to również najbardziej stereometryczna część obrazu z wielkością przestrzennych planów budowanych za pomocą perspektywy kolorystycznej.

Po lewej stronie od góry wybijają się z tłumu atrybutami i większymi rozmiarami postaci świętych **patriarchów i apostołów**, wśród nich — szczególnie św. Piotr i św. Jan. Poniżej wyróżnić można wśród grupy św. **zakonodawców i zakonników** św. Ignacego Loyolę i św. Dominika. Pośrodku, pod stopami Madonny, najbliższej Baranka znajdują się **dziewice**, widocznie wskutek literalnego interpretowania Apok. 14, 4:

„... bo są dziewicami;

ci, co Barankowi towarzyszą, dokądkolwiek idzie”.

Poniżej **męczennice i niewiasty święte**, wśród tych ostatnich można rozpoznać św. Helenę cesarzową, z krzyżem.

Po prawej stronie w najwyższej grupie świętych wybija się na pierwszy plan grająca św. Cecylia, poniżej zaś widać św. Sebastiana, Wawrzyńca i jakiegoś nieokreślonego atrybutem biskupa męczennika. Jest to więc grupa **męczenników**.

Wszyscy poniżej wymienieni święci i święte przeważnie tak małych rozmiarów, że nawet gdyby malarz nie chciał ich przedstawić sumarycznie i dał każdemu właściwy atrybut, byłoby trudno zidentyfikować wszystkich.

Poniżej ich widnieją dwie grupy większych rozmiarami postaci, malowanych również intensywnymi kolorami lokalnymi. Na pierwszy rzut oka wydawać się może, że po lewej stronie znajdują się ówczesni dostojnicy kościoła, a po prawej świeccy. Rzeczywiście podobne jest rozmieszczenie tych postaci, ich gesty i stroje, a jednak nie są to ludzie współcześnie żyjący. Świadczy o tym pasmo obłoków pod stopami, łączące ich z chórami świętych. Są to więc, ukazani bez indywidualnych atrybutów, święci papieże, kardynałowie i biskupi oraz zakonnicy cysterscy z jednej trony, a święci cesarze, królowie, księżęta i rycerze z drugiej. Wszyscy w akcie adoracji i odda-

wania się pod opiekę Madonnie trzymają w dłoniach mitry, tiary, korony i rycerskie hełmy.

A jednak **współcześnie żyjący dostojnicy**, choć nie potraktowani portretowo, znaleźli się i na obrazie oliwskim. Zajmują oni, jak już wspomniano, podstawę mistycznego kielicha. Jasne światło otaczające Baranka Apokaliptycznego przechodzi w ostrą grynspanową zieleń; umieszczeni zaś poniżej współcześni adoranci namalowani zostali monochromatycznymi brązami, podobnie jak świątynia oliwska, którą z dwóch stron otaczają. Ta część potraktowana została wyraźnie marginesowo i sprawia wrażenie niewykończonej — jeśli ją zestawić z manierą malarza, odznaczającego się pieczołowitością miniaturzysty w finezyjnym wykańczaniu szczegółów.

Obydwie grupy adorantów — świeckich i duchownych — ofiarowują swe insygnia Madonnie. Charakterystyczną różnicę w stosunku do obrazu pelplińskiego stanowi fakt, że nad obydwoma grupami wznoszą się **krzyże**. Jest to w bardziej przejrzysty sposób wyrażona myśl o „naśladowaniu Chrystusa”, którą ponadto potwierdza napis na kartuszu trzymany przez aniołka u samego dołu kompozycji. Jest to skrócony cytat z I listu św. Pawła do Koryntian. Pełne brzmienie tego urywka (1,18) jest następujące: „Verbum enim crucis pereuntibus quidem stultitia est, iis autem, qui salvi fiunt, id est nobis, Dei virtus est”. Wyraża on przewodnią myśl całej kompozycji. W jego świetle widać, że sens ascetyczno—mistyczny obrazu mieści w sobie „**naukę o krzyżu**”, przepowiadanie odkupienia przez krzyż. „Logos tou staurou” — „verbum crucis” jest głupstwem czy zgorszeniem dla tych, co nie przyjąwszy go, są na drodze zagłady, natomiast dla tych, którzy przyjęli — mocą Bożą. Dla przyjmujących naukę o krzyżu i sam krzyż — jak klęczący przedstawiciele Kościoła walczącego — jest on mocą; dla zbawionych tj. widniejących w górze świętych — już chwałą i szczęściem z osiągniętego zbawienia.

„Nauka o krzyżu” była jedną z myśli przewodnich tej epoki, w której nabożeństwo do męki Pańskiej tak silnie odbiło się w sztuce, że parafrazując określenie jej jako „un

art de passion”²³⁴ nazwać by ją można „un art de Passion”. Ileż wówczas na ten temat pisano! Dość wymienić kilka tytułów: jezuita Gretser wydaje w 1616 roku w Ingolstadsie dzieło „De sancta cruce”, wspomniany już benedyktyn Haeftenus w 1635 roku w Antwerpii książkę o królewskiej drodze krzyża — „Regia via crucis”, o rok wcześniej wychodzi w tym mieście traktat jezuitę Biverusa pod jakże znamienne tytułem: „Sacrum Sanctuarium Crucis et Patientiae crucifixorum et cruciferorum”, sławiący cierpliwość ukrzyżowanych i niosących krzyż. Przykłady te można by mnożyć.

Od tej właśnie sceny adoracji krucyferów, klęczących przed fasadą kościoła oliwskiego, zwieńczoną błyszczącym od światła bijącego od Baranka krzyżem, zacząć można interpretację całości kompozycji. Syntezę tę można zamknąć jednym zdaniem, znanym chrześcijańskim przysłowiem: „per crucem ad lucem” — przez krzyż do światła, przez krzyż do chwały, która jest udziałem Trójcy św., Maryi Królowej niebios, chórów anielskich i wszystkich świętych. Nie jest to kwietystyczne zapatrzenie się w niebo otwarte wspinała, w dużej mierze inspirowaną przez Apokalipsę, wizją, ale krótkie spod ciężaru życia rzucone spojrzenie, które chciałoby się na zawsze utrwalić w sercu, jakie ewokuje kształt obrazu.

Ikonografia tej wizji raję odsłoniętego na chwilę — jakby błyskawicą — wśród wężowo się wijących obłoków jest jak „wołanie do Boga” największej świętej tej epoki, Teresy od Jezusa:

„Ty sam, Boże mój, daj nam choć w części zrozumieć ogromną wiekuiącą chwałę zgotowaną tym, którzy mężnie potykają się w walkach tego nędznego, krótkiego jak sen, żywota”²³⁵.

²³⁴ Mâle, dz. cyt., s. 263: „L'Art du XVII siècle, que Póussin, Philippo de Champagne et Le Brun nous ont habitués à considérer comme un art de raison, fut en Europe un art de passion”.

²³⁵ św. Teresa od Jezusa, Wołania duszy do Boga, czyli rozmyślenia, przez św. matkę Teresę od Jezusa, różnymi czasy, według natchnienia jakie jej Pan dawał po Komunii św., spisane w roku 1579: „Dzieła” t. V, s. 167.

ROZDZIAŁ VIII

„Koronacje” pomorskiego i wielkopolskiego kręgu Hana

Niesposób, jak dotąd, w sposób przekonywujący ustalić czasu powstania „Koronacji” oliwskiej, a tym samym rozstrzygnąć, czy oddziałała na swoją bliźniaczkę, nie ulega natomiast wątpliwości, że obie, poświęcone nieraz przez „Wniebowzięcie NMP” z pelplińskiego ołtarza mariackiego, wywarły doniosły, choć przy obecnym stanie badań jeszcze w pełni nie zinwentaryzowany wpływ, idący z Pomorza na Wielkopolskę.

Do ustalenia cech i częściowo zasięgu terytorialnego wielkopolskiego kręgu Hana przyczyniła się w wielkiej mierze urządzona w Muzeum Narodowym w Poznaniu w roku 1952 wystawa „Malarstwo Wielkopolskie 1520—1560”, w której katalogu A. Sławska poświęciła sporo miejsca interesującej nas problematyce.

Spośród obrazów inspirowanych formułą ikonograficzną „Koronacji” pelplińskiej na pierwszym miejscu wypada wymienić malowidło z pogranicza Pomorza i Wielkopolski: **„Koronację N.M.P.”** znajdującą się w kościele parafialnym w Jeżewie. Stanowiła ona jeden z najbardziej doniosłych eksponatów wystawy poznańskiej i już wcześniej posiadała miejsce w literaturze naukowej²³⁶.

Sprawa autorstwa tego obrazu nie znalazła dotychczas zadowalającego rozwiązania i, przy braku źródeł, prawdopodobnie nie zostanie rozstrzygnięta w sposób definitywny. Ks. Makowski wysunął hipotezę, że jest ona dziełem Gerarda Hana, syna Hermana, również malarza, działającego w orbicie

²³⁶ Obraz ten o rozmiarach ok. 3 × 5 m był także wielokrotnie reprodukowany, najwcześniej w pracy cyt. ks. Makowskiego, Tabl. VIII, następnie przez Skrudlika, Wniebowzięcie NMP... całość fig. 60 na s. 139 i fragment z portretem dostojników fig. 61, s. 140. Tomkiewicz, dz. cyt. reprodukuje za ks. Makowskim ryc. 8, s. 18. Najnowsza reprodukcja, po konserwacji — w katalogu wystawy: A. Sławska, Malarstwo wielkopolskie 1520—1650. Poznań 1952.

cechu gdańskiego²³⁷. Opinię tę powtórzył M. Skrudlik, a Wł. Tomkiewicz przypisał obraz samemu Hermanowi Hanowi; zdaniem jego obraz nosi „wybitne piętno twórczości Hana”, przy czym czas jego powstania ustala na rok 1627²³⁸. A. Sławska w sposób przekonywujący wiąże obraz z kręgiem Hana, a nie z jego pracownią²³⁹, co wraz z tezą o współautorstwie samego mistrza przypuszcza E. Iwanoyko²⁴⁰.

Koloryt obrazu różni od spokojnych, stonowanych gam Hana kontrastowe akcentowanie kolorów lokalnych oraz przewaga elementów rysunkowych nad malarskimi, co wyraziło się najdobitniej w jaskrawo realistycznej opisowości umieszczonych tu portretów. Typ Madonny jest bardzo zbliżony do hanowskiego, zupełnie jednak inaczej potraktował malarz szaty Matki Boskiej, opadające w połyskliwych, sztywnych fałdach, sprawiających wrażenie „skórzanych lub przemoczo-nych”, jak słusznie zauważył już ks. B. Makowski.

Obraz przedstawia w górnej części koronację Madonny stojącej z dłońmi rozwartymi na wysokości piersi gestem orantki. Bóg Ojciec i Chrystus występują bez koron, jedynie Bóg Ojciec odziany jest w kapę i lewą dłoń wspiera na królewskim jabłku. Motywem przejętym z „Wniebowzięcia” pelplińskiego jest półksiężyc u stóp Madonny.

Kościół triumfujący, zajmujący tyle miejsca w obu „Koronacjach” zredukowany jest do dwóch małowymi grup po obu stronach Incoronaty. Po lewej zgrupowani są święci mężowie — na pierwszym planie rzuca się w oczy król Dawid z harfą, po prawej — święte niewiasty, wśród których widnieje św. Katarzyna, Barbara, Cecylia. Święci i święte otoczeni są kulisowo płasko malowanymi obłokami, oddzielającymi ich tak od głównej grupy, jak i od klęczących poniżej adorantów.

²³⁷ ks. Makowski, dz. cyt., s. 111.

²³⁸ Tomkiewicz, dz. cyt., cz. II: „Biuletyn Historii Sztuki” XIII (1951) nr 2—3, s. 23.

²³⁹ Sławska, dz. cyt., s. 29.

²⁴⁰ Iwanoyko, dz. cyt., s. 112.

Z wielu względów interesująca jest rzesza aniołów, znajdujących się na ciemnych obłokach, w bezpośredniej bliskości grupy centralnej. Po dwóch towarzyszą oni Chrystusowi i Bogu Ojcu, dwu zaś znajduje się na wysokości kolan Madonny. Ponadto, również symetrycznie, umieścił malarz trzynaście główek anielskich o pięknych i zróżnicowanych (niektóre portretowe?) twarzach. Dwom natomiast pierwszoplanowym, towarzyszącym koronatorom aniołom dał rysy niedziecinnie otyłe, potraktowane — w wypadku anioła prawego — z cięciem wprost satyrycznym.

Dwaj aniołowie towarzyszący Madonnie wprowadzają w ikonografię tej sceny pierwiastek niezmiernie rzadki: trzymają oni bowiem narzędzia męki chrystusowej. W tym wypadku nie służą one jako atrybuty koronującego swą Matkę Zbawiciela, gdyż nie znajdują się po jednej i to lewej stronie, zajmowanej przez niego w „Koronacji” oliwskiej i pelplińskiej.

Anioł znajdujący się po prawej stronie Maryi trzyma w dłoni bicz, a ramieniem obejmuje kolumnę biczowania, do której przywiązane są sznurem obcęgi, pęk różeg oraz włócznia i trzcina z nasadzoną gąbką. Przed aniołem widnieją oparte na krzywym, krótkim mieczu, podobnym raczej do krótkiej szabli, atrybuty piłatowe: dzban z wodą i taca.

Anioł z prawej strony pokazuje lewą dłonią trzy gwoździe, a prawą podtrzymuje krzyż, ciekawie zakomponowany z drabiną, mający ramiona oplecione cierniową koroną. Na wysokości kolan anioła znajduje się naczynie — niewątpliwie zawierające wino z żółcią, podane Chrystusowi na krzyżu i pancerna rękawica, którą żołnierz uderzył Jezusa w twarz.

Umieszczenie tych znaków pasyjnych w przedstawieniu Ukoronowania Matki Boskiej można tłumaczyć żywym w siedemnastym wieku nabożeństwem do Męki Pańskiej, jak jednak należy je interpretować w tym kontekście ikonograficznym? Wedle wszelkiego prawdopodobieństwa malarz, względnie jego teologiczny doradca, zapragnął w ten sposób wyrazić związek zachodzący między Wniebowzięciem Maryi a męką jej Syna. Ze względu na jego zasługi została ona zachowana

od grzechu pierworodnego, a tym samym od konsekwencji tego grzechu: śmierci i zgnilizny grobowej. Jest to więc ilustracja praeredemptionis Mariae. Przypuszczenie takie podmurowuje fakt, umieszczenia pod stopami Incoronaty półksiężycy — ikonograficznego atrybutu przedstawień Niepokalanego Poczęcia.

Niewykluczone, choć mniej uzasadnione, może być przypuszczenie, że motywy pasyjne w ikonografii Wniebowzięcia symbolizują compassio względnie coredemptio Mariae. Myśli o współodkupieniu świata przez Marię istnieją przecież w literaturze teologicznej siedemnastego wieku. W piśmiennictwie polskim dał im wyraz np. Bzowski, współodkupienie przez Maryję cofając raczej do momentu Wcielenia²⁴¹. Podobne myśli, choć przez inne formuły ikonograficzne, wyrażała sztuka kościelna już dawniej, wiążąc je, jak w wypadku Rogera van der Weyden, ze samym Ukrzyżowaniem, lub z przedstawieniem Zdjęcia z krzyża²⁴².

Także część portretowa wyróżnia ten zabytek z anonimowej masy tego typu przedstawień. Już Skrudlik starał się rozpoznać te portrety, których walory formalne wysoko ocenił Tomkiewicz²⁴³. Skrudlik widział tu papieża Klemensa VIII, cesarza Ferdynanda II, króla Zygmunta III, Stanisława Krzysztofa Warszawickiego i starostę Albrechta Radziwiłła²⁴⁴. Rzuca się w oczy, że malarz inaczej przedstawił współczesnych sobie dostojników: po lewej stronie poza duchownymi — papieżem, dwoma kardynałami i dwoma biskupami — umieścił jeszcze cztery inne osoby, z czego trzy są wyraźnie potraktowane portretowo. Dwie z nich, znajdujące się na przedzie

²⁴¹ „Dedit illi carnem et sanguinem, quem ille non habuit” — Bzovius, „Thesaurus Laudum...”, cap. 16, s. 277. W literaturze teologicznej europejskiej temat ten opracował J. B. Carol, *Our Lady's Part in the Redemption according to seventeenth Century Writers: „Franciscan Studies”*, III (1943).

²⁴² O. G. v. Simson, *Compassio and Coredemptio in Roger van der Weyden's Descent from the Cross: „The Art Bulletin” XXXV (1953)*, nr 1, s. 9/16.

²⁴³ Tomkiewicz, dz. cyt., s. 23.

²⁴⁴ Skrudlik, *Wniebowzięcie NMP...*, s. 139 n.

ubrane są w szaty świeckie — podczas gdy w Pelplinie po stronie lewej zgrupowani są wyłącznie duchowni. Jedna z tych postaci w stroju z białym kołnierzem weneckim to chyba przedstawiony i w Pelplinie Mikołaj Wolski, nad nim widnieje twarz uderzająco podobna do portretu Rembowskiiego.

Znajdujący się w grupie prawej, przedzielonej fasadą barokowego kościoła, cesarz i król ubrani są w stroje jednakowe, różniące się między sobą jedynie krojem kołnierzy. Obydwaj władcy wyglądają na starszych niż w Pelplinie — podobnie jak klęczący za Zygmuntem III Stanisław Koniecpolski, o ile jest to rzeczywiście on (potwierdza to ulubiony przez hetmana czerwony strój polski, przeczy brak brody). Za nim widnieje prawdopodobnie Lew Sapieha. Reszty portretów nie można w tej chwili zidentyfikować dla braku porównawczego materiału ikonograficznego.

Z „Koronacją” pelplińską wiąże się także anonimowa „**Madonna z aniołami**” z kościoła parafialnego w **Marcinkowicach** (Wielkopolska). Pochodzi ona prawdopodobnie z lat 1627—28, gdyż w tym czasie nastąpiło poświęcenie kościoła, w którym się znajduje.

Praca zbiorowa „Pomorze Zachodnie” podaje, że jest to dzieło samego Hana ²⁴⁵, co nie wydaje się przekonujące. Jest to zapewne dzieło jakiegoś zdolnego ucznia mistrza z Nysy, stosującego te same efekty światłocieniowe.

Środek kompozycji zajmuje szeroka sylwetka klęczącej Madonny, zupełnie podobna do Incoronaty pelplińskiej czy oliwskiej. Nad jej głową aniołowie trzymają królewską koronę.

„**Koronacja Madonny**” w ołtarzu głównym kościoła w **Tucznie pod Wałczem** wyszła zapewne spod tego samego pędzla, co **Madonna z Marcinkowic**. Identyczna jest np. postać ciem-

²⁴⁵ Pomorze Zachodnie, praca zbior., s. 564, tamże reprodukcja. Obraz znajduje się w ołtarzu głównym, a rozmiary jego wynoszą ok. 135 × 185 cm. Na zjeździe Stowarzyszenia Historyków Sztuki, poświęconym Odrodzeniu (1953) komunikat o nim wygłosiła A. Sławska, kustosz działu malarstwa Muzeum Narodowego w Poznaniu.

nowłosej Madonny klęczącej z rozłożonymi dłońmi. Szczegółowy opis utrudnia fakt, że berła, korony, szata Madonny i szaty aniołów zakryte zostały srebrnymi sukienkami.

Obraz wiąże z „Koronacją” oliwską zaakcentowanie elementów apokaliptycznych: poniżej postaci Matki Boskiej widać Baranka w kole z płomieni. Kościół triumfujący reprezentują trzy grupy małowidlowych świętych. Poniżej nich okrągła budowla pokryta kopułą przedziela dostojników duchownych i świeckich. Jest tu i papież trzymający tiarę i biskup z mitrą w dłoniach, można również rozpoznać Zygmunta III i Ferdynanda II, jak na „Koronacji” pelplińskiej. Wśród adorantów wyróżniają się charakterystyczne głowy Tyczyńskich, fundatorów kościoła.

Obraz był „odnawiany” — zapewne dwukrotnie — w ciągu ubiegłego stulecia, stąd też robi wrażenie umytego i fatalnie przemalowanego²⁴⁶. Kompozycja jego jest nieco uboższa w stosunku do pierwowzorów. Pewną inwencję przejawiał autor w ugrupowaniu aniołów w górnej części małowidła, którzy mimo przemalowań zachowali hanowski wdzięk i polot. Zdaniem Tomkiewicza lepsza niż w Jeżewie modelacja głów może świadczyć o autorstwie samego Hana²⁴⁷.

Jeszcze więcej syntetycznych właściwości w stosunku do obu „Koronacji” mistrza Hana wykazuje „**Koronacja Madonny**” we **Wieleniu**, w kościele parafialnym, ufundowanym przez Zofię z Herburtów Janową Czarnkowską. Obraz wchłonął ponadto elementy pelplińskiego „Wniebowzięcia”.

Powinowactwa te można wytłumaczyć związkami łączącymi konwent pelpliński z rodziną Klińskich. Obraz bowiem pochodzi z czasu, kiedy proboszczem wielęńskim był ks. Łukasz Kliński, herbu Junosza²⁴⁸, a Krzysztof Kliński był w Pelplinie koadiutorem jeszcze za rządów nieudolnego opa-

²⁴⁶ Informację tę podała A. Sławska; rozmiary małowidła wynoszą ok. 230 × 310 cm.

²⁴⁷ Tomkiewicz, dz. cyt., s. 23.

²⁴⁸ zob. Lengnich, Geschichte d. Preussischen Lande. Danzig, t. IV, s. 107.

ta Lenonarda Rembowskiego I (1563—1590). Kliński nie utrzymał się na stolcu opackim po śmierci Rembowskiego, jednak przez pewien czas w opactwie przebywał²⁴⁹.

Górna, małowigurowa i oddalona od postaci Madonny, część kompozycji powtarza analogicznie do „Koronacji” osoby Trójcy świętej. Reminiscencje oliwskie tkwią w tym, że Bóg Ojciec występuje w koronie, a Chrystus w mitrze i że w koronie, którą trzymają nad głową Madonny lśni dwanaście gwiazd. W otoczeniu Trójcy św. anonimowy malarz z kręgu Hana ukazał swobodnie scharakteryzowanych aniołów, grających na przeróżnych instrumentach, tak dokładnie przez samego mistrza (np. predella w Czersku) malowanych. Jest tu wiolonczela, obój, organy itd.

Jest to chyba najlepsza część obrazu. Dolna jego strefa to słabe powtórzenie „Wniebowzięcia” pelplińskiego, przy czym Madonna zwrócona jest w przeciwną stronę, odmienny jest również charakterystyczny gest dłoni. Całkiem natomiast różny jest sposób ułożenia drobno marszczonych fałd szat Madonny, niespotykany nigdzie u Hana. Z „Wniebowzięcia” pelplińskiego wzięty jest również światłocieniowy efekt pół księżycy pod stopami Madonny, utrzymanego przez aniołów, którego chłodny blask modeluje ich twarze. Oblicza apostołów przy grobie zostały, podobnie jak we wszystkich niemal pracach z kręgu Hana, scharakteryzowane bardzo wyraziście. Koloryt malowidła jasny, chłodny, „plenerowy” przypomina „Wniebowstąpienie” Hana znajdujące się w południowym ramieniu transeptu katedry oliwskiej.

Reasumując ikonograficzne opisy prac z kręgu Hana, dla których punktem wyjścia była „Koronacja” pelplińska względnie oliwska oraz pelplińskie „Wniebowzięcie” ustalić można cechy wspólne je charakteryzujące:

1. ograniczenie terytorialne do granic Pomorza i Wielkopolski,
2. ograniczenie czasowe do drugiej ćwierci XVII wieku,

²⁴⁹ Frydrychowicz, dz. cyt., s. 95.

3. w zakresie formy: dążność do uproszczenia, polegająca na opuszczaniu szczegółów, koloryt mniej finezyjny, stawianie na wartości rysunkowe kosztem malarskich, oraz
4. w zakresie ikonografii: tendencja do upraszczania, wyrażająca się w zaniknięciu niemal całkowitym subtelnych wątków teologicznych, które zawiera jedynie „Koronacja” jeżewska i skłonność do eklektycznego traktowania pierwowzorów: z różnych elementów ich ikonografii powstają w kręgu Hana obrazy „syntetyczne”. Uderzające są redukcje scen przedstawiających świętych, tak, że najczęściej pozostaje tylko Trójca św., Madonna, aniołowie i adorujący ją fundatorzy i dostojnicy. W przedstawianiu tych postaci znika skala ważności: adoranci dorównują rozmiarami grupie centralnej, przy czym ich portrety oznaczają się dosadną, karykaturalną nieraz definicją modelu. Zjawisko to należy rozpatrywać na tle artystycznych konsekwencji sarmatyzmu.

Poza wpływem na anonimowych malarzy ze swojej pracowni i swego kręgu, oddziałał Han, jeśli idzie o obie „Koronacje”, także na dwóch twórców większej miary, czynnych na obszarze Pomorza i Wielkopolski, na **Bartłomieja Strobla i Krzysztofa Boguszewskiego**.

Szczególnie doniosłą rolę w zakresie ikonografii odegrał w stosunku do pierwszego z nich, **Strobla**, który będąc protestantem, niezbyt pewnie musiał się czuć na gruncie malarstwa kościelnego. Strobel przejmuje od Hana pewne schematy, zawsze jednak je upraszcza — np. w „**Koronacji Najświętszej Maryi Panny w Radzynie Chełmińskim**” powtarza tylko samą scenę ukoronowania, a dolną strefę wypełnia postaciami dwóch świętych: św. Łukasza malującego Madonnę (aluzja do imienia plebana radzyńskiego, ks. Pilczewskiego) i św. Mikołaja, patrona wojewody chełmińskiego Wejhera. Brak nastroju z reguły nadrabia solennością gestu i niesłychanym przepychem przeładowanych kamieniami precjozów, zwłaszcza tiary Boga Ojca i korony Madonny. Oszczędnie natomiast w obrazie radzyńskim posłużył się atrybutami: Bóg Ojciec posiada tylko jabłko, a Chrystus berło królewskie.

W obrazie przedstawiającym „**Wniebowzięcie Najsw. Maryi Panny**” w **Pepowie** Strobel odstąpił od tradycyjnego, zawsze stosowanego przez Hana „starożytnego” stroju Madonny, ubierając Ją w suknie skrojone zgodnie z panującą w pierwszej połowie stulecia modą. Twarz Assunty, podobnie jak i innych Madonn Strobla, jest wyraźnie inspirowana typem hanowskim, co wypowiedziało się w podobnym uczesaniu, wykroju ust, opuszczeniu powiek. Owal jednak twarzy jest pełniejszy, bardziej zaokrąglony, a rysy pulchniejsze.

Także warsztat Strobla maluje „Wniebowzięcia” i „Koronacje” Madonny w sposób przypominający pierwowzory Hana — dość wymienić znajdującą się w **kościelie parafialnym w Pelplinie „Koronację Najświętszej Maryi Panny”**, co do której istniały nawet wątpliwości, czy nie należy jej wiązać z pracownią mistrza z Nysy²⁵⁰.

O ile dla Strobla Han był przede wszystkim „przewodnikiem ku Kościołowi” w zakresie ikonografii i typologii Madonny, o tyle wobec **Boguszewskiego** odegrał raczej rolę przekaziciela nowinek artystycznych nabytych w czasie zagranicznej wędrowki. Malarstwa Hana nie można sobie wyobrazić bez zagranicznych studiów, można natomiast obejść się bez takiej hipotezy w odniesieniu do Boguszewskiego, zwłaszcza, że był w tym czasie w Polsce i to niedaleko od Poznania ktoś, kto mógł mu przekazać wartości malarskie, które zdumiewają nas w „Św. Marcinie” w zestawieniu z tak zachowawczymi kompozycjami jak „Niebieskie Jeruzalem”, a zwłaszcza „Niepokalane Poczęcie”.

Tym kimś był zapewne Han, od którego można się było nauczyć pieczołowitego traktowania powierzchni obrazu, finezyjnego modelunku, miękkiego, delikatnego światłocienia, subtelnych laserunków, przy identycznym kontrastowaniu barwnych postaci pierwszoplanowych z perłowoszarymi grisaille’ami tła oraz zamiłowania do dekoracyjności²⁵¹.

²⁵⁰ Tak sądzi np. Iwanoyko, dz. cyt., s. 86.

²⁵¹ Sławska, dz. cyt., s. 25 nn.

Nie był jednak mistrz z Nisy przekazicielem wyłącznie formalnych cech, ale i — przynajmniej częściowo — pewnych koncepcji teologicznych. Boguszewski nota bene miał swego inwentora — doradcę teologicznego w osobie opata paradyskiego Marcina Łętowskiego, który inspirował być może nie tylko „Św. Marcina”, a znacznie bardziej skomplikowane treści obu kompozycji maryjnych. Koncepcje ich mogły być wszelako własnością samego artysty, w wypadku bowiem Boguszewskiego potrydencka współpraca między twórcą i teologiem odbywa się w świadomości jednego i tego samego człowieka: mistrz posiadał zainteresowania i niewątpliwie jakieś studia teologiczne, skoro w 1629 roku został w Poznaniu klerykiem, a później proboszczem u św. Wojciecha.

„**Niepokalane Poczęcie**” to najciekawszy i najosobliwszy obraz sakralny, jaki wydało malarstwo polskie tej epoki, „wizja najbardziej nierealnego świata”²⁵² form artystycznych, których treścią jest apoteoza Niepokalanie Poczętej Madonny, wywyższonej przez Trójkę świętą, wielbionej przez wiernych złączonych tajemnicą świętych obcowania. W pięciu warstwach poumieszczani symetrycznie i dekoracyjnie na obłokach, obok i poniżej stojącej w postaci orantki ukoronowanej Madonny, mającej u stóp półksiężyc, trwają w adoracji aniołowie i święci Starego i Nowego Testamentu. W najniższej strefie umieścił malarz przedstawicieli różnych stanów należących do Kościoła Walczącego. Wszystkie postaci, podobnie jak i sama Madonna, mają dłonie rozłożone gestem Madonn z obu „Koronacyj” Hana.

Również Maryja z „**Niebieskiego Jeruzalem**” poza charakterystycznym gestem orantki, rysami, modelunkiem twarzy i szatami przypomina Madonny Hana, to samo można powiedzieć o obliczach Boga Ojca i Chrystusa. Baranek, który w takim ujęciu tematycznym powinien być bardziej wyeksponowany, ukazany jest w głębi zgodnie z prawami perspektywy, podczas gdy Madonna oraz towarzyszący jej św. Michał i Jan Chrzciciel, stanowiący w ikonografii element eschatologiczny,

²⁵² tamże, s. 7.

jako postaci pozostające w związku z sądem ostatecznym, — wedle skali ważności. Wszystkie te nierówności przywodzą na pamięć z nieodpartą siłą problemy ideowe i formalne pelplińskiej „Koronacji”.

Poza Boguszewskim i Stroblem trzeba wśród malarzy, na jakich oddziaływała twórczość mistrza z Nysy, wymienić tajemniczego **Pawła Hacka**. Jego „**Koronacja Najświętszej Maryi Panny**”, znajdująca się w **Złotowie** stanowi, jak dotychczas, wysuniętą najdalej w czas granicę wpływu „Koronacyj” Hana. Obraz jest sygnowany (nazwiskiem i imieniem: Paul Hack) oraz datowany na rok 1666. Omawiał go niedawno w swej pracy o malarstwie siedemnastego wieku Wł. Tomkiewicz²⁵³.

Niełatwo odpowiedzieć, kim był ten zagadkowy malarz, o którym nie wiemy literalnie nic poza tym, że jest autorem tego malowidła. W XV wieku słynie wprawdzie w Antwerpii rodzina Hacków witrażystów, z której wyszło też kilku malarzy, jak Abraham (XVII wiek), Hans i Szymon (przełom XVI i XVII wieku)²⁵⁴.

Skrudlik pisze, że odnalazł to nazwisko w gdańskich aktach miejskich w brzmieniu Hack, Hacg, Haack i Haak. Malarzami, wedle niego, mieli być Paweł Haag oraz Jerzy Marcelli (1652—1719), który kształcił się w Rzymie i Wenecji. Nie podaje jednak, co mu się często zdarza, skąd zaczerpnął te wiadomości. Faktem jest, że ani „Das grosse Meisterbuch” gdańskiego cechu malarzy²⁵⁵, ani „Geburtsbriefe” mistrzów i czeladników²⁵⁶ nie wykazują śladów działalności, ani nawet istnienia takich malarzy. Od połowy siedemnastego wieku po drugi dziesięć lat następnego stulecia nie ma w Gdańsku malarza Hacka. Nazwisko o takim lub podobnym brzmieniu nosi kilku kapeluszników, krawców i najemników.

²⁵³ Tomkiewicz, dz. cyt., s. 23 n.

²⁵⁴ Thieme — Becker XV, s. 406 n.

²⁵⁵ Wojewódzkie Archiwum Państwowe w Gdańsku, sygn. 300 C nr 613; szczegółowo zbadano okres od 1653 do 1715.

²⁵⁶ Woj. Arch. Państw. w Gdańsku, sygn. 300, 60 — zbadano czas od 1638 do 1683 roku (numery: 2682, 2541, 2583, 2553, 2552).

Skoro zawiodły próby odnalezienia Pawła Hacka w Gdańsku, gdzie prowadzono przecież szczegółowe spisy członków cechu malarskiego, należy się zwrócić w innym kierunku. Może nie jest wykluczone, że mamy tu do czynienia z jakimś wnukiem samego Hana, gdyż córka jego wyszła za mąż za Jana Peterhacke, którego nazwisko miało ulec rozdzieleniu (Peter — Hacke), tak że jego potomkowie, jak opat oliwski Michał Antoni, nosili nazwisko Hacki²⁵⁷.

Obraz złotowski omówił po raz pierwszy w obu swoich pracach mariologicznych Skrudlik, umieszczając jego autora w kręgu Hana²⁵⁸. Malowidło o cztery dziesiątki lat późniejsze od „Koronacji” pelplińskiej jest już dziełem dojrzałego baroku. Więcej w nim ruchu, swobody, bliżej stąd, nie tylko tematycznie, ale i formalnie, do wielkich apoteoz weneckich. Jest także zawieszona na obłokach dwutrójkątowa kompozycja, jaką posłużył się w Pelplinie Han, jednak odmienny wydłużony format obrazu spowodował jej znacznie rozciągnięcie — trójkąty więc nie stykają się wierzchołkami w postaci Madonny.

Atletyczny Chrystus z obnażonym ramieniem oraz Bóg Ojciec, opierający zgiętą w kolanie nogę na globie ziemskim, wkładają koronę na otoczoną aureolą głowę Madonny, bliskiej typowi Hana. U jej stóp unoszą się cztery putta, zamykające górną strefę kompozycji. U dołu można zauważyć przestawienie — w stosunku do „Koronacji” Hana — adorujących osób: papież — prawdopodobnie Aleksander VII, rządzący Kościołem w latach 1655—67 znajduje się po lewej stronie. Postać jego równoważy po prawej rycerz w zbroi, dzierżący purpurowo-

²⁵⁷ Pasierb, *Życie Hermana Hana...*, s. 416.

²⁵⁸ Skrudlik w wydanej w 1930 roku „Królowej Korony Polskiej”, nie wiedząc jeszcze o istnieniu „Koronacji” pelplińskiej Hana, uważał malowidło za jedyny wyjątek od powszechnej reguły „uniwersalnych, pozbawionych aktualnych akcentów narodowych” przedstawień tego typu. Reprodukuje obraz na s. 317, fig. 108. W o wiele dojrzałym opracowaniu „Wniebowzięcia NMP...” reprodukuje po raz drugi (fig. 62 na s. 143) obraz ze Złotowa, omawia go szerzej i, znając już „Koronację” pelplińską, umieszcza Hacka w kręgu Hana (s. 144).

złotą chorągiew. Środek — jak w Pelplinie — wypełniają marsowe postaci w zbrojach i deliach.

Żołnierski charakter malowidła nasuwa przypuszczenie, że wiąże się ono z jakąś wojenną potrzebą. Jest to prawdopodobnie wotum dziękczynne za wyzwolenie spod szwedzkiego potopu. Uzasadnia to osoba fundatora kościoła — i obrazu — Andrzeja Grudzińskiego, wojewody kieleckiego, kaliskiego a wreszcie poznańskiego, który przez pewien czas znajdował się w obozie zwolenników króla szwedzkiego, wnet jednak powrócił do szeregów Jana Kazimierza. Darowano widocznie i zapomniano mu winę, skoro w 1650 roku wojewoda doczekał się od sejmu podziękowania za... walkę ze Szwedami²⁵⁹.

Również i w tym wypadku rozpoznanie portretów rycerstwa czeka na opracowanie, które umożliwi dokładniejsze powiązanie tego obrazu z aktualnymi wydarzeniami politycznymi i uzasadni bardziej szczegółowo traktowanie go jako malowidła dziękczynnego, związanego z czasami szwedzkiego potopu.

Zakończenie

Wpływu i szerokiego oddziaływania na Pomorzu i Wielkopolsce „Koronacji” pelplińskiej jako formuły ikonograficznej stworzonej przez Hana i Rembowskiego oraz analogicznego obrazu oliwskiego nie można wytłumaczyć walorami wyłącznie malarskimi — „Koronacje” nie są najlepszymi dziełami mistrza z Nysy. Można jednak o nich powiedzieć to samo, co stwierdził Pevsner, analizując należące do tej samej epoki i tego samego ducha dzieła Zurbarana — „Apoteozę św. Tomasza z Akwinu”: „Analiza form i kolorów nie mówi jednak nic o duchu, z jakiego zrodziło się to dzieło. Nigdzie nie widać jaśniej nieprzydatności estetyki formalistycznej, jak w podobnych dziełach...”²⁶⁰. Niech to usprawiedliwi nacisk położony

²⁵⁹ Skrudlik, Wniebowzięcie NMP..., s. 144.

²⁶⁰ N. Pevsner, Barockmalerei in den romanischen Ländern. Wildpark — Potsdam 1928, s. 237 n. Obraz ten, malowany w 1631 roku dla Dominikanów w Sewilli, znajduje się obecnie w Muzeum w Sewilli.

w niniejszej pracy na problemy ikonografii i ikonologii obrazów Hana.

Nie ulega najmniejszej wątpliwości, że ich sukces zależał przede wszystkim od aktualnej treści teologicznej i politycznej — zwłaszcza obraz pelpliński odpowiadał potrzebom epoki w konkretnych polskich warunkach. Rzadko które dzieło współczesnej sztuki polskiej jest równie silnie osadzone w historii, rzadko które tak rozlegle i dobitnie ilustruje życie duchowe narodu i ścierających się w nim na początku XVII wieku tendencji.

Ojczyzna dwunastu narodów, zajmująca — po Moskwie — drugie miejsce w Europie pod względem wielkości obszaru i szóste pod względem zaludnienia²⁶¹ dzięki „najtrudniejszemu w świecie ustrojowi” i niefortunnej polityce zagranicznej staje co chwilę w obliczu dramatycznych sytuacji. W atmosferze napięcia i wojen, klęsk i zwycięstw pogłębia się przekonanie i wiara w opiekę Maryi nad Rzeczpospolitą. „Koronacja” pelplińska i obrazy z kręgu Hana stanowią chyba najdonioślejszy pomnik ikonograficzny tej wiary, która z równą siłą wypowiedziała się tylko w siedemnastowiecznej poezji. Przypomnijmy wiersz Kochowskiego z „Niepróżnującego próżnowania”, zaczynający się od tych samych słów, które stanowią motto obrazu pelplińskiego — „Monstra te esse matrem”:

„Pokaż się nam, Matką, Pani!
 Prosim, upadli poddani:
 Broń nas zaszczytem, o Królowo, czułem,
 Tym Cię na wieki Polska czci tytułem!
 Ukój Ojca w gniewie srogim,
 Przeproś winy nam ubogim,
 Aby pamiątka w polskim była państwie:
 Nie zginie, kto jest w Maryjej poddaństwie”.

Por. J. Baticle, *Historia de la Pintura española del siglo XII al XIX*. Paris 1950, s. 167. Kompozycja ta jest trójstrefowa, świętego Tomasza adorują na klęczkach świeccy i duchowni dostojnicy: Karol V, arcybiskup Diego de Deza, rektor kolegium Diego Ortez, szlachta i mnisi.

²⁶¹ Konopczyński, dz. cyt., s. 356 podaje, że Polska obejmowała terytorium 990 000 km² i liczyła 6 milionów ludności.

Nie można tego kłaść na karb uczuciowej religijności Polaków — jest to przecież na całym świecie czas rozkwitu kultu Matki Boskiej, epoka Salmerona, Salazara i Suareza, który położył fundamenty pod systematyczną mariologię²⁶².

Zastanawiając się nad zagadnieniem: jaki jest wspólny mianownik treści teologicznych obrazu pelplińskiego (poza wspomnianym wątkiem maryjnym, na pierwszy plan wybija się kluczowy dla epoki problem eklezjologiczny²⁶³ i nauki o łasce) stwierdzić trzeba, że są to prawdy wiary zaatakowane przez reformację, będące przedmiotem religijnych sporów. Teologiem inwentorem powodowała chęć przypomnienia i wspaniałego unaocznienia tych prawd, które Kościół przeniósł przez burzę religijną XVI stulecia. **Zachowawczość, pragnienie utrzymania wiary w jej pierwotnym kształcie** i umocnienie jej nową argumentacją — to zasadniczy rys teologii posoborowej. Tendencja ta znalazła swój plastyczny wyraz w pelplińskim obrazie Hana.

Jakie dążności polityczne stanowią treść tego malowidła? Po dezintegracji wszystkich dziedzin życia społecznego, po rozbiciu nie tylko religijnym, ale i politycznym Europy, jakie przyniósł zmierzch średniowiecza i początek czasów nowożytnych, marzeniem nie tylko Karola V, ale i wielkich ludzi XVII wieku było ponowne jej zjednoczenie. Myślał o tym Henryk IV, którego „wielki plan” stworzenia „arcychrześcijańskiej rzeczypospolitej” nie był niczym innym, jak próbą politycznej reintegracji chrześcijaństwa. Rzecz znamienna, że rada tej „arcychrześcijańskiej republiki” miała urzędować w Paryżu, Trydencie i — Krakowie.

Podobne myśli przyświecały obozowi habsburskiemu, w którego orbicie, dzięki polityce Zygmunta III, znalazła się Polska. Zasadą jednoczenia państw chrześcijańskich miała być **idea**

²⁶² R. Laurentin, *Court traité de Théologie Mariale*. Paris 1953, s. 55.

²⁶³ Zob. E. J. Léonard, *La notion et le fait de l'Église dans la réforme protestante: „Relazioni X Congresso Internazionale di Scienze Storiche*. Roma 1955, t. IV, Firenze 1957, s. 75/110 oraz J. Orcibal, *L'idée d'Église chez les catholiques du XV^eme siècle: tamże*, s. 111/135.

cesarstwa, które od wczesnego średniowiecza scalało chrześcijańską Europę. Ikonografia „Koronacji” pelplińskiej wyraźnie mówi o **prymacie cesarza**. Opat — inwentor zaprojektował obraz, na którym wśród dostojników świeckich nie król jest pierwszą osobą, a cesarz! Ferdynand II stanowi kompozycyjne i ideowe pendant do postaci papieża, on jest na pierwszym, a Zygmunt III dopiero na drugim planie. Doszła tu do głosu prastara myśl religijno-polityczna, rozwijająca się i przeobrażająca w ciągu wieków, od czasów Konstantyna Wielkiego na bazie Imperium Rzymskiego, poprzez Karola Wielkiego, Ottona I i niezliczone traktaty teologiczne, streszczające się w twierdzeniu, że świat chrześcijański może być jeden tylko w oparciu o ołtarz i tron, że obaj, cesarz i papież, są vicarii Christi. Myśl tę zaatakował ze szczególną pasją Luter — we wstępie do wydanego w Wittenberdze w 1531 roku przekładu Pisma św. Nawiązując w swoisty sposób do koncepcji Mikołaja z Liry twierdził, że dwie bestie apokaliptyczne to właśnie papieństwo i cesarstwo.

Ale i Kościołowi myśl o dwóch głowach chrześcijaństwa nie była sympatyczna. Bulla „Unam sanctam”, hołdując arystotelicznej zasadzie jedności, porównywała taką koncepcję chrześcijaństwa do dwugłowego monstrum — głowa miała być tylko jedna: papież, a cesarz ramieniem tego organizmu. Praktycznie jednak świat chrześcijański zawsze widział w papieństwie i cesarstwie „dwie głowy chrześcijaństwa, które podawały sobie dłonie przy cesarskich koronacjach”²⁶⁴.

Tak było i za czasów Trydentu. Po wstrząsach społecznych i politycznych zapragniono odbudować zburzony dawny świat, który miał na nowo, w idealnej przyszłości, podobnie jak w idealizowanej przeszłości, wesprzeć się na dwu filarach: cesarzu i papieżu. Że też właśnie opatowi pomorskiego klasztoru przyszło na myśl zaprojektować taką mapę polityczną,

²⁶⁴ E. Eichmann, Die Kaiserkrönung im Abendland, Ein Beitrag zur Geistesgeschichte des Mittelalters, mit besonderer Berücksichtigung des kirchlichen Rechts, der Liturgie und der Kirchenpolitik. t. I: Gesamtbild. Würzburg 1942, s. 331.

której aktualność jest już nie tylko polska, ale — co trzeba stwierdzić — zgoła europejska!

Odczytanie treści politycznych i teologicznych tego obrazu rzuca zupełnie nowe światło na problematykę formalną obrazu. Od dawna frapowała ona swoją dziwnością, doskonale utrudniającą próby jej klasyfikacji stylistycznej. Cóż w niej jednak dominuje, jeśli nie tendencja do zastygnięcia w statycznym, umiarowym układzie, — za wszelką cenę. Bo przecież widać wyraźnie tkwiące w niej rozdarcie, czuć manierystyczną obcość i napięcie poszczególnych elementów, pełnych cech minionych stylów. Wyraźnie czuć kurczowość i natężenie w utrzymywaniu kompozycyjnej równowagi tej *concordia discors*. W niesłychanie czuły i wrażliwy sposób forma wyraziła treść obrazu, ideę sytuacji, jaka go zrodziła, a którą charakteryzowało usilne dążenie do reintegracji religijnej i politycznej świata, przywrócenia jego jedności, zachwianej już pod koniec średniowiecza, a zniszczonej przez początek epoki nowożytnej. Tak więc marzenie o jedności i jej wizja — to synteza treści i formy „Koronacji” pelplińskiej Hana.

Na ogół w dawnej sztuce polskiej napięcia religijne, społeczne i polityczne, które gdzie indziej wyładowywały się w powstaniu, przetwarzaniu się i umieraniu całych stylów, nie zapuszczały głębszych korzeni w problematykę formalną. Nieznajdowanie — bo zapewne i nieszukanie — środków wyrazu adekwatnych dla historycznych odrębności polskich było wynikiem nie rozbudowanej dostatecznie świadomości artystycznej twórców pochodzenia rodzimego, bądź też tylko powierzchownego wiązania się z polskimi tradycjami artystów obcych pracujących w Polsce.

W pierwszej grupie, jeśli idzie o wiek XVII, interesujący wyjątek stanowi twórczość Hana i Boguszewskiego, szczególnie pierwszego z nich, czego przekonywującym dowodem są jego „Koronacje”, zwłaszcza pelplińska.

„Przeświecanie gotyckiego ciała przez nowożytną szatę” typowe dla sztuki i myśli europejskiej po soborze trydenckim wypowiedziało się współbrzmieniem jej treści i formy, które

złożyły się na jedyną w swoim rodzaju jedność, która była religijnym i politycznym ideałem epoki. Pragnienie jej nie było zresztą niczym innym, jak nawrotem do najgłębszej i najbardziej charakterystycznej myśli średniowiecza, którą było „ordinatio ad unum”²⁶⁵.

²⁶⁵ R. Foltz, *L'idée d'empire en Occident du Ve au XIV^e siècle*. Paris 1953, s. 189 n.