

---

# O malowidle Chrystus jako „Fons Vitae” z pocysterskiego kościoła parafialnego św. św. Jakuba Starszego i Mikołaja Biskupa w Mechowie koło Pucka

---

Hereditas Monasteriorum 4, 173-196

---

2014

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

## O malowidle *Chrystus jako „Fons Vitae”* z pocysterskiego kościoła parafialnego św. św. Jakuba Starszego i Mikołaja Biskupa w Mechowie koło Pucka\*

Wieś Mechowo znajduje się w województwie pomorskim, powiecie puckim, około 7 km na zachód od siedziby powiatu. Godna uwagi jest zabytkowa architektura tej miejscowości<sup>1</sup>. Na wzgórzu położonym w centralnym miejscu wsi znajduje się interesujący kościół o konstrukcji określanej jako ryglowa lub szkieletowa z murem wypełniającym z cegły<sup>2</sup>. Wybudowano go w roku 1742 z fundacji opatów klasztoru cysterskiego w Oliwie – ks. Mikołaja Zelewskiego i ks. Jacka Rybińskiego. Wyposażenie wnętrza świątyni św. św. Jakuba Starszego i Mikołaja Biskupa stanowią manierystyczne XVII- i XVIII-wieczne ołtarze, pochodzące z poprzedniego kościoła, który stał w tym samym miejscu<sup>3</sup>. Mechowo wpisuje się w dzieje istnienia cystersów na Pomorzu, ponieważ dobra mechowskie były od XIII do XVIII w. własnością opactwa w Oliwie<sup>4</sup>.

W ołtarzu głównym świątyni znajdują się trzy interesujące dzieła malarskie. W predelli ołtarza umieszczono niewielkie (80 × 20 cm) dzieło, wykonane techniką olejną na desce, przedstawiające *Ostatnią Wieczerzę*. W polu głównym natomiast uwagę

---

\* Praca naukowa finansowana w ramach programu Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego pod nazwą „Narodowy Program Rozwoju Humanistyki” w latach 2012–2016. Scientific work financed by the Ministry of Science and Higher Education under the name of the “National Programme for the Development of Humanities” in the years 2012–2016.

1 O miejscowości zob. J. BRYŁOWSKI, *Dzieje wsi i parafii Mechowo*, praca magisterska napisana pod kierunkiem ks. dra Anastazego Nadolnego, Pelplin 1988; R. FRYDRYCHOWICZ, *Mechowo*, [w:] F. SULIMIERSKI, B. CHLEBOWSKI, W. WALEWSKI (red.), *Słownik geograficzny Królestwa Polskiego i innych krajów słowiańskich*, t. 6, Warszawa 1885, s. 223–224; K. ICKIEWICZ, *Z przeszłości Mechowej*, „Pomerania”, 15, 1978, 3, s. 36–38.

2 Ten rodzaj budowania muru ciekawie określano w źródłach z końca XVI w., pisząc o nim jako o „ścianie murowanej w drewno”, „ścianie drewniano-murowanej”, „półmurowanej”, zob. S. KUJOT, *Visitationes Archidiaconatus Pomeraniae Hieronimo Rozrażewski Vladislaviensi et Pomeraniae episcopo faceta*, „Fontes”, 1897–1899, 1–2, s. 413.

3 O interesującej budowie kościoła, szczegółach drewnianej konstrukcji i bogatym wyposażeniu wspominają T. SĄDKOWSKI, *Drewniana architektura sakralna na Pomorzu Gdańskim w XVII–XX wieku* (Seria Monografii, Gdańskie Towarzystwo Naukowe, Wydział I Nauk Społecznych i Humanistycznych, 103), Gdańsk 1997, s. 13–15, 106, 163–164, 169, 175, 196; A. LISZEWSKI, T. SĄDKOWSKI, *Kaszubskie drewniane kościoły* (= *Holzkirchen in der Kaschubei* = *Wooden churches of Kaszuby*), Gdańsk 2006, s. 98.

4 S. KUJOT, *Kto założył parafie w dzisiejszej diecezji chełmińskiej*, „Roczniki Towarzystwa Naukowego w Toruniu”, 9, 1902, s. 137–138.



Ryc. 1. Autor nieznan, *Chrystus jako „Fons Vitae”*, druga połowa XVII w., olej na desce, Mechowo, kościół parafialny. Fot. M. WOJCIECHOWSKA, zbiory własne

przykuwa malowidło powstałe w połowie XVII w., *Koronacja Najświętszej Marii Panny*. Autor obrazu nie jest znany, ale główne założenia kompozycyjne pozwalają wiązać go z wpływami warsztatu malarzy gdańskich, Bartłomieja Strobla i Hermana Hana. Jego fundatorami byli w roku 1645 opat oliwski Aleksander Kęsowski oraz sekretarz królewski i adwokat oliwski Piotr Skaton<sup>5</sup>.

Nad *Koronacją Najświętszej Marii Panny* w polu górnym umieszczono obraz *Chrystus jako »Fons Vitae«*, w kształcie pionowego prostokąta zamkniętego od góry pięciodobnie (ryc. 1). Treść w sposób symboliczny przedstawia ścisły związek pomiędzy męką Chrystusa a udzielanymi przez Kościół sakramentami. Z ran frontalnie namalowanego Zbawiciela, stojącego na czarze kielicha, krew kilkoma strumieniami spływa do dużego zbiornika. Wokół głównej postaci obrazu namalowano sceny udzielania sakramentów świętych.

Obraz *Chrystus jako »Fons Vitae«* może nie zachwycać pięknem lub rozmachem kompozycji czy umiejętnościami warsztatowymi autora, ale praca ta jest interesująca pod względem ikonograficznym. Taki typ przedstawienia Jezusa w sztuce pomorskiej jest rzadko spotykany. Obraz jest znacznie uproszczoną repliką XVII-wiecznego malowidła z ołtarza Siedmiu Sakramentów znajdującego się w kościele katedralnym w Pelplinie (ryc. 2). To podobieństwo było już wcześniej zauważone i odnotowane<sup>6</sup>. Fakt istnienia swoistej kopii pelplińskiego pierwowzoru nie powinien dziwić, skoro kościół należał dawniej do cysterskiego dominium. Obraz nie wzbudzał dotychczas zainteresowania historyków sztuki, nie dokonano jego szczegółowej analizy stylistycznej ani historycznej, niemniej doczekał się kilku wzmianek.

Marian Orłowicz w swoim przewodniku pisał, że jest on „dobrego pędzla z początku XVIII w., być może z Oliwy, przedstawia 7 sakramentów”<sup>7</sup>. Paweł Czaplewski również zwrócił uwagę na wspomniane malowidło. Opisując wyposażenie świątyni, umieścił je w dziale *Zabytki ważniejsze*, w którym pominął inne prace malarskie, znajdujące się już w tym czasie w budynku kościoła<sup>8</sup>. Janusz Stanisław Pasierb w opracowaniu poświęconym Hermanowi Hanowi, opisując mechowskie dzieło, poświęcił mu kilka zdań, w których porównał je do pelplińskiego pierwowzoru<sup>9</sup>. Badacz zauważył różnice i podobieństwa pomiędzy obrazami, a opis naszej kopii zakończył dosadną opinią:

Niewysokie, pękate figurki aktorów wszystkich tych scenek tchną swoistym ludowym humorem, przywodzącym na myśl niektóre obrazy Bruegla St.<sup>10</sup>

5 Wskazuje na to inskrypcja umieszczona w lewym dolnym rogu obrazu.

6 P. CZAPLEWSKI (red.), *Diecezja Chełmińska – zarys historyczno-statystyczny*, Pelplin 1928, s. 510; T. CHRZANOWSKI, *Puck, Żarnowiec i okolice* (Katalog Zabytków Sztuki w Polsce, seria nowa, V: Województwo gdańskie, 2), Warszawa 1989, s. 24.

7 M. ORŁOWICZ, *Ilustrowany przewodnik po województwie pomorskiem* (Polska Biblioteka Turystyczna, 7), Lwów-Warszawa 1924, s. 79.

8 P. CZAPLEWSKI (red.), *Diecezja Chełmińska*, s. 510.

9 J. S. PASIERB, *Malarz gdański Herman Han*, Warszawa 1974, s. 229.

10 *Ibidem*.

W *Katalogu Zabytków Sztuki w Polsce* znajdziemy jedynie stwierdzenie istnienia obrazu i spostrzeżenie jego podobieństwa do *Fons Vitae* z Pelplina<sup>11</sup>. Opisy turystycznych walorów gminy Puck, o charakterze popularyzatorskim, promocyjnym, nie wnoszą istotnych treści w interesujące nas zagadnienie<sup>12</sup>.

Obraz *Fons Vitae* z ołtarza Siedmiu Sakramentów z kościoła pocysterskiego w Pelplinie jest prawdopodobnie dziełem ucznia malarza gdańskiego Hermana Hana<sup>13</sup>. Cechy warsztatowe wskazują, że jego autorem mógł być w pierwszej ćwierci XVII w. zięć Hana, Jan Peterhacke<sup>14</sup>. Podobne efekty światłocieniowe i kolorystyczne, sposób kształtowania postaci, dukt pędzla obserwujemy w pracach malarskich ołtarza św. Barbary z kościoła parafialnego w Żarnowcu, którego autorstwo przypisuje się też temu artyście<sup>15</sup>.

Najważniejszym wątkiem pelplińskiego pierwowzoru jest postać Zbawiciela umieszczona nad naczyniem przypominającym kielich. Z ran Chrystusa okrytego do pasa purpurowym płaszczem spływają strużki krwi zbierające się w czaszy fontanny naśladowującej patenę. Wokół fontanny malarz przedstawił udzielanie siedmiu sakramentów. Na pierwszym planie umieścił bierzmowanie i chrzest. Z prawej strony kompozycję zamykają kąpielstwo i na dalszym planie ostatnie namaszczenie. W górnym lewym rogu przedstawiono zaślubiny, poniżej Eucharystię i pokutę. W kompozycji nad warstwą kolorystyczną dominuje rysunek. Bohaterowie przedstawienia prezentują się na ciemnym tle, a główne barwy to: czerwienie w różnych odcieniach, nasyciona purpura i złocień gaszony dla równowagi przez biel i szarość. Autor zastosował perspektywę powietrzną. W typach twarzy, gestach postaci, rozwiązaniach kolorystycznych i walorowych widać analogie do warsztatu Hana. Proporcje postaci sprawiają, że kompozycja zachowuje klarowność i jasność. Przed dokonaniem zabiegów konserwacyjnych trudno w pełni docenić klasę tego obrazu. Całą powierzchnię dzieła pokrywa szerniały werniks, który nadaje warstwie kolorystycznej jednolity szarozółty odcień. Dlatego trudno ocenić, czy pogrążenie całej kompozycji w półmroku i ciemne tło za postacią Chrystusa to świadomy wybór mistrza czy efekt działania czasu.

Malowidło z kościoła parafialnego w Mechowie wykonano w technice olejnej na podobrazii drewnianym o wymiarach 115 × 83 cm. Pomimo upływu czasu malowidło zachowało żywą kolorystykę. Podobrazie pokryto szarą emulsyjną zaprawą. W jej

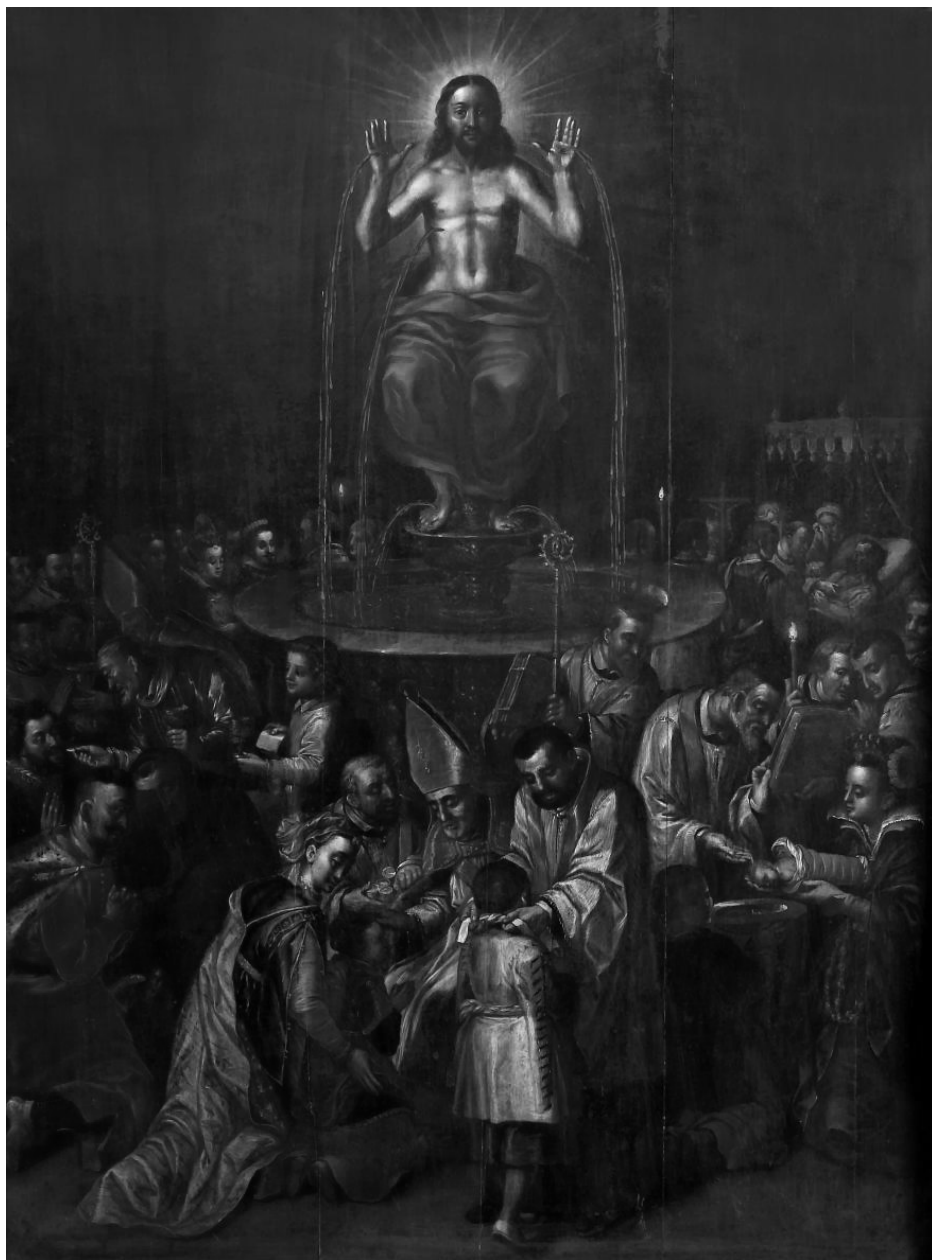
11 T. CHRZANOWSKI, *Puck, Żarnowiec i okolice*, s. 24.

12 Np. J. P. DETLAFF, D. DETLAFF, *Oblicza moich Kaszub... Gmina Puck*, Bydgoszcz 2004, s. 99.

13 Na temat malarza: A. GOSIENIECKA, *Herman Han*, [w:] *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających: malarze, rzeźbiarze, graficy*, t. 3, red. J. MAURIN-BIAŁOSTOCKA, J. DERWOJED, Wrocław i in. 1979, s. 18–20 (tu obszerna literatura).

14 J. CIEMNOŁOŃSKI, J. S. PASIERB, *Pelplin* (Pomorze w Zabytkach Sztuki), Wrocław i in. 1978, s. 195; M. ZDZITOWIECKA, *Karta zabytków I–IX*, Gdańsk 1963, mps w Wojewódzkim Urzędzie Ochrony Zabytków w Gdańsku, *Dział Zabytków Ruchomych* (dalej: WUOZ Gdańsk, DZR), przypisuje autorstwo malarzowi z kręgu Hermana Hana lub jego zięciowi Janowi Peterhackemu; T. STANKIEWICZ, *Karta zabytków ruchomych II–XI*, Gdańsk 1963, mps *ibidem*, określa jedynie prawdopodobny czas powstania obrazu na pierwszą ćwierć XVII w. O obrazie i ołtarzu zob. także J. HEISE, *Die Bau- und Kunst Provinz Westpreussen, Heft III der Kreiss PR Stargard*, Danzig 1885, s. 223; R. FRYDRYCHOWICZ, *Geschichte der Cistercienserabtei, Pelplin*, Düsseldorf 1905, s. 372, 374.

15 T. CHRZANOWSKI, *Puck, Żarnowiec i okolice*, s. 75.



Ryc. 2. Warsztat Hermana Hana, *Chrystus jako »Fons Vitae«*, pierwsza ćwierć XVII w., olej na płótnie, Pelplin, katedra (dawny kościół cystersów). Fot. K. MANIA, zbiory własne

skład jako wypełniacz wchodzi biel ołowiowa<sup>16</sup>. Artysta zastosował takie pigmenty jak: biel ołowiowa, cynober, azuryt, pigment ołowiowy żółty, zieleń miedziowa, brązowy i czerwony pigment żelazowy oraz czerń z węgla drzewnego<sup>17</sup>. Paleta malarska jest w zasadzie taka sama jak u innych malarzy XVII w.<sup>18</sup> Obraz wykonano na dwóch deskach lipowych połączonych listwą wodzącą zwaną szpongiem. Listwa ta nie jest oryginalna. Ma jaśniejszą kolorystykę, a twardość i układ słoików świadczą, że wykonano ją z jesionu lub orzecha. Deska lipowa nie jest typowa dla podobrazia dzieł Hana i jego naśladowców. Malarz najczęściej stosował podobrazia dębowe, jako najmniej ulegające odkształceniom<sup>19</sup>. Malowidło z Mechowa ma niewielkie rozmiary i zapewne dlatego ryzyko zniekształceń nie było brane pod uwagę.

Znajdujemy na nim charakterystyczne dla polskiego malarstwa tego okresu akcenty uwzględniające przyzwyczajenia i zdolności percepcji ówczesnego odbiorcy. Szlachcic, ziemianin, przywykł do dzieł, w których tematyka religijna była związana z życiem codziennym, np. postacie przedstawiano we współczesnych strojach mieszczan, duchowieństwa i szlachty.

Zgodnie z doktryną Kościoła katolickiego w centrum obrazu artysta umieścił postać Zbawiciela, ponieważ „Do nieba iedna jest tylko fortka, przez Chrystusa Jezusa [...] nie wnidzie nikt, ieno kto wierzy w Chrystusa”<sup>20</sup>. Chrystus stoi zwrócony *en face*, z rękami rozłożonymi na boki w geście oddania i ofiary. Kolor ciała Zbawiciela jest cielisty, w cieniach szary. Jego obnażone ciało osłania jedynie luźno spływająca od pasa materia koloru czerwonego<sup>21</sup>. Postać Zbawiciela stojącego na zamkniętym od góry naczyniu w kształcie kielicha mszalnego zajmuje centralne miejsce kompozycji. Naczynie to umieszczono pośrodku fontanny wypełnionej krwią wypływającą strumieniami z pięciu ran Chrystusa. Naczynie-fontanna przypomina baseny chrzcielne wykorzystywane w początkach chrześcijaństwa. Z czasem praktyka udzielania chrztu przez zanurzenie zanikała. Jeszcze w późnym średniowieczu chrzcielnice były znacznych rozmiarów, ale stawały się coraz mniejsze, przyjmując kształt kielicha. Taki właśnie kształt ma chrzcielnica z mechowskiego malowidła.

16 M. WOJCIECHOWSKA, *Dokumentacja konserwatorska ołtarza głównego z kościoła parafialnego pw. św. Jakuba Starszego i św. Mikołaja Biskupa w Mechowie*, s. 12 (pełna dokumentacja zostanie opracowana po zakończeniu prac konserwatorskich).

17 *Ibidem*.

18 L. SZOLGINIA, *Zagadnienia technologiczne w twórczości Hermana Hana*, „Ochrona Zabytków”, 26, 1973, 2, s. 253.

19 *Ibidem*.

20 S. STAROWOLSKI, *Arka Testamentu zamykająca w sobie kazania niedzielne całego roku*, cz.1, Kraków 1648, s. 865.

21 Podobnie jak w *Ukrzyżowaniu* z kaplicy Wejherów w kościele św. św. Apostołów Piotra i Pawła w Pucku. Autorstwo tego dzieła oraz predelli ołtarza przedstawiającej *Złożenie do grobu* badacze przypisują bądź samemu Hermanowi Hanowi, bądź bliżej nieokreślonemu mistrzowi z tzw. szkoły Hermana Hana. Interesujące dzieło z kaplicy Wejherów w puckiej farze wywołuje nadal wiele kontrowersji dotyczących jego atrybucji. Doczekało się współczesnej mu kopii znajdującej się obecnie w kościele parafialnym św. Wawrzyńca w Różnynach koło Pszczółek.

W południowej kruchcie parafialnego kościoła w Mechowie do dziś znajduje się kamienna XVII-wieczna kropielnica, mogąca służyć za wzór autorowi opisywanego malowidła.

Rodzajowe scenki wokół fontanny w symboliczny sposób przedstawiają związek pomiędzy męką i ofiarą Chrystusa a udzielanymi w czasie mszy sakramentami. Choć są skromniejsze od pelplińskiego pierwowzoru, przekazują sporo informacji o ówczesnej modzie. Na pierwszym planie biskup i dwóch księży udzielają bierzmowania dwójce dzieci. Skromne białe szaty księży w komżach i stułach kontrastują ze złotym płaszczem i infułą biskupa, ozdobioną drogimi kamieniami, namalowanymi z prawdziwie miniaturską skrupulatnością. Stojąca tyłem do widza matka bierzmowanych dzieci, ubrana w brązową suknię, osłania głowę brązowym czepcem ozdobionym złotą nicią. Jej ramiona okrywa krótka pelerynka (lub kożuszek) przyozdobiona szerokim kołnierzem zakończonym falbankami. Asystujący biskupowi ksiądz podaje w złotym naczynku krzyżmo – mieszaninę oleju świętego i balsamu. Na prawo od opisywanej grupy artysta przedstawił akt chrztu. Bierze w nim udział pięć osób. Pierwszy od lewej to mężczyzna ubrany w hiszpańską w czarny strój, z wąsikami i spiczastą bródką. Stoi oparty o krawędź chrzcielnicy i, z lekka unosząc głowę, patrzy w stronę duchownego. Obok niego widać postać mężczyzny ubranego w czerwoną delię zapiętą ciasno pod szyją na pętlicę<sup>22</sup>. Spod wierzchniego okrycia wygląda aksamitny żupan w kolorze błękitnym<sup>23</sup>. Podgolona głowa to cecha polskiej elegancji szlacheckiej w XVII w.<sup>24</sup> To prawdziwy polski Sarmata. Przyglądając się tej postaci, dostrzegamy, że artysta starał się nadać jej indywidualne cechy. Stojąca obok szlachcica kobieta jest do połowy zasłonięta przez chrzcielnicę, widać jednak jej wykwinny, choć skromny strój. Na ramiona ma zarzuconą pelerynkę lub kożuszek, jak u matki towarzyszącej bierzmowaniu, pod spodem widzimy różową suknię. Stojący pionowo kołnierz zakończony jest białą kryzą. Kobieta trzyma nad złotą misą chrzcielnicy dziecko ciasno owinięte pomarańczowoczerwoną materią. Zastosowana barwa miała znaczenie magiczne, ponieważ broniła od uroków<sup>25</sup>. Wśród ludności kaszubskiej na Pomorzu praktykowany był również zwyczaj owijania w szatkę dziecka ostrych przedmiotów metalowych, utrudniających złym mocom dostęp do dziecka<sup>26</sup>. Z dużą dozą realizmu i humoru namalowany jest kapłan dokonujący chrztu. Twarz księdza, okrągła, ozdobiona rumieńcami, namalowana jest tak, jakby artysta chciał przekazać, że osoba ta zapomina o umiarkowaniu w jedzeniu i picu. To jemu przygląda się, patrząc z ukosa, Sarmata. Przedstawiona na obrazie grupa dokonująca chrztu jest najciekawsza w całej kompozycji. Prawie w całości widać wszystkie występujące osoby, których twarze, stroje

22 W. ŁOZIŃSKI, *Życie polskie w dawnych wiekach*, Kraków 1974<sup>4</sup>, s. 126–131.

23 M. BARTKIEWICZ, *Polski ubiór do 1864 roku*, Wrocław i in. 1979, s. 91–93.

24 *Ibidem*.

25 J. S. PASIERB, *Malarz gdański Herman Han*, s. 227. Podobnie ubrane jest Dzieciątko na obrazie *Pokłon pasterzy*, również zaliczanym do grupy prac, które wyszły z tzw. szkoły Hermana Hana. Malowidło zdobi kaplicę biskupów gdańskich.

26 J. S. BYSTRON, *Słowiarskie obrzędy rodzinne. Obrzędy związane z narodzeniem dziecka*, Kraków 1916, s. 87.



i gesty mają indywidualne cechy. Widzimy tu przedstawiciela szlachty, obcokrajowca, mieszczkę i niemal karykaturalnie namalowanego księdza.

Pozostałe osoby kompozycji przypominającej średniowieczne sceny misteryjne są do połowy zasłonięte przez postacie występujące przy bierzmowaniu i chrzcie<sup>27</sup>. Po prawej stronie fontanny wypełnionej krwią Zbawiciela ksiądz udziela ostatniego namaszczenia. Chory leży na krótkim łożu; jego głowa obwiązana jest białą chustą. Duchownemu towarzyszy rudowłosy pomocnik trzymający świecę i otwarty rytuał. W górnym prawym rogu obrazu oglądamy obrzęd udzielania święceń kapłańskich. Udziela ich siwobrody biskup w infule, okryty fioletową kapą. Przed biskupem stoi trzech diakonów ubranych w komże. Dostojnik Kościoła rozmawia z nimi, żywo gestykulując dłońmi, jakby wyliczał coś na palcach. Czy sprawdza ich wiedzę na temat liczby sakramentów?

W przedstawieniu sakramentu małżeństwa, po drugiej stronie fontanny, kapłan udzielający zaślubin jest przedstawiony *en face*. Siwizna na głowie i brodzie oraz zmarszczki zdradzają wiek, jak pisał Janusz Stanisław Pasierb, „pocziwego proboszcza”<sup>28</sup>. Lico oblubienicy wydaje się wierną kopią twarzy matki trzymającej na opisywanym obrazie dziecko do chrztu. Wysoki kołnierz na stelażu świadczy, że cechy modnego stroju są znane pannie młodej. Uśmiechnięta twarz wybranka prawie ginie w półmroku. Parze młodej towarzyszy dwóch świadków. Jeden, z gładko przyczesaną brodą i spiczastymi wąsikami, przygląda się ceremonii. Drugi, w wysokiej ciemnej czapce, jako jedyny spośród portretowanych nie jest aktywnym świadkiem sakramentu. Jakby nieobecny w czasie ceremonii, patrzy przenikliwym wzrokiem wprost na oglądających obraz. Czyż jest to autoportret malarza?

Ostatnie dwie sceny przedstawiają komunię i spowiedź. Przyjmujący komunię szlachcic z podgoloną głową ubrany jest w czerwony żupan i delię podbitą sobolami. Komunii udziela ksiądz w niebieskozielonej szacie. Poniżej zakonnik, zapewne cysters, słuca spowiedzi, zasłaniając twarz białą chustą. Spowiadający się penitent to również ubrana z polska postać z podgoloną głową, w zielonym żupanie i krótkiej pelerynie.

Uproszczona wersja *Fons Vitae* w Mechowie świadczy o wymianie myśli i ważnych idei między opactwem a małą świątynią z cysterskiego dominium. Od końca XVI w., gdy zreformowane klasztory polskich prowincji zaczęły ponownie rosnąć w siłę, systematycznie zwiększała się liczba cysterskich proboszczów i wikariuszy w kościołach prowincjonalnych należących do zakonu. Tak też było w cysterskiej świątyni w Mechowie, gdzie na przełomie XVI i XVII stulecia proboszczami byli oliwscy cystersi, zobowiązani do przyjazdu do siedziby opactwa w okresie adwentu na ćwiczenia mające na celu podbudowę duchową i intelektualną<sup>29</sup>. Ale nie tylko w ten sposób wspierano wiejskie świątynie. Opaci oliwscy byli fundatorami ołtarzy kościoła. Wy-

27 W. TOMKIEWICZ, *Aktualizm i aktualizacja w malarstwie polskim XVII wieku*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 13, 1951, 2–3, s. 16.

28 J. S. PASIERB, *Malarz gdański Herman Han*, s. 229.

29 P. CZAPLEWSKI (red.), *Annales Monasterii Olivensis Ord. Cist. Aetae Posteriores*, „Fontes”, 20, Toruń 1916–1919, s. 125.

sokiej klasy ornamentyka manierystycznych ołtarzy i poziom artystyczny obrazu *Koronacja Najświętszej Marii Panny* z ołtarza głównego świadczą o nie tylko duchowym wsparciu nadzorującego opactwa<sup>30</sup>. Do mniejszych wiejskich świątyń przenoszono elementy pochodzące być może z Oliwy lub Pelplina, stąd wysoki poziom artystyczny wyposażenia kościoła w Mechowie.

Może właśnie dlatego taki obraz znalazł się w Mechowie, w kościele prowadzonym przez cystersów, tym bardziej że malowidło to uwzględniało wychowawczą rolę malarstwa dla przeważnie niepiśmiennej społeczności wiernych wiejskiej parafii. Autor pamiętał o przyzwyczajeniach odbiorców tego dzieła, którym zagłębianie się w zagadnienia filozoficzno-religijne nie było potrzebne. Przesłanie kompozycji jest jasne i czytelne, wyrażone za pomocą środków zaczerpniętych z codziennego życia, scen obyczajowych i politycznych. Sztuka, także literatura, asymiluje rodzime, miejscowe elementy, aktualne wydarzenia. Płaszczyzna płótna lub deski buduje treści przez słożenie szczegółów wokół motywu zasadniczego, tworząc dynamiczne i plastyczne kompozycje sytuacyjne.

Autor obrazu realizował zalecenie Kościoła, by w sposób jasny, prosty i czytelny wyjaśnić „dogmatyczne podstawy kultu i pożytek z nich przy nauczaniu prawd wiary”<sup>31</sup>, według słów dominikanina ks. Fabiana Birkowskiego. Powtarzając myśli doktorów Kościoła, kaznodzieja ów chciał, by malarstwo oddziaływało na oglądających tak, aby parafianin, gdy

obaczy historią narodzenia pańskiego, albo innej tajemnice odkupienia malowanie, to stoi mu za doktora i za księgę, i ta reprezentacja żywa więcej go uczy i wzrusza, aniż słowa kaznodziejskie<sup>32</sup>.

Pojawienie się repliki pelplińskiego obrazu w wiejskim kościele przekonuje, że jego gospodarze doceniali rolę informacji ikonograficznej, traktując ją jak swoiste medium w propagandzie wiary<sup>33</sup>. Katolicyzm stał się ponownie religią słowa i obrazu, a realizacji tych zamierzeń służyły nowe przedstawienia w sztuce sakralnej<sup>34</sup>. Sztuka religijna musiała się stać sztuką zaangażowaną, jej zadaniem stawało się pouczanie i wyjaśnianie spraw wiary, nawoływanie do pobożnych rozmyślań.

Inspiracją dla środkowej części *Fons Vitae* mogły być przedstawienia Jezusa określane jako Chrystus Bolesniwy (Bolesny, Bolejący). Ten typ przedstawieniowy ma proveniencje

30 Wysokiej klasy wyposażenie można oglądać w kościele parafialnym św. Michała w miejscowości Staryno, leżącej kilka kilometrów od Mechowa. Wieś była własnością cystersów od 1220 r. Fundatorem istniejącej do dziś XVII-wiecznej świątyni i jej wyposażenia był opat oliwski Aleksander Kęsowski.

31 J. S. PASIERB, *Problematyka sztuki w postanowieniach soborów*, „Znak”, 16, 1964, s. 14.

32 F. BIRKOWSKI, *O świętych obrazach jako mają być szanowane*, [w:] IDEM, *Ks. Fabiana Birkowskiego kazania przygodne i pogrzebowe, z dodatkiem kazania Ks. Makowskiego na pogrzebie tegoż Ks. Fabiana Birkowskiego*, wyd. K. J. TUROWSKI, Kraków 1859, s. 78.

33 Ks. R. KNAPIŃSKI, A. WITKOWSKA OSU, *Polskie niebo. Ikonografia hagiograficzna u progu XVII wieku*, Pelplin 2007, s. 13.

34 Np. obrazy związane z kształtowaniem nowożytnej mariologii (*Immaculata, Annuntiata, Assunta*), prezentujące takie tematy jak Tryumf Eucharystii, Kościół walczący, cierpiący i triumfujący, a także wątki hagiograficzne oraz sakramenty święte.

bizantyjskie i pojawił się w XII w.<sup>35</sup> W łacińskiej części Europy najwcześniejsze wizerunki *Vir Dolorum* pochodzą z ostatniej ćwierci XIII w.<sup>36</sup> Większość tych wyobrażeń reprezentowała wersję z półpostaciowym przedstawieniem Zbawiciela. Całopostaciowe portrety Chrystusa Bolesnego pojawiły się równocześnie w Niemczech i w Czechach na początku XIV w.<sup>37</sup> W średniowiecznej sztuce utrwaliły się wyobrażenia Zbawiciela okrytego perizonium, z rękami skrzyżowanymi na piersiach i z pochyloną jak w Ukrzyżowaniach głową. Ten typ przedstawieniowy zapożyczył od krucyfiksu wyprostowaną postać Zbawiciela i skrzyżowane dłonie<sup>38</sup>. Tymczasem Chrystus w obrazie *Fons Vitae* unosi obie dłonie w geście oranta lub w nawiązaniu do postaci Sędziego znanej z przedstawień Sądu Ostatecznego. Ten gest w wizerunku *Fons Vitae* nie jest zupełnie przypadkowy. Oglądamy tu bowiem nie sędziego Pantokratora, ale Syna Boga, który stoi w centrum ustanowionych znaków łaski – sakramentów – i jest postacią spełnioną, służy ludziom dzięki swojej ofercie w prawdziwie polskim, sarmackim towarzystwie. Znane w Polsce – wywodzące się m.in. z tematyki pasyjnej – wizerunki Chrystusa Bolesciwego wychodzącego z sarkofagu, widocznego jedynie do kolan, nazywano Chrystusem w studni<sup>39</sup>. Otwarte lub półprzymknięte oczy wskazują, że jest to już martwy człowiek, ale jednocześnie żywy Bóg. W kompozycjach późniejszych pokazuje się Chrystusa na tle nie całego grobowca, lecz tylko fragmentów jego dolnej krawędzi. Kiedy na części sarkofagu stoi kielich mszalny, do którego spływa krew, to mówimy wówczas o wizerunku Jezusa Bolesciwego Eucharystycznego. Wizerunek Chrystusa w studni jest jednak przedstawieniem postaci umęczonej, jeszcze nie zmartwychwstałej<sup>40</sup>. Zbawiciel w *Fons Vitae* jest już tryumfujący, zwycięski. Być może z powodu ogólnego podobieństwa możemy doszukiwać się analogii głównej postaci z opisywanego malowidła do ikonografii *Ecce Homo*, na której ukształtowanie z pewnością miały wpływ średniowieczne wizerunki *Vir Dolorum*<sup>41</sup>. W takich przedstawieniach nie ma jednak ran w dłoniach i boku Zbawiciela<sup>42</sup>.

*Fons Vitae*, scena przedstawiająca Chrystusa będącego źródłem życia, może też być rodzajem mistyczno-dogmatycznego podejścia do sceny Ukrzyżowania. Pojawia się

35 E. PANOFSKY, *Przyczynek do historii typów przedstawieniowych Mąż Bolesci i Maria Pośredniczka*, przeł. T. DOBRZENIECKI, [w:] IDEM, *Studia z historii sztuki*, Warszawa 1971, s. 95.

36 G. JURKOWLANIEC, *Chrystus umęczony. Ikonografia w Polsce od XIII do XVI wieku*, Warszawa 2001, s. 29.

37 *Ibidem*, s. 35; W. MERSMANN, *Schmerzemann*, [w:] *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, Bd. 4, Rom i in. 1970, szp. 88.

38 E. PANOFSKY, *Przyczynek do historii typów przedstawieniowych*, s. 95.

39 Wizerunki „Chrystusa w studni” przedstawiają m.in.: fresk w kościele Świętego Krzyża w Krakowie, zob. *Kościół św. Krzyża* (Katalog Zabytków Sztuki w Polsce, IV: Miasto Kraków, 3: Kościoły i klasztory śródmieścia, 2, Warszawa 1978, s. 26), malowidła w Zbylitowskiej Górze, malowidła w kościele klasztornym klarysek pw. Świętej Trójcy w Starym Sączu, obraz z ołtarza Pana Jezusa Pięciorańskiego w kościele klasztornym paulinów w Wieruszowie.

40 Z. KRUSZELNICKI, *Obraz z Donaborowa i zagadnienie ikonografii Chrystusa w studni*, Teka Komisji Historii Sztuki, t. 15, z. 3, Toruń 1965, s. 101.

41 T. DOBRZENIECKI, *Średniowieczny portret w sakralnej sztuce polskiej*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie”, 13, 1969, 1, s. 107.

42 T. DZIUBECKI, *Ikonografia Męki Chrystusa w nowożytnym malarstwie kościelnym w Polsce*, Warszawa 1996, s. 61.

w sztuce europejskiej pod koniec średniowiecza. Język sztuki, aby przybliżyć prawdy wiary i tradycję Kościoła, zajmował się wówczas materializacją określonych zwrotów słownych i zespołów pojęciowych, takich jak Chrystus jako *Fons Vitae*, „Młyn Eucharystyczny” czy „Chrystus w Tłoczni Mistycznej”. Przedstawianie w sztuce sakralnej „Młynu Eucharystycznego” to plastyczna realizacja wizji literackiej z XIV w. Pomysł zrodził się z narastającego na przełomie stuleci kultu hostii. Końcowym etapem jego rozwoju było ustanowienie święta Bożego Ciała<sup>43</sup>. „Tłocznia Mistyczna” natomiast jest rozwiniętą w ikonografii pewną przenośnią starotestamentową Izajasza: „szaty Twe jak u tego, co wygniata winogrona w tłoczni”<sup>44</sup>. W myśl tych słów św. Augustyn i św. Bonawentura porównywali Zbawiciela do winnego grona pod prasą. Egzegeza chrześcijańska nadała rangę symbolu Winnicy Pańskiej wspomnianej w Starym Testamencie. Motyw winnej latorośli i wyciskania soku w kolorze krwi tłumaczono jako zapowiedź męki Chrystusa i ustanowienia Eucharystii<sup>45</sup>. Tę piękną metaforę średniowieczni malarze w sposób dosłowny przekładali na język plastyki. W ich dziełach ociekająca krwią Chrystus dźwiga belkę tłoczni, którą dociska Bóg Ojciec. Napój pojawiający się w skrzyni, w której stoi Odkupiciel, zostaje przelany do beczek i rozwieszony do ołtarzy na całym świecie, w celu udzielania sakramentów.

Bohaterowie drugiego planu uczestniczący w wydarzeniu mają wiele wspólnych cech. Reprezentują społeczeństwo tej samej epoki. Tworzą grupy stojące w małym półkolu. Ich gesty nie są dynamiczne, raczej przemyślane i wyważone. Artysta zgodnie ze wskazaniami nauki Kościoła przedstawia w pierwszej kolejności sakramenty bierzmowania i chrztu. Do istoty tematu malarstwo nawiązywało w częstych realizacjach przedstawiających chrzest Chrystusa w Jordanie lub z pomocą najbardziej popularnej symboliki: jelenia u wodopoju czy Mojżesza wydobywającego wodę ze skały<sup>46</sup>.

Barok, jako epoka niezwykłych form sztuki, znajduje wiele wspólnych cech charakteryzujących plastykę i literaturę. Sztuki plastyczne i słowo pisane w XVII w. obserwują już nie naturę, lecz ludzką duszę<sup>47</sup>. Sceny przedstawiające ostatnie namaszczenie z malowidła z Mechowa to ilustracja XVII-wiecznych traktatów poświęconych sztuce dobrego umierania. Cierpiącemu przyjmującemu ostatnie namaszczenie towarzyszą „nabożne sprzęty”. Moce piekielne mają uciekać przed świętym żywiołem zapalanej świecy i duchowną książką. Wielu autorów barokowych poradników *ars bene moriendi* polecało obłożnie choremu spisać tzw. testament duchowy. Konający jeszcze raz potwierdzał w nim swoją wiarę, wzywając opieki Matki Boskiej i Anioła Stróża, przed ostatnią drogą

43 Z. KRUSZELNICKI, *Z zagadnień ikonografii sztuk plastycznych*, [w:] J. KELLER (red.), *Katolicyzm średniowieczny*, Warszawa 1977, s. 394–395.

44 Iz, 63,2, *Biblia Tysiąclecia (Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu w przekładzie z języka greckiego)*, red. A. JANKOWSKI, K. ROMANIUK, L. STACHOWIAK, Poznań-Warszawa 1990<sup>3</sup>, s. 903.

45 H. MAŁKIEWICZÓWNA, *Interpretacja treści piętnastowiecznego malowidła ściennego z Chrystusem w Tłoczni Mistycznej w kruzgankach franciszkańskich w Krakowie*, „Folia Historiae Artium”, 8, 1972, s. 79–81.

46 D. FORSTNER OSB, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, przeł. i oprac. W. ZAKRZEWSKA, P. PACHCIAREK, R. TURZYŃSKI, Warszawa 1990, s. 271–272, 314.

47 Ks. M. BRZOWSKI, *Teoria kaznodziejstwa*, [w:] M. RECHOWICZ (red.), *Dzieje teologii katolickiej w Polsce*, t. 2: *Od odrodzenia do oświecenia*, cz. 2, Lublin 1975, s. 394.

wybierał świętych patronów. Na mechowskim obrazie namaszczone świętymi olejami i wspomagany modlitwą księdza chory wpatruje się w blask świecy, która jak

pochodnia zapalona znaczy światło, wewnątrz na duszy naszej, i pokazuje dobrodziejstwa Boskie, próżność świata tego, krótkość żywota naszego doczesnego [...] marność rozkoszy wszystkich, które jako dym na powietrzu giną i niszczej<sup>48</sup>.

Bezpośrednie porównanie do symboliki gasnącej świecy jakby wyjęte ze średnio-wiecznej eschatologii śmierci, pełnej pogardy dla spraw doczesnych, zawierają słowa XVIII-wiecznego kaznodziei Rajmunda Tworkowskiego, który pisze:

patrzmy na świece palące się, każda gorejąc umiera, ustawicznie jej ubywa, tak człowiek gore, gore, aż też i zgore, spali się świeca zostaje po niej swąd, smród, perzyna i popiół, toż samo i po człowieku<sup>49</sup>.

Z czasów powstania *Fons Vitae* z Mechowa pochodzi wiele przedstawień *ars bene moriendi*. Leżącemu w łożu towarzyszą postacie świętych patronów, Anioła Stróża, modlących się ludzi oraz księży.

W każdej z opisywanych scen uczestniczą osoby duchowne, przedstawiciele różnych szczebli kapłańskiej hierarchii – diakon, ksiądz (czyli prezbiter), biskup. We wcześniejszych wiekach sztuka rzadko przedstawiała różne poziomy święceń. Realizacje tych typów ikonograficznych w średniowieczu częściej podejmowała rzeźba niż malarstwo, np. w archiwoltach portali kościołów<sup>50</sup>. W okresie średniowiecza i renesansu hierarchia kościelna, zwłaszcza na niższych poziomach święceń, nie wypracowała pozytywnego modelu kapłana<sup>51</sup>. Sobór Trydencki bronił hierarchii Kościoła, a społeczny prestiż duchowieństwa miał być podniesiony za sprawą lepszego wykształcenia i większego zdyscyplinowania<sup>52</sup>. Do tego problemu nawiązuje scena przedstawiająca moment święceń kapłańskich na mechowskim malowidle. Osoby duchowne często były prezentowane przez malarzy epoki baroku. Nie był to temat nowy, ale w okresie ruchów reformacyjnych, wystąpień przeciwko hierarchii Kościoła, znaczenie tego motywu miało szczególne znaczenie.

Ksiądz uczestniczy też w scenie zaślubin. Zgodnie z postanowieniami Soboru Trydenckiego, który uznał związek małżeński za sakramentalny znak ustanowiony przez Chrystusa, w jego zawarciu uczestniczą kapłan i dwóch świadków<sup>53</sup>. Celebrowano je

48 J. DREXELIUSZ, *Zodyakus albo Droga do wieczności, czyli: Dwanaście znaków przejrzenia do nieba*, Wadowice 1874, s. 1. Por. K. MOISAN-JABŁOŃSKA, *Obrazowanie walki dobra ze złem* (Polska Sztuka Kościelna Renesansu i Baroku – Tematy i Symbole. Nauka Kościoła, 3), Kraków 2002, s. 480.

49 R. TWORKOWSKI, *Ostatnia umierającego człowieka dyspozycja*, Kraków 1754, s. 11.

50 J. POESCHKE, *Ordines*, [w:] *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, Bd. 4, szp. 355.

51 S. LITAK, *Organizacja Kościoła w Polsce – parafie w XVI–XVIII w.*, [w:] M. RECHOWICZ (red.) *Księga tysiąclecia katolicyzmu w Polsce*, Lublin 1969, s. 102–103.

52 Służyły temu zakładanie seminariów duchownych i częste wizytacje biskupów, archidiaconów, dziekanów. Społecznym prestiżem duchowieństwa, podniesieniem jego życia duchowego zajmowały się też zreformowane zakony. Szczególną rolę w tym względzie odegrało Towarzystwo Jezusowe.

53 Ks. A. BARON, ks. H. PIETRAS (red.), *Dokumenty Soborów Powszechnych: tekst łaciński i polski*, t. 4: (1511–1870) *Lateran V, Trydent, Watykan* (Źródła Myśli Teologicznej, 33), Kraków 2004, s. 717.

wewnątrz świątyni przy drzwiach wejściowych, a od XVII w. przy ołtarzu<sup>54</sup>. W sztukach plastycznych częstym motywem ikonograficznym sceny zawierania małżeństwa jest przedstawienie św. Joachima i św. Anny. Dla katolika przykładem do naśladowania były wizerunki Świętej Rodziny, „doskonałej komunii osób, mężczyzny i niewiasty”<sup>55</sup>.

W zobrazowaniu Eucharystii, którą „Nieprzyjaciele prawdy, Heretycy, Sakramentarze, Zwingliani, Kalwinowie, odiąć nam [...] chcą”<sup>56</sup>, uczestniczą przyjmujący sakrament oraz duchowny ubrany w zielony ornat, kolor odradzającego się życia<sup>57</sup>. W sztukach plastycznych Najświętszą Ofiarę przedstawiano już w malowidłach katakumbowych jako chleb. W chrześcijańskiej sztuce średniowiecza bardzo popularny był pelikan, personifikacja Chrystusa i Eucharystii<sup>58</sup>. Jednak najczęstszym symbolem tego sakramentu było i jest do czasów współczesnych naczynie, kielich mszalny. W malarstwie motyw Najświętszej Ofiary znajdujemy w scenach z przedstawieniami cudów eucharystycznych. Ich sprawcami byli św. Antoni Padewski, św. Norbert, św. Bernard z Clairvaux nawracający księcia Wilhelma z Akwitanii oraz św. Klara ratująca Asyż przed Saracenami<sup>59</sup>. Legendę o cudzie eucharystycznym powtarza też temat przedstawiający wydarzenia z tzw. mszy św. Grzegorza<sup>60</sup>.

Scena spowiedzi świętej to zilustrowanie wybrania przez wiernego właściwej drogi prowadzącej ku zbawieniu. Spowiednik i penitent zostali namalowani na stojąco wbrew obowiązującym nakazom<sup>61</sup>. Zapewne podyktowane to zostało względami kompozycji obrazu, gdyż w pozycji klęczącej zostaliby zasłonięci przez pozostałe osoby. Wyznanie grzechów, pokuta, odrzucenie „podszeptów szatana” i powrót do „niebieskiej ojczyzny” to tematy powracające w sztuce baroku. Teologiczne uzasadnienie przedstawienia sakramentu pokuty i nawrócenia człowieka z grzesznego do bogobojnego życia wprowadzał już Stary i Nowy Testament<sup>62</sup>. Żal za grzechy do XIV w. jest powiązany z publicznymi rytuałami kościelnymi, przywdzianiem pokutniczych szat, biczowaniem się. W liturgicznej formie pokutę określił na nowo Sobór Trydencki. W ikonografii już we wczesnym średniowieczu jej odpowiednikiem były wizerunki Chrystusa Dobrego Pasterza. W średniowieczu pokutę często przedstawiano w formie realnych czynności

54 W. KULIGOWSKI, *Miłość na Zachodzie: historia antropologiczna* (Etnologia i Antropologia Kulturowa – Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, 21), Poznań 2004, s. 99.

55 JAN PAWEŁ II, *O bezżenności dla królestwa niebieskiego*, [w:] IDEM, *Mężczyzną i niewiastą stworzył ich: odkupienie ciała a sakramentalność małżeństwa*, Lublin 2008, s. 231.

56 PIOTR SKARGA, *Kazania o siedmiu sakramentach Kościoła s. katolickiego*, Kraków 1835, s. 25.

57 D. FORSTNER OSB, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, s. 122–123; O. HOLL, *Farbensymbolik*, [w:] *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, Bd. 2, Freiburg i in. 1970, s. 12–13.

58 D. FORSTNER OSB, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, s. 122–123, 246–247.

59 K. MOISAN-JABŁOŃSKA, *Obrazowanie walki dobra ze złem*, s. 52.

60 J. Ph. DE BORCHGRAVE D'ALTEA, *La messe de Saint Grégoire*, „Bulletin des Musées Royaux des Beaux Arts”, 8, 1959, s. 33. A. THOMAS, *Gregoriusmesse*, [w:] *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, Bd. 2, s. 199–202.

61 Obowiązujące i powszechne w tym czasie księgi liturgiczne zwane Agendą Powodowskiego, wydane w Krakowie w roku 1591 i mające wiele wznowień, nakazywały spowiedź w pozycji klęczącej, zob. ks. B. NADOLSKI, *Leksykon liturgii*, Poznań 2006, s. 1393.

62 Ez, 18,21–24; Jl 2, 12–18; Mt, 3,1–4; Mk, 1,1–4, *Biblia Tysiąclecia*, s. 1000, 1065, 1126, 1159.

wyznaniowych<sup>63</sup>. Prezentowano grupy żałujących za grzechy, z atrybutami kary za przewiny, biczem, ubiorem pokutnym. W Niderlandach do XVI w. temat ten był chętnie personifikowany wizerunkiem penitenta z różgą i dzbankiem wody, symbolem oczyszczenia<sup>64</sup>. W malarstwie XVII w. często przedstawiano motyw wyboru drogi, powrotu syna marnotrawnego, zbłąkanej owcy niesionej przez Dobrego Pasterza. Bliskie ikonograficznie tematowi spowiedzi i pokuty były wizerunki św. Jana Nepomucena, którego kult w XVII stuleciu propagował zakon jezuitów<sup>65</sup>. Zobrazowanie tego tematu to również pokutująca Maria Magdalena, biblijny Dawid lub postać skruszonego, płaczącego św. Piotra<sup>66</sup>.

Ikonografia najwyższej ofiary przedstawionej w formie grup ludzi zgromadzonych wokół postaci Chrystusa znajduje w ikonografii barokowego malarstwa swoją antytezę. Jest nią alegoryczny taniec śmierci. To przedstawienie przyjęło się w XVII-wiecznym malarstwie polskim i zyskało dużą popularność<sup>67</sup>. Groteskowe, czasem makabryczne obrazy korowodu ludzi i szkieletów symbolizowały przemijanie i tryumf nieuchronnego końca<sup>68</sup>. Przeciwwstawieniem tej sceny jest Zbawiciel, zwycięzca śmierci, stojący w otaczającej go grupie wiernych i będący źródłem życia wiecznego.

Zobrazowania tematu sakramentów świętych podjął się Rogier van der Weyden w tryptyku *Ołtarz Siedmiu Sakramentów* w połowie XV w. Widzimy tu ukrzyżowanego Chrystusa we wnętrzu świątyni<sup>69</sup>. Otaczające Zbawiciela kaplice i nawy kościoła są scenerią dla zaprezentowania świętych sakramentów przedstawionych za pomocą rodzajowych scenek budowanych na podstawie obserwacji codziennego życia. Stają się one symultanicznym wątkiem jednej akcji, określonej wnętrzem kościoła<sup>70</sup>.

Motyw ukrzyżowanego Zbawiciela umieszczonego w centrum studni wypełnionej krwią znajdujemy w tryptyku *Mistyczna kąpiel dusz*<sup>71</sup>, którego autorem jest mistrz z Douai Jean Bellegambe (ryc. 3)<sup>72</sup>. Tryptyk został wykonany w roku 1525 prawdopo-

63 J. J. M. TIMMERS, *Busse, Buss-sakrament*, [w:] *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, Bd. 1, Freiburg im Breisgau 1968, ssp. 344–345.

64 *Ibidem*.

65 J. MARECKI, L. ROTTER, *Jak czytać wizerunki świętych. Leksykon atrybutów i symboli hagiograficznych*, Kraków 2009, s. 315–316.

66 Takimi przedstawieniami po Soborze Trydenckim zdobiono konfesjonały.

67 S. KRZYSZTOFOWICZ-KOZAKOWSKA, P. KRASNY, M. WALCZAK, *Sztuka Polski*, Kraków [2006], s. 83.

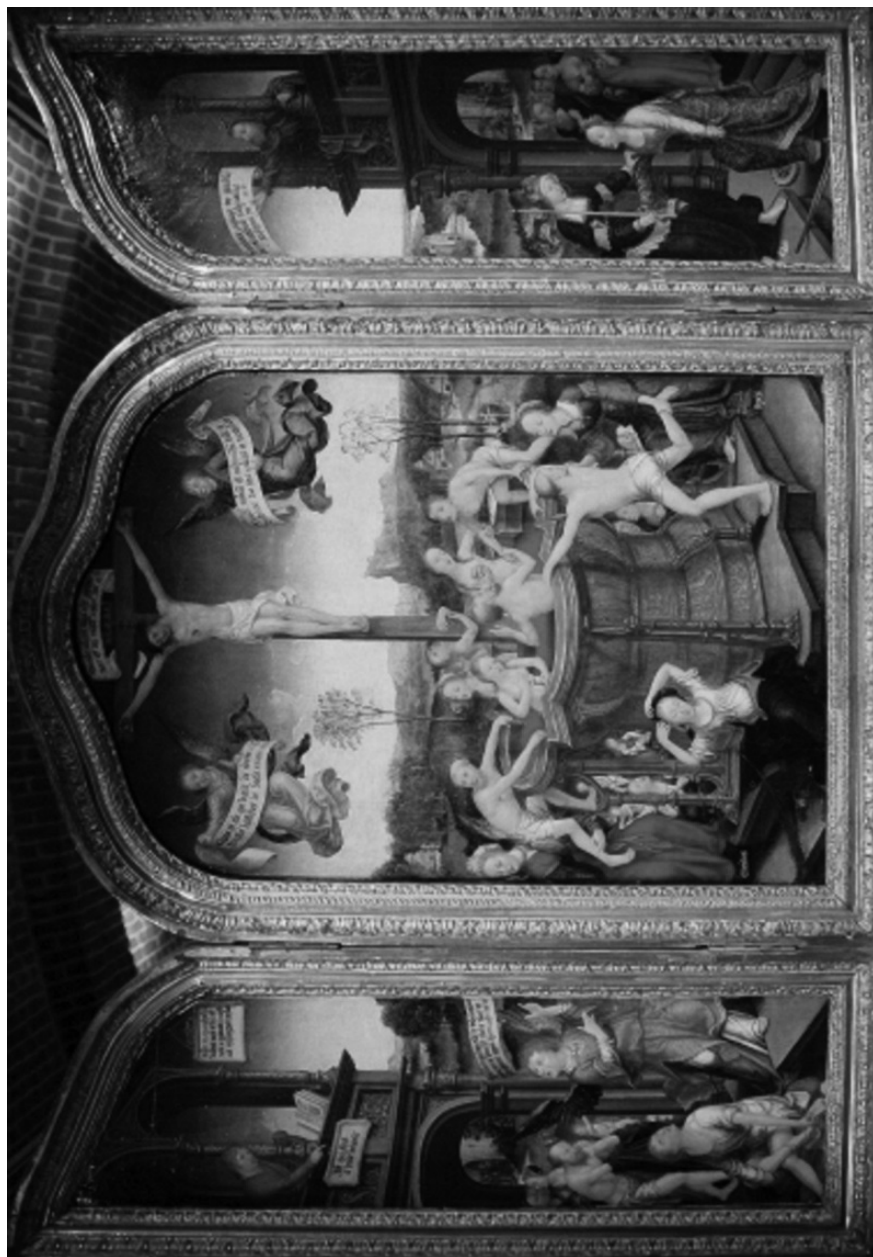
68 Np. na obrazie z krakowskiego kościoła bernardynów pw. św. Bernardyna ze Sieny z trzeciej ćwierci XVII w. przedstawiono korowód ludzi i szkieletów, którzy trzymając się za dłonie, tworzą koło, zob. *Kościół św. Bernarda ze Sieny* (Katalog Zabytków Sztuki w Polsce, IV: Kazimierz i Stradom, kościoły i klasztory, 1), Warszawa 1987, s. 17). Motyw tańca śmierci pojawiał się nie tylko w malarstwie. Interesującym przykładem realizacji tego tematu jest dekoracja sztukatorska w kaplicy Pana Jezusa z kościoła Świętej Trójcy w Tarłowie.

69 Obecnie w Koninklijk Museum voor Schone Kunsten w Antwerpii.

70 M. JANOCHA, *Missa in arte polona. Ikonografia mszy świętej w średniowiecznej i nowożytnej sztuce polskiej*, Warszawa 1998, s. 29.

71 Obecnie w Musée des Beaux-Arts w Lille.

72 B. FRANCIS, *Bellegambe, Jean (I)*, [w:] *Allgemeines Künstlerlexikon. Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, Bd. 1, München-Leipzig 1994, s. 455.



Ryc. 3. Jean BELLEGAMBE, *Mistyczna kąpiel dusz*, 1525, olej na płótnie, Musée des Beaux-Arts, Lille



dobnie na zlecenie Charles'a Coquin z opactwa d'Anchin. Malarz z Douai jest autorem wielu prac będących zobrazowaniem dogmatów religijnych, skomplikowanych zestawień typologicznych i motywów symbolicznych<sup>73</sup>. Jego prace powstawały pod wpływem arcydzieł szkoły flamandzkiej Jana van Eycka, Rogera van der Weydena i prac tkaczy z Arras<sup>74</sup>. W centralnym panelu wspomnianego tryptyku umieszczono postać ukrzyżowanego Chrystusa stojącego w basenie wypełnionym krwią. Ta część tryptyku jest bezpośrednią ilustracją metafory miłosierdzia zawartej w słowach papieża Grzegorza Wielkiego: chrześcijanie muszą się kąpać w krwi Zbawiciela, aby zmyć plamę grzechu. W basenie wypełnionym zbawczym płynem znajdują się już Maria Magdalena i Maria Egipska. Pozostali wierni prowadzeni są przez kobiece personifikacje cnót teologicznych, od lewej: miłosierdzia, nadziei i, z pochodnią, wiary, wskazującej drogę grupie świętych niewiast<sup>75</sup>.

Trudno powiedzieć, czy tryptyk z Lille mógł wpłynąć w jakimś stopniu na motywy ikonograficzne pojawiające się w omawianym malowidle. Bezpośrednią inspiracją do powstania obrazu z Pelplina mogła być natomiast rycina Teodora Gallego<sup>76</sup> umieszczona w dziele jezuita Jana Davida *Veridicus Christianus* wydany w roku 1601 (ryc. 4)<sup>77</sup>. Przedstawiony jest tam umęczony i zmartwychwstały Chrystus z krzyżem w środku fontanny. Spływa z niej siedem strumyczków symbolizujących sakramenty. Wątek ten, ledwie zasugerowany w rycinie Gallego, malarz gdański rozbudował, nadając mu rys polski i sarmacki.

Innym źródłem, z którego mogła czerpać pracownia Hana, były XVI- i XVII-wieczne grafiki napływające z Niemiec i Niderlandów. Taki szczególny związek z antwerpskimi typografiami frontyspisów *Postylli* Jakuba Wujka wykazała Anna Treiderowa<sup>78</sup>. W bogatych zbiorach bibliotek cystersów, z którymi współpracował malarz, zapewne znajdowały się liczne wzory do naśladowania.

Katolicka doktryna wyjaśniająca liczbę sakramentów i określająca ich znaczenie formowała się dość długo<sup>79</sup>. Ostateczne stanowisko w tej kwestii zajęł Sobór Trydencki, wyliczając, że jest ich: „ani więcej ani mniej jak siedem”<sup>80</sup>. Duchowny z mechowskiej

73 R. GENAILLE, *Słownik malarstwa holenderskiego i flamandzkiego*, przeł. E. MALISZEWSKA, K. SECOMSKA, Warszawa 1975, s. 20.

74 *Ibidem*.

75 Na temat tryptyku zob. także H. BOËDEC, *Allégorie et spiritualité monastique au début du XVI<sup>e</sup> siècle : le „Triptyque du Bain mystique” de Jean Bellegambe*, [w:] Ch. HECK (red.), *L'Allégorie dans l'art du Moyen âge : formes et fonctions : héritages, créations, mutations. Actes du colloque du RILMA*, Paris 2010, s. 345–370.

76 H. VOLLMER, *Galle*, [w:] *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler: von der Antike bis zur Gegenwart*, Bd. 2, Leipzig 1908, s. 105.

77 J. S. PASIERB, *Malarz gdański Herman Han*, s. 225.

78 A. TREIDEROWA, *Ze studiów nad ilustracją wydawnictw krakowskich w XVII w.*, „Rocznik Biblioteki PAN”, 14, 1968, s. 5–41.

79 Ks. B. NADOLSKI, *Leksykon liturgii*, s. 1340 i n. Ks. T. REROŃ, *Sakrament pokuty w dobie Soboru Trydenckiego. Studium historyczno-moralne* (Rozprawy Naukowe PWT we Wrocławiu, 44), Wrocław 2002, s. 48–50.

80 S. GŁOWA, I. BIEDA, *Breviarium Fidei. Wybór doktrynalnych wypowiedzi Kościoła*, Poznań 2000<sup>4</sup>, s. 47.



Ryc. 4. Teodor GALLE, ilustracja do dzieła Jana Davida *Veridicus Christianus*, Antwerpia, 1601.  
Ze zbiorów Biblioteki Wyższego Seminarium Duchownego w Pelplinie

świętyni przypominał o ich ważności wiernym, a w tym dziele wspomagała go ikonografia opisywanego dzieła. Przedstawienie Syna Bożego i zobrazowanie siedmiu sakramentów świętych to działanie o charakterze wychowawczym i propagandowym. Uproszczenia i schematyzacja postaci nie szkodzą ukrytym głębokim treściom religijnym obrazu. Parafianin mechowskiej świątyni z pewnością bez trudu rozpoznawał scenę bierzmowania umieszczoną w dolnej części kompozycji prawie centralnie obok ceremonii chrztu. Skomplikowana symbolika ofiary Chrystusa, „źródła wody życia płynącej z tronu Boga i Baranka”<sup>81</sup>, zostaje w prosty sposób wytłumaczona.

Omawiany obraz, którego czas powstania określa się na drugą połowę XVII w., nie był integralną częścią ołtarza głównego. Został tam umocowany w miejsce płaskorzeźby *Ofiara Abrahama* w trakcie prac konserwatorskich przeprowadzonych przez Barbarę Szczypiorską w latach 1965–1966<sup>82</sup>. Prawdopodobnie ołtarz główny został przeniesiony z kościoła św. Jakuba w Oliwie, położonego przy dawniejszym kościele klasztornym. W drugiej połowie XVII w. w przyklasztornej świątyni wymieniano wyposażenie, co zbiega się w czasie z powstaniem kościoła w Mechowie<sup>83</sup>. Fakt ten niestety nie ułatwia wyjaśnienia kwestii powstania omawianego malowidła. Nic nowego nie wnoszą też sprawozdania z wizytacji kościelnych przeprowadzonych na przełomie XVII i XVIII w. przez archidiaconów pomorskich na zlecenie biskupów. Więcej szczegółów dotyczących prac malarskich znajdujących się w Mechowie dostarczyła relacja wizytacyjna przeprowadzona przez archidiacona Bazylego Złockiego na zlecenie bpa Antoniego Kazimierza Ostrowskiego w lutym roku 1766<sup>84</sup>. W protokole wizytacyjnym czytamy, że w świątyni były cztery ołtarze (trzy z nich w prezbiterium), feretrony oraz 16 obrazów, których tematyki duchowny nie wymienia.

Przy próbie ustalenia czasu namalowania dzieła cenną informacją pomocniczą może być analiza kostiumologiczna postaci. Obraz z mechowskiej świątyni reprezentuje nurt rodzimy, daleki od wzorów kosmopolitycznych. Pojawiający się tu przedstawiciele mieszczaństwa i szlachty ubrani są w polskie stroje<sup>85</sup>. Spostrzeżenie to, zakładając oryginalność i aktualność malowidła, można pomóc doprecyzować czas jego powstania, chociaż do kwestii tej należy podchodzić ostrożnie, gdyż szlachecki ubiór narodowy w okresie jego największego rozpowszechniania przechodził wiele zmian.

Przynależność do spadkobierców wojowniczych Sarmatów w XVII w. zobowiązywała do noszenia odpowiedniego stroju<sup>86</sup>. W końcu XVI stulecia rozpoczął się w Polsce

81 H. de BORCHGRAVE, *Chrześcijaństwo w sztuce*, przeł. H. ANDRZEJEWSKA, Warszawa 1989<sup>2</sup>, s. 27.

82 WUOZ Gdańsk, DZR, B. SZCZYPIORSKA, *Dokumentacja konserwatorska*, mps, s. 4–5.

83 M. WOJCIECHOWSKA, *Dokumentacja konserwatorska*, s. 5.

84 Z. KRÓPIŃSKI, *Dobra materialne, wyposażenie i dochody parafii, duchowieństwa i służby kościelnej dekanatu puckiego w okresie staropolskim* (Kolekcja „Universitas Gedanensis”, 7), Gdańsk 2007, s. 156–163.

85 M. SKRUDLIK, *Życie i dzieła malarza bernardyńskiego O. Franciszka Lekszyckiego*, Sandomierz 1916, s. 65, za: W. TOMKIEWICZ, *Aktualizm i aktualizacja w malarstwie polskim XVII wieku*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 13, 1951, 1, s. 8.

86 J. CHRÓŚCICKI, *Sztuka i polityka. Funkcje propagandowe sztuki w epoce Wazów 1587–1668* (Idee i Sztuka. Studia z dziejów sztuki i doktryn artystycznych), Warszawa 1983, s. 128–133.

proces ujednolicania się ubiorów szlacheckich, opartych na wzorach orientalnych<sup>87</sup>. W połowie XVII w. wyobrażenie o idealnym wizerunku utożsamiano z noszeniem kontuszy i żupanów<sup>88</sup>. Ten ubiór „pyszny, wytwornością bogaty, wygodny, okazały, z potrzebą wojenną zgadzający się”<sup>89</sup> wrósł głęboko w obyczaj i był świadectwem dobrego gustu. Zgodnie z obowiązującą modą ubrany jest szlachcic występujący w scenie chrztu, okryty delią – płaszczem najczęściej podbijanym futrem, zapinanym w XVII stuleciu za pomocą ozdobnych pętl<sup>90</sup>. Delia (znana też jako delijka lub nasuwień) służyła z ozdobnego kołnierza, który „tem zdobniejszy im większy”<sup>91</sup>. Właśnie taki ma szlachcic przyjmujący komunię w zobrazowaniu Eucharystii. W opisywanym obrazie okrycie Sarmaty obecnego przy chrzcie ma krótszy kołnierz, modny do lat 30. XVII w.<sup>92</sup> Być może jest to ferezja, płaszcz podobny do delii, o krótkim kołnierzu, który w XVII stuleciu wyparł z mody delijkę i stał się strojem reprezentacyjnym. Pod płaszczem można dostrzec zapinany na ozdobne złote guziki żupan; charakterystyczny połysk wskazuje, że wykonano go z jedwabiu<sup>93</sup>. Ta część garderoby upowszechniła się w drugiej połowie XVI w.<sup>94</sup> Niezbędnym składnikiem stroju narodowego Sarmaty było specyficzne obuwie. Na naszym obrazie u opisywanej postaci widać jeden, prawy but. Jest koloru żółtego i nie ma obcasa. Do XVIII w. ten element obuwia zastępowano podkówkami. Widoczny na obrazie but jest wąski, dopiero w XVIII w. jego przednią część rozszerzono<sup>95</sup>.

Wszyscy uwiecznieni na mechowskim obrazie przedstawiciele rycerskiego stanu mają odkryte głowy i wysoko podgolone włosy. Relacje cudzoziemców odwiedzających Polskę w XVI stuleciu potwierdzają przejmowanie przez szlachtę tego kozacko-tatarskiego obyczaju. Moda ta nie była wówczas nowością, ale jeszcze się nie upowszechniła, skoro w początkach XVII w. pisano, że zwyczaj ten jest czymś obcym i „Nie bywało u przodków naszych [...] takich łbów wygolonych”<sup>96</sup>. Już jednak w połowie XVII w. golone głowy były obowiązkowym elementem sarmackiej elegancji<sup>97</sup>.

87 P. MROZOWSKI, *Orientalizacja stroju szlacheckiego w Polsce na przełomie XVI i XVII w.*, [w:] E. KARWOWSKA (red.), *Orient i orientalizm w sztuce. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Kraków 1983, s. 243.

88 I. TURNAU, *Ubiór narodowy w dawnej Rzeczypospolitej*, Warszawa 1991, s. 45; *Encyklopedia Staropolska*, t. 2, Warszawa 1978<sup>4</sup>, s. 788–789.

89 Ł. GOŁĘBIOWSKI, *Ubiory w Polsce od czasów najdawniejszych aż do chwili obecnych sposobem ułożone i opisane*, Warszawa 1830, s. 4.

90 I. TURNAU, *Ubiór narodowy*, s. 19.

91 Ł. GOŁĘBIOWSKI, *Ubiory w Polsce*, s. 143.

92 I. TURNAU, *Ubiór narodowy*, s. 18; EADEM, *Słownik ubiorów: tkaniny, wyroby pozatkackie, skóry, broń i klejnoty oraz barwy znane w Polsce od średniowiecza do początku XIX w.*, Warszawa 1999, s. 864.

93 W. ŁOZIŃSKI, *Życie polskie*, s. 128.

94 I. TURNAU, *Ubiór narodowy*, s. 18.

95 *Ibidem*, s. 55.

96 J. HERBERT, *Statua i przywileje koronne...*, wyd. M. SZARFFENBERG, Kraków 1570, s. 18–19, za: P. MROZOWSKI, *Orientalizacja stroju szlacheckiego*, s. 255.

97 W. ŁOZIŃSKI, *Życie polskie*, s. 116.

Z tej krótkiej analizy szlacheckiej mody na mechowskim obrazie wynika, że jej odzwierciedleniem mogą być stroje „panów braci” prawdopodobnie z połowy XVII stulecia. Czy te informacje pozwolą zlokalizować obraz w przestrzeni czasowej?

Z jednej strony, zakładając wierność mistrza w dokumentowaniu cech kultury materialnej, panujących obyczajów, mody, możemy traktować walory ikonograficzne narracji malarskiej dotyczącej historii ubioru jako cenną podpowiedź dotyczącą czasu powstania dzieła. Z drugiej nie znamy pozostałych prac anonimowego malarza i nie możemy dokonać ich porównania, aby ocenić jego umiejętności dokumentowania kultury materialnej. Dlatego na tym etapie badań dotyczących pracy „mistrza z Mechowa” nie można potwierdzić na podstawie analizy kostiumologicznej wcześniejszych ustaleń dotyczących datowania obrazu. Ponieważ w istniejących materiałach źródłowych nie ma dokumentu potwierdzającego czas powstania mechowskiej pracy, musimy kwestię tę pozostawić otwartą.

Niewątpliwie malowidło należy wiązać z dalekim wpływem warsztatu malarskiego Hermana Hana. Wskazują na to charakterystyczne dla tego mistrza szczegóły kompozycyjne, średniowieczna typologia i ikonografia, w której prawie zawsze widzimy sceny wielofigurowe, stanowiące jedność z pozostałymi elementami malowidła. Człowiek jako jednostka nie figuruje. Cechą charakterystyczną twarzy malowanych w pracowni Hana były duże, ciężkie i wyraźnie malowane powieki<sup>98</sup>. Autorem mechowskiej *Fons Vitae* mógł być bliżej nie określony warsztat gdański lub zakonny. Skomplikowane treści ikonograficzne wskazują na udział jezuitów w powstawaniu malowidła. Cystersi, reformując się w końcu XVI w., korzystali z pomocy prawników i teologów jezuitów<sup>99</sup>. Portrety zakonników pojawiają się w innych pracach malarskich z tego okresu obok wizerunków fundatorów. To z ich wskazówek mógł korzystać autor naszego malowidła. Cała kompozycja namalowana jest na szarym jednolitym tle. Brak w niej wyraźnego (jak w dziełach Hana) źródła światła, pochodzi ono jakby z zewnątrz, od strony widza<sup>100</sup>. Pewien schematyzm, frontalność i surowość przedstawienia stosowane w sztuce sakralnej zaangażowanej w walkę z innowiercami słusznie nazywano pierwszym stylem kontrreformacji. Cechowały go powaga i prostota właściwe kompozycjom gotyckim<sup>101</sup>; malarz, „nie dbając o symetrię”<sup>102</sup> i używając form skromnych i niewysilonych, tłumaczył w prosty sposób treść dzieła sztuki. Na obrazie z Mechowa (tak jak na pelplińskim pierwowzorze) zagadnienia kolorystyczne są podporządkowane rysunkowi, a niewielka powierzchnia deski nie jest proporcjonalna do tak bogatego w treści ikonograficzne tematu.

98 M. PAŹDZIÓR, *Nieznany obraz „Koronacja Najświętszej Marii Panny” z XVII w., dzieło pracowni Hermana Hana*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 29, 1967, 1–2, s. 464–479.

99 S. ZAŁĘSKI, *Jezuici w Polsce*, t. 1, Kraków 1904, s. 487.

100 Tak jak w *Ukrzyżowaniu* z kaplicy Wejherów w kościele św. św. Apostołów Piotra i Pawła w Pucku.

101 M. REYMOND, *De Michel-Ange à Tiepolo (Imago mundi)*, Paris 1912, s. 42.

102 J. S. PASIERB, *Malarz gdański Herman Han*, s. 229.

Dzięki właściwie przeprowadzonym zabiegom konserwatorskim i rekonstrukcyjnym malowidłu przywrócono dotychczas słabo widoczne fragmenty kompozycyjne. Dzięki temu możemy podchodzić do oceny umiejętności warsztatowych autora nie tak surowo, jak uczynił to J. S. Pasierb. Pomimo pewnych koniecznych uproszczeń uderza drobiazgowość w opracowaniu szczegółów stroju i postaci, zwłaszcza pierwszego planu. Malarz umiejętnie posługiwał się pędzlem, malując laserunkami wielowarstwowo. Niektóre fragmenty malowidła pokryte są bardzo cienką warstwą farby, aby wykorzystać kolor szarego podkładu. Barwa w pełni realizuje funkcję znaczeniową i estetyczną. Stwarza iluzję przestrzeni, bliższego i dalszego planu, a padające od strony widza światło kształtuje bryłę postaci i przedmiotów. Kolor jest właściwie dobrany do charakteru obrazu. W postaciach pierwszego planu widać wyraźny dukt pędzla, załamujący fakturę pod różnymi kątami. W pozostałych partiach obrazu widać jednolitą grubość używanej farby, co może oznaczać jego oryginalność i brak późniejszych poprawek i domalowań. Aktorzy przedstawienia wysunięci są na plan pierwszy dzięki pozostawieniu szarego obojętnego tła. Pomimo podobieństw postaci, np. kobiet w przedstawieniu sakramentów chrztu i małżeństwa, osoby te zachowują zróżnicowane indywidualne rysy (nosy, czoła) i nie są szablonowe.

Obok dzieł ważnych i wyznaczających wysokie standardy istniało malarstwo plebejskie. Sztuka przemawiająca do mas zgodnie z założeniami kontrreformacji nie mogła używać złożonej manierystycznej metafory i skomplikowanej emblematyki<sup>103</sup>. Posługiwała się więc powszechnie znanymi i zrozumiałymi skrótami i uproszczeniami. Pomimo tego powstawały prace malarskie interesujące pod względem kompozycyjnym. Biorąc pod uwagę takie założenie, obraz z Mechowa należy analizować przez pryzmat takich prac jak: *Koronacja NMP z Buczka Wielkiego*<sup>104</sup>, *Koronacja NMP z Jeżewa*<sup>105</sup> czy *Złożenie do grobu z predelli w kaplicy Wejherów w kościele św. św. Apostołów Piotra i Pawła w Pucku* – obrazów, które może nie prezentują najwyższych walorów artystycznych, ale mają wartość ikonograficzną i teologiczną istotną dla Kościoła potrydenckiego.

Interesujący obraz *Fons Vitae* z Mechowa jest jedynym malowidłem na Pomorzu Gdańskim naśladowującym dzieło z Pelplina. Praca podejmuje temat kluczowy dla Kościoła katolickiego, jest wyrazem refleksji teologicznej nad poszczególnymi sakramentami i obrony zakwestionowanej przez reformację nauki katolickiej o sakramentach.

103 M. WALICKI, W. TOMKIEWICZ, A. RYSZKIEWICZ, *Malarstwo polskie. Manierizm, Barok*, Warszawa 1971, s. 13.

104 O kompozycji obrazu, treściach ikonograficznych i analizie formalnej pisał obszernie M. PAŹDZIÓR, *Nieznany obraz „Koronacja NMP z XVII w.”*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 30, 1968, 4, s. 463–481, zaliczając do prac warsztatu Hermana Hana obrazy: *Madonna na smoku* z kościoła w Dębrzynie, *Zwiastowanie* z kościoła w Tucznie czy *Złożenie do grobu* z kościoła w Pucku.

105 J. TYLICKI, J. FLIK, J. OLSZEWSKA-ŚWIETLIK, *Koronacja Najświętszej Marii Panny z kościoła pw. św. Trójcy w Jeżewie. Domniemany obraz Hermana Hana w świetle badań historycznych i technologicznych*, „Ochrona Zabytków”, 2003, 3/4, s. 73–79.

Działający na zlecenie cysterskiego mecenasa warsztat malarski wpisuje się w barokową polską religijność przenikającą niemal wszystkie dziedziny życia, zawiłą, prześląknętą nadmierną dewocją, często obliczoną na pokaz<sup>106</sup>. Obraz, odwołując się do codziennego życia XVII-wiecznej Rzeczypospolitej, jest przykładem rodzimego, a nie importowanego malarstwa potrydenckiego, przypomina rodzaj mnemotechnicznej mapy dla zbłąkanych myśli. Idea jest jakby zaczerpnięta ze sformułowanego przez Franciszka Borgię jezuickiego postulatu o całkowitej klarowności obrazu<sup>107</sup>. Mechowską kopię pelplińskiego *Fons Vitae* można też traktować jako znak nowego, inaczej działającego zakonu cystersów, odstępującego od kontemplacyjnych założeń z XII i XIII w.; zakonu będącego pod silnym wpływem jezuitów, który zdecydował się na prowadzenie posługi duchowej w swych kościołach parafialnych i filialnych, otwierając jednocześnie dla działalności duszpasterskiej własne kościoły klasztorne.

Pomorze Wschodnie było specyficznym terenem, zurbanizowanym, o znacznych odrębnościach narodowościowych, społecznych i obyczajowych. W dobie potrydenckiej myśli reformatorskiej cystersi stanęli przed trudnym zadaniem przystosowania się do aktualnych potrzeb społeczności chrześcijańskiej. Porzucili dla nowej aktywności duszpasterskiej ograniczenia klauzurą i rozwinęli ideę *clerici regularis*, wykorzystując doświadczenia zakonów żebraczych<sup>108</sup>.

Tekst ten zaledwie dotyka tematu motywów ikonograficznych, formalnych i historycznych malowidła z Mechowa. Jest przypomnieniem istnienia w małych zapomnianych świątyniach dzieł wykonanych z inicjatywy cysterskich mecenasów i poruszających istotne dla historii Kościoła zagadnienia. Malowidła te, przeznaczone dla małych, często filialnych kościołów, służyły przybliżeniu życia sakramentalnego, a ich główni aktorzy wydają się ubrani według wskazań ówczesnych wilkierzy, które określały szczegóły strojów mieszkańców miast i wsi. Obrazy wykonane przez artystów nieposiadających akademickich umiejętności nie tyle zawierają informacje o wpływach szkoły lub warsztatu bliżej określonego mistrza, ile są wyrazem nowej duchowości Kościoła tryumfującego, pokrywającej się z kształtującym się nurtem pobożności charakterystycznej zwłaszcza dla społeczności lokalnej, kaszubskiej, odpowiedniej dla jakości i trudów życia codziennego, swoistych wierzeń i lokalnych zwyczajów.

---

106 T. GLEMM, *Kościół w Polsce w okresie reformy trydenckiej. Przyjęcie reformy trydenckiej w Kościele polskim*, [w:] B. KUMOR, Z. OBERTYŃSKI (red.), *Historia Kościoła w Polsce*, t. 1: *Do roku 1764*, cz. 2: *Od roku 1506*, Poznań-Warszawa 1974, s. 199.

107 M. OSSOWSKI, *Bożonarodzeniowe predelle jako wczesny przykład recepcji jezuickiej teologii obrazu oraz zagadka narodzin baroku*, [w:] IDEM (red.), *Herman Han. Mistrz światła i nokturnu. Narodziny baroku w malarstwie dawnej Rzeczypospolitej*, Pelplin 2008, s. 109.

108 J. KŁOCZOWSKI, *Zakony męskie w Polsce w XVI–XVIII w.*, [w:] IDEM (red.), *Kościół w Polsce*, t. 2: *Wiek XVI–XVII* (Studia nad Historią Kościoła Katolickiego w Polsce), Kraków 1969, s. 506.

Piotr RUMANOWSKI  
Puck

Hereditas Monasteriorum  
vol. 4, 2014, s. 173–196

## O malowidle *Chrystus jako „Fons Vitae”* z pocysterskiego kościoła parafialnego św. św. Jakuba Starszego i Mikołaja Biskupa w Mechowie koło Pucka

### Streszczenie

Tekst nawiązuje do kulturowego dziedzictwa pozostawionego przez cystersów na Pomorzu Gdańskim. Zakonnicy byli mecenasami sztuki, inicjatorami powstania wielu prac malarskich. Ich działalność miała szczególne znaczenie po Soborze Trydenckim, kiedy Kościół docenił rolę przekazu ikonograficznego jako medium w propagandzie wiary katolickiej. Za św. Tomaszem z Akwinu przypomniano funkcję dydaktyczną obrazów, pełniących dodatkowo w świątyniach funkcje dekoracyjne. W okresie reformacji malarstwo musiało przemawiać do wiernych, ponieważ innowiercy podważali dogmaty wiary i unieważniali rolę sztuki w świątyni. Po Soborze Trydenckim cystersi rozpoczęli pracę duszpasterską wśród wiernych. Nowa aktywność, obrona dogmatów wiary, potrzebowała współpracy ze sztuką.

Do realizowania swoich planów cystersi angażowali wybitnych malarzy. Należał też do nich malarz gdański Herman Han. Wytwory warsztatu tego mistrza znalazły wielu naśladowców. Jego kopiści tworzyli w manierze cech określanych jako szkoła Hermana Hana. Jednym z jej dzieł jest obraz *Chrystus jako „Fons Vitae”* z ołtarza Siedmiu Sakramentów w cysterskim kościele w Pelplinie. Jego treść w sposób symboliczny przedstawia ścisły związek pomiędzy męką Chrystusa a udzielanymi przez Kościół sakramentami i była odpowiedzią na kwestionowanie roli sakramentów przez innowierców.

Kopią tej pracy jest obraz z kościoła parafialnego w Mechowie, miejscowości położonej niedaleko Pucka i dawniej leżącej w granicach cysterskiego dominium. Temat Chrystusa przedstawianego jako źródło życia nie wzbudził zainteresowania historyków sztuki, nie dokonano dotychczas analizy stylistycznej ani historycznej dzieła. Autor podejmuje wątek mechowskiej repliki, próbując wyjaśnić źródła ikonograficzne zobrazowanych postaci, ustalić historię dzieła, ocenić jego wartość artystyczną. Obraz wzbudził zainteresowanie autora artykułu, ponieważ jest dowodem funkcjonowania nowej aktywności zakonników nie tylko w dużych aglomeracjach miejskich. Tekst przypomina o istnieniu w małych, często zapomnianych świątyniach dzieł wykonanych z inicjatywy cysterskich mecenasów i poruszających istotne dla historii Kościoła zagadnienia.

### Słowa kluczowe

Pomorze, Mechowo, cystersi, kontrreformacja, barok, malarstwo, ikonografia, Jezus Chrystus, sakramenty



Piotr RUMANOWSKI  
Puck

Hereditas Monasteriorum  
vol. 4, 2014, p. 173–196

## On the painting *Christ as "Fons Vitae"* from the former Cistercian parish church of St. James the Greater and St. Nicholas in Mechowo near Puck

### Summary

The article approaches the issue of the cultural heritage of the Pomerelia Cistercians. The monks were patrons of art and initiated the creation of numerous paintings. Their activity gained particular importance following the Council of Trent, when the Church acknowledged the role of the iconographic expression as a medium for the propagation of the Catholic faith. Drawing on Thomas Aquinas's thought, it revived the notion of the didactic function of paintings, which at the same time served decorative purposes in churches. In the Reformation period, painting had to appeal to the faithful because the dissenters questioned the dogmas of faith and the role of art in temples. After the Council of Trent, the Cistercians initiated pastoral work among the faithful. The new activity – the defense of the dogmas of faith – required collaboration with the world of arts.

In order to carry out their plans, the Cistercians engaged the services of outstanding painters, among them Gdańsk-based Herman Han. The works from this master's workshop found many imitators. His copyists' style exhibited characteristics referred to as the school of Herman Han. Among its works there is a painting titled *Christ as "Fons Vitae"* from the Seven Sacraments altar in the Cistercian church in Pelplin. The paintings content symbolically illustrates the close relationship between Christ's Passion and the Church's sacraments, and was meant to be a response to the dissenters' questioning of the role of sacraments.

The painting in question has a copy: a painting at the parish church in Mechowo, a village near Puck, formerly located within the boundaries of the Cistercian dominion. The motif of Christ represented as a spring of life has not received art historians' attention; no stylistic or historical analysis of the work has been made so far. The author approaches the issue of the Mechowo replica, endeavouring to explain the iconographic sources of the depicted figures, determine the history of the painting, and assess its artistic value. The painting attracted the author's attention, since it evidences a new form of monks' activity, not exclusively in municipal centres. The article reminds the readers of the existence of works commissioned by Cistercian patrons, important for the history of the Church, kept in small, often obscure temples.

### Keywords

Pomerelia, Mechowo, Cistercians, Counter-Reformation, Baroque, painting, iconography, Jesus Christ, sacraments