

Wróblewska, Kamila

Piotr Kolberg - malarz warmiński z końca XVII i początku XVIII stulecia

Komunikaty Mazursko-Warmińskie nr 3, 295-330

1969

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.

KAMILA WRÓBLEWSKA

PIOTR KOLBERG — MALARZ WARMIŃSKI Z KOŃCA
XVII I POCZĄTKU XVIII STULECIA

WSTĘP*

Lata baroku na Warmii stanowiły dla rozwijającej się tu sztuki szczęśliwy okres. Znaczne ożywienie ruchu artystycznego wiązało się bezpośrednio z polskim mecenatem artystycznym. Wybudowanie sump-tem polskiej szlachty kilku barokowych kościołów stworzyło zapotrzebowanie wystroju ich wnętrz w nowym duchu sztuki. Polski mecenat artystyczny na Warmii, to interesujące zjawisko, świadczące o szerokim powiązaniu tej ziemi z innymi centrami Rzeczypospolitej. Warmińscy książęta Kościoła wywodzili się niejednokrotnie z wybitnych polskich rodów magnackich. Karierę polityczną rozpoczynali przeważnie w bliskim otoczeniu polskiego dworu królewskiego, bądź też na samym dworze polskiego króla. Zdobywali tam również pewne doświadczenia w zakresie mecenatu artystycznego. Potrafili nie tylko importować z zewnątrz dzieła sztuki, zamawiać je u znanych artystów malarzy i rzeźbiarzy w Polsce środkowej, ale i rozumieli potrzebę istnienia miejscowych warsztatów artystycznych. Pole do działalności artystycznej mieli zatem popierani przez polską administrację kościelną artyści miejscowi, od pokoleń nieraz na Warmii osiedleni, wywodzący się stąd swoimi korzeniami. Cechy rzemieślnicze o profilu artystycznym zaczęły przeradzać się w pracownie czysto artystyczne. Warsztaty takie rozlokowane w Dobrym Mieście, Lidzbarku, Pieniężnie, Braniewie nie posiadały znamion oderwanych od ogólnego nurtu sztuki warsztatów prowincjonalnych. Znane tutaj były wszystkie najlepsze wzory malarstwa włoskiego czy niderlandzkiego. Liczne kopie z Veronesa, Rubensa, Carravagia czy Van Dycka wykonywali nierzadko artyści miejscowi. Za pośrednictwem Szyszkowskich, Zbąskich, Szembeków, Załuskich czy Grabowskich artyści ci ustawicznie pogłębiali swoje wiadomości o sztuce, trwała bowiem ciągłe

* Pragnę wyrazić podziękowanie Wojewódzkiemu Konserwatorowi Zabytków mgr. Lucjanowi Czubielowi za zasadniczą pomoc w organizowaniu potrzebnej do artykułu dokumentacji fotograficznej; redakcji „Warmii i Mazur” za udostępnienie samochodu w celu penetracji terenu pod kątem prac Piotra Kolberga, a mgr Bogusławie Chorostian za pomoc, dotyczącą potrzebnych danych inwentaryzatorskich do prac Kolberga we Fromborku. Dziękuję również dr. habil. Mariuszowi Karpowiczowi z Warszawy za cenne dla mnie uwagi i informacje.

konfrontacja artystyczna pomiędzy Warmią a Krakowem, Warszawą i Mazowszem.

Wyszktałenie tutejszych polskich biskupów, ich zagraniczne wojaże, ogólny poziom umysłowy sprawiły, że w wytworach sztuki pragnęli widzieć wysoki poziom. Dlatego też zapewne wysyłali własnym kosztem niektóre wybitniejsze indywidualności artystyczne zagranicę, aby ci mogli tam poznać i zobaczyć najciekawsze i najwartościowsze dzieła sztuki¹.

W niniejszym artykule pragnę zaprezentować artystę, który swoją ówczesną sławę i karierę zawdzięcza właśnie polskiemu mecenasowi na Warmii. Jest nim Piotr Kolberg, malarz, o którym mówią przede wszystkim zachowane dzieła sztuki.

1. BIOGRAFIA ARTYSTY

Piotr Kolberg urodził się około 1665 r. w Dobrym Mieście, zmarł zapewne około 1730 r. w Pieniężnie². Ojcem jego był prawdopodobnie Jakub Kolberg, również malarz czynny w Dobrym Mieście w II połowie XVII wieku. Ryc. 1). Hipoteza ta nie jest na razie udowodniona żadnymi przekazami archiwalnymi. Początkowo miał Piotr Kolberg pobierać nauki w warsztacie swojego ojca, a następnie uzupełniać kulturę artystyczną w sposób zapewne teoretyczny i wizualny na terenie Włoch i Holandii, dokąd miał być wysłany sumptem biskupa warmińskiego Jana Zbąskiego³. Nie ma bowiem żadnych dowodów, iż przebywał w pracowni jakiegokolwiek wybitnego artysty, bądź że kształcił się we włoskiej akademii. Z przeglądu jego twórczości wynika, że chętnie kopiował Włochów oraz wielkiego Flamanda, Piotra Pawła Rubensa. Jeden z pierwszych datowanych i sygnowanych obrazów Piotra Kolberga z 1694 r. posiada cechy malarstwa italianizującego.

Po powrocie z zagranicznych wojaży Piotr Kolberg osiadł w Dobrym Mieście. Oprócz działalności w swoim wyuczonym i z zamiłowania obranym zawodzie artysty, pełnił funkcję rajcy miejskiego, co zostało odnotowane przez Kolberga w charakterystyczny jemu sposób, świadczący o wadze, jaką przywiązywał do swego nazwiska, zaszczytów i sławy. Zaprojektował samodzielnie cały ołtarz, dziełem jego była również według J. Strungeo⁴ niezupełnie udana, dosyć dziwaczna architektura, jak i udane malarstwo. Główny obraz, do dzisiaj zachowany, przedstawia Pokłon Trzech Króli, a nie zachowany Ucieczkę do Egiptu. Na ołtarzu widniał obszerny łaciński tekst informujący o autorze tej fundacji⁵.

¹ Dotychczasową bibliografię na temat kultury artystycznej i polskiego mecenatu artystycznego na Warmii zawiera artykuł K. Wróblewskiej, *Polskie badania nad sztuką Warmii i Mazur w latach 1945—1967*, Komunikaty Mazursko-Warmińskie, 1968, nr 2, ss. 215—216.

² Ks. J. Obłak, *Piotr Kolberg*, Polski słownik biograficzny, Wrocław 1964, ss. 304—305; K. Wróblewska, *Piotr Kolberg*, Warmia i Mazury, 1968, nr 8.

³ T. Oracki, *Słownik biograficzny Warmii, Mazur i Powiśla*, Warszawa 1963, s. 316 (tamże literatura).

⁴ (J.) Strunge, *Maler und Bildhauer des Bisthums Ermlands*, Neue Preussische Provinzial-Blätter (dalej NPPB) Königsberg 1853, s. 290.

⁵ (F.) Dittrich, *Beiträge zur Baugeschichte der ermländischen Kirchen. Die Kirche Guttstadt*, Zeitschrift für die Geschichte und Altertumskunde Ermland (dalej ZGAE), Bd. 10, 1894, s. 611. Napis głosił: *Ad M.D.T.O.M. Jesu Christi Filii*

Brakło w tej pierwszej malarskiej pracy tak ważnego dla jego indywidualności szczegółu, mianowicie autoportretu malarza, który, jak trafnie zauważył J. Strunge⁶, potrafił pojawiać się nawet w najbardziej nieoczekiwanym miejscu w jego kompozycjach treści religijnej. Właśnie tego rodzaju autoportret wymalował artysta na obrazie przedstawiającym Marię z Dzieciątkiem otoczoną aniołami. Portret swój umieścił Piotr Kolberg jako ozdobny szczegół na tle malowanego fragmentu z motywem architektury, przy czym loki jego peruki wkomponowane były w ozdobny liściasty ornament⁷. Obraz ten istniał jeszcze w XIX wieku, chociaż już matowy i podniszczony⁸.

W 1694 r. na kilka zaledwie lat przed śmiercią swojego głównego protektora biskupa Stanisława Zbąskiego, wyjechał artysta z Dobrego Miasta do Pieniężna, gdzie również pełnił funkcję rajcy miejskiego⁹. Stamtąd rozpoczął szeroką działalność w północnej części Warmii, na obszarze całego dzisiejszego powiatu braniewskiego. Charakterystyczne, że nic nie wiadomo o jego pracy artystycznej na terenie Dobrego Miasta i w stolicy biskupów warmińskich, Lidzbarku.

Na temat Pieniężna zachowała się wzmianka, iż znajdowały się tam dwa obrazy Kolberga, przedstawiające św. Rozalię i Marię¹⁰. Mimo że jeszcze w 1954 r. obraz św. Rozalii odnotowany został w katalogu Państwowego Instytutu Sztuki¹¹, autorce artykułu nie udało się go obecnie odnaleźć. Święta Rozalia z Pieniężna miała być namalowana i sygnowana przez malarza w 1710 r.

Szczególnie dużo prac wykonał artysta dla katedry fromborskiej. Był jednym z najbardziej wziętych dla potrzeb katedry malarzy. W tym czasie biskupem warmińskim był inny wybitny polski magnat, Andrzej Chryzostom Załuski¹², którego kontakty rodzinne i artystyczne sprawiły, że artyści z Warmii i dawnych Prus znajdowali również zamówienie na pobliskim Mazowszu¹³. Można zaryzykować twierdzenie, że w latach 1710—1721 najczęściej pracował Kolberg dla Fromborka. W tym czasie

Dei ex Deo Patre ab aeterno unigeniti, ex matre vero virgine per Spiritum in tempore Filii hominis facti et per coeleste lumen in terris a tribus Regibus in uno Spiritu cogniti gloriam necnon eorundem altissimum Deum in humili adorantium praesepio et SS. Innocentium fidelem confessionis sanguinem sine fide fundentium in cunabulo perpetuum cultum et venerationem humiliter erexit Petrus Kolberg Consul Gutstadiensis 1694.

Obraz ołtarzowy przedstawiający Pokłon Trzech Króli stoi obecnie jeszcze w korytarzu z następującym napisem:

*Thura, aurum, myrrhamque ferunt tria munera reges,
Trine Deus trinis flectilis es doctis.
Thura preces signant, aurum designat amorem,
Contriti cordis myrrha figura fuit.*

⁶ (J.) Strunge, op. cit., s. 390.

⁷ Ibidem.

⁸ Ibidem.

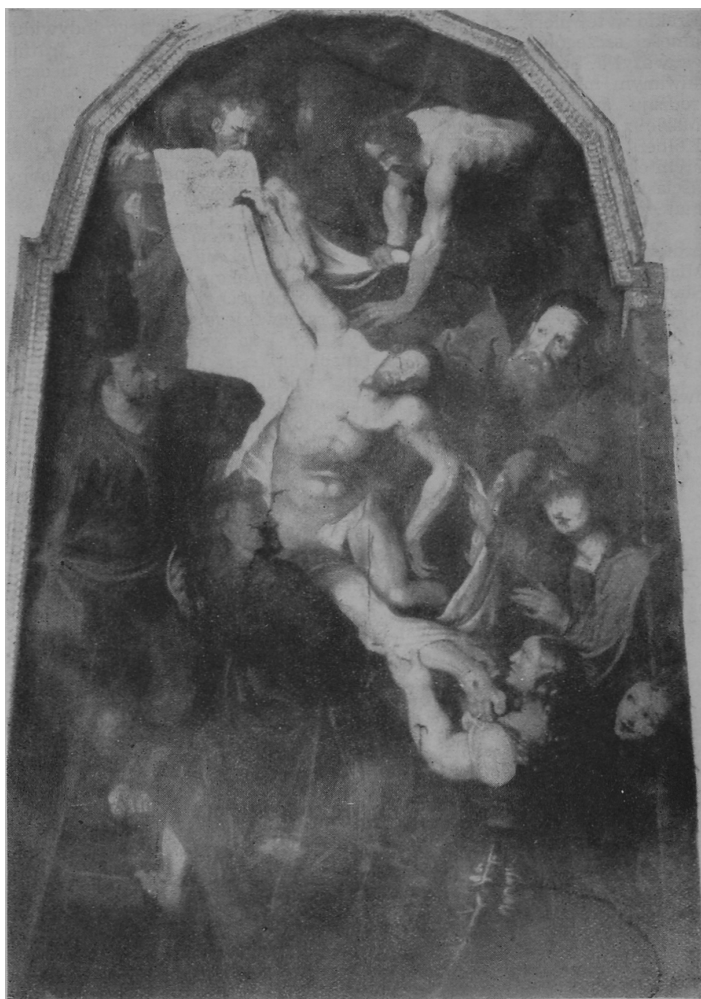
⁹ Ibidem, s. 392.

¹⁰ (F.) Dittrich, op. cit., ZGAE, Bd. 8, s. 609.

¹¹ E. Truszyńska, P. Skubiszewski, *Katalog zabytków pow. braniewskiego*. Maszynopis. Państwowy Instytut Sztuki, 1954, w posiadaniu Wojewódzkiego Konserwatora Zabytków PWRN w Olsztynie, s. 74.

¹² T. Oracki, op. cit., s. 314 (tamże literatura).

¹³ E. Rowińska, *Z mecenatu Ludwika Załuskiego, biskupa płockiego. Epitafia rodzinne w Pułtusku*, Biuletyn Historii Sztuki, 1963, nr 2, ss. 44—153.



Ryc. 1. Dobrze Miasto. Zdjęcie z Krzyża. Malował prawdopodobnie Jakub Kolberg.
Kopia z Rubensa. Druga połowa XVII w.
Fot. W. Jakimowicz



Fig. 2. Dobrze Miasto. Piotr Kolberg. Pokłon Trzech Króli. 1694
Fot. W. Jakimowicz

po śmierci biskupa Załuskiego w 1712 r. biskupem warmińskim został Krzysztof Szembek¹⁴, fundator własnej kaplicy w katedrze fromborskiej.

Jednym z pierwszych notowanych, datowanych i istniejących jeszcze obrazów Piotra Kolberga w katedrze fromborskiej jest obraz w ołtarzu fundacji Fabiana Konopackiego z lat 1604—1610, przedstawiający mistyczne zaślubiny św. Katarzyny, sygnowany przez malarza na rok 1710¹⁵, pozbawiony autoportretu malarza. Do obrazów pochodzących z tego samego czasu należy również zachowany obraz św. Rozalii. Ponieważ obraz o tej samej tematyce miał być namalowany w 1710 r. dla Pieniężna, należy zatem przypuszczać, iż w tym samym okresie zrealizował artysta również kompozycję fromborską¹⁶.

Bliskie kontakty utrzymywać musiał Piotr Kolberg z kanonikiem warmińskim Janem Jerzym Kunigiem, urodzonym w Lidzbarku w 1648 r. i zmarłym we Fromborku w 1719 r. Uczył się w Reszlu, następnie na Uniwersytecie Jagiellońskim, zaś tytuł doktora praw uzyskał w Rzymie. Urzędował w Płocku, Pułtusk, Łomży, Pieniężnie i Gdańsku. Był oficjałem gdańskim i pomorskim, a od 1697 r. kustoszem warmińskim¹⁷. Fakt ten został upamiętniony na licznych, fundowanych przez niego obrazach, które głównie wykonywał Piotr Kolberg. Franz Dittlich podając spis obiektów znajdujących się w katedrze wymienia następujące obrazy fundacji Kunigka, malowane przez artystę z Dobrego Miasta¹⁸:

1) Zwiastowanie z herbem Jana Jerzego Kunigka (Pegaz) i napisem J.G.K. C.C.V., czyli Johannes Georgius Kunigk Custos Canonicus Varmiensis, 1715.

2) Narodziny Chrystusa z herbem Kunigka. Pośród pasterzy w stajence betlejemskiej znajdował się portret fundatora obrazu i autoportret malarza oraz sygnatura malarza: P. Kolberg Melsaccensis fecit Ano 1714.

3) Pokutująca Magdalena z herbami Kunigka, prawdopodobnie malowany przez Kolberga.

4) Anioł Stróż z herbem Kunigka, prawdopodobnie malowany przez Kolberga, nie datowany.

5) Zaślubiny Marii, obraz z herbami Kunigka powstały w 1711 r. nosi cechy malarstwa Kolberga.

Pracował również Kolberg na zlecenie Krzysztofa Szembeka, wówczas jeszcze prepozyta warmińskiego. Istniały dwa obrazy fundacji Szembeka, malowane przez artystę z Dobrego Miasta, św. Jana Nepomucena oraz św. Ignacego przed Chrystusem. Na obydwu widniały herby Szembeka oraz napis: Christophorus Szembek Episcopus Livonica, Praepositus Varmiensis 1714¹⁹.

Ponadto znane były jeszcze inne obrazy pędzla Piotra Kolberga, a to Znalezienie Mojżesza, obraz zrealizowany na podstawie dzieła Veronesa

¹⁴ T. Oracki, op. cit., s. 280.

¹⁵ (F.) Dittlich, *Der Dom zu Frauenburg*, ZGAE, Bd. 18, s. 625.

¹⁶ Jedynie J. Strunge wspomina o dacie obrazu, (por. (J.J.) Strunge, op. cit., s. 391). (F.) Dittlich, *Der Dom zu Frauenburg*, ZGAE, Bd. 18 wzmiankuje, ale nie określa daty powstania.

¹⁷ T. Oracki, op. cit., s. 155 (tamże literatura).

¹⁸ (F.) Dittlich, *Der Dom*, Bd. 19, ss. 138 i n.

¹⁹ Ibidem, s. 139.



Ryc. 3. Dobre Miasto. Piotr Kolberg. Fragment Pokłonu Trzech Króli.
Fot. W. Jakimowicz

w 1721 r., sygnowany przez Kolberga. Obraz ten znajdował się w dawnym muzeum diecezjalnym. Również w muzeum diecezjalnym przechowywany był drugi obraz Kolberga, zrealizowany także w 1721 r., sygnowany przez artystę, przedstawiający Rzeź Niewiniątek (kopia z Rybeńska)²⁰. Oprócz tych obrazów we fromborskiej katedrze miały znajdować się jeszcze inne kompozycje warmińskiego malarza²¹. Był również autorem portretów biskupów warmińskich. Niestety, nie ma żadnej wzmianki, których to biskupów malował²². Można przypuszczać, iż przede wszystkim tych, którzy byli biskupami warmińskimi w czasie, kiedy artysta działał na Warmii, a więc Stanisława Zbąskiego, Andrzeja Chryzostoma Załuskiego i Krzysztofa Szembeka. Nie stronił też Kolberg, jak większość malarzy w tym czasie, działających na zlecenie prywatnego mecenasa, od robót czysto technicznych. Naprawiał w katedrze uszkodzone obrazy, za co wypłacano mu pewne kwoty pieniężne²³.

W okolicach Braniewa notowano obrazy Piotra Kolberga w kilku miejscowościach. W Henrykowie kompozycja z przedstawieniem św. Antoniego. Na obrazie tym, sygnowanym przez Kolberga na rok 1712, znajdował się również autoportret artysty²⁴. Obraz niestety nie istnieje. Drugim przedstawieniem Kolberga był wizerunek św. Sebastiana, również obecnie nieistniejący. Zachowała się o nim krótka charakterystyka J. Strungego, „iż był dobrze zakomponowany i efektownie potraktowany, bardzo walorowy”²⁵. W kościele w Plutach w ołtarzu bocznym św. Józefa istnieje do dziś obraz Kolberga z przedstawieniem Ostatniej Wieczerzy, namalowany bardzo wczesnie, bo w 1703 r.²⁶. Również w Radziejowie, na drzwiach zakrystii miała być namalowana Ostatnia Wieczerza²⁷. Pewne cechy malarstwa Kolberga nosi znajdująca się tam kompozycja, przedstawiająca św. Antoniego. W Reszlu obraz przedstawiający Pokłon Trzech Króli uważany jest przez Antona Ulbricha za Kolbergowski²⁸.

W kościele w Świętej Lipce istnieje 13 malowanych, niewielkich obrazków, znajdujących się w płycinach czaszy ambony. Przedstawiają one sceny z Nowego i Starego Testamentu, a na jednym z nich, na drzwiach ambony umieszczony został autoportret malarza. Ambonę miał malować Piotr Kolberg około lat 1725—1730²⁹.

2. ANALIZA ARTYSTYCZNA ZACHOWANYCH PRAC PIOTRA KOLBERGA

Do jednego z najwcześniejszych, notowanych i zachowanych obrazów artysty należy wzmiankowana już wyżej kompozycja przedstawia-

²⁰ Ibidem.

²¹ (J.) Strunge, op. cit., s. 389.

²² E. Brachvogel, *Die Bildnisse der ermländischen Bischöfe*, ZGAE, Bd. 20 1917, ss. 535—536.

²³ (F.) Dittrich, *Der Dom*, Bd. 19, s. 141.

²⁴ (J.) Strunge, op. cit., s. 389; A. Ulbrich, *Kunstgeschichte Ostpreussens von der Ordenszeit bis zur Gegenwart*, Königsberg 1932, s. 134.

²⁵ (J.) Strunge, op. cit., s. 389.

²⁶ (F.) Dittrich, *Beiträge*, s. 634; A. Ulbrich, op. cit., s. 193.

²⁷ (F.) Dittrich, *Beiträge*, s. 622 wspomina o ostatniej wieczerzy namalowanej na drzwiach zakrystii przez malarza z Dobrego Miasta, Piotra Kolberga.

²⁸ A. Ulbrich, op. cit., s. 194.

²⁹ (J.) Strunge, op. cit., s. 390; (A.) Kolberg, *Geschichte der Heiligelinde*,

jąca Pokłon Trzech Króli³⁰. Obraz, w chwili obecnej bardzo zniszczony, już od wieku XIX przestał pełnić swoją funkcję dewocyjną i umieszczony został w krużganku kolegiaty dobromiejskiej, gdzie pozostał do dzisiaj. Malowidło wysokości 300 cm, szerokości 120 cm, zakończone jest półkoliście i wkomponowane również w półkolistą ramę. (Ryc. 2).

Cechą charakterystyczną obrazu jest dokładne i szczelne wypełnienie go tłumem ludzkich postaci. Piętrowość kompozycji, jak gdyby nakładające się postacie ludzkie z pierwszoplanową grupą pokłonu, każą doszukiwać się zamiłowania do tradycyjnych, jeszcze od średniowiecza wywodzących się ugrupowań.

Siedząca bezpośrednio na tle architektury Maria posiada subtelną, lekko pochyłą i uśmiechającą się twarzyczkę. (Ryc. 3). Odziana jest w różowo-czerwony płaszcz, a przez kolano przerysowany ma błękitny szal, w rękę trzyma białą chusteczkę. Dzieciatko zwrócone jest profilem, zainteresowane adoracją ze strony klęczących i stojących u jego stóp mężczyzn. Całość obrazu utrzymana w ciepłych, czerwono-brązowych barwach, z nieznacznymi akcentami strojów ultramarynowych i zielonego krajobrazu, ledwie u góry dostrzegalnego. Warto zwrócić uwagę również na kolorystyczne akcenty bieli, jakie wnosi zarówno zwiewna chusta Marii, lekko okrywająca jej jasne włosy, jak i szarobiały koń z lewej u góry, oraz turbany egzotycznych przybyszów. Kompozycję zamykają u góry (gdzie widoczny jest fragment krajobrazu) postacie, a raczej główki aniołków wydobywających się z szaroróżowych chmur.

Obraz ten, namalowany w 1694 r., a więc po bezpośrednim pobycie artysty w Italii, nosi wyraźnie znamiona wpływów tamtejszej sztuki³¹. Jest to kompozycja dosyć odosobniona z reszty twórczości. Mniemac należy, iż tego rodzaju tematycznych prac musiał mieć artysta więcej, lubił bowiem powtarzać pewne wzory i schematy kompozycyjne, jakkolwiek zawsze je trochę zmieniał. Malarskość tego obrazu, a przede wszystkim wdzięk bardzo młodej, uśmiechającej się Marii, charakterystyczna jest pracownikom szkoły weneckiej, wywodzącej się w szczególności od Veronesa.

Kompozycja ta posiada charakter wzoru opartego na pewnych tradycjach tematycznych, spotykanych w malarstwie europejskim, potwierdzając ona będzie w dalszych naszych rozważaniach wielokierunkowość zainteresowań Kolberga, który czerpiąc natchnienie zapewne i z grafiki upowszechniającej wzory malarstwa europejskiego, sięgał również do inspiracji malarzy rodzimych. W kościele farnym w Reszlu notowany był obraz również przedstawiający Pokłon Trzech Króli (Ryc. 4), przypisywany przez Antona Ulbricha Kolbergowi³². Wydaje się jednak — dokonując choćby pobieżnej, na podstawie dokumentacji fotograficznej, analizy — iż nie ma żadnych podstaw, aby obraz reszelski wiązać z nazwiskiem Kolberga. Jakkolwiek nosi on znamiona malarstwa rodzimego,

ZGAE, Bd. 3, ss. 28—138. Autor tego opracowania zalicza do obrazów Kolberga jeszcze dwa inne obrazy znajdujące się w wyższej kondygnacji głównego ołtarza, a to Wniebowstąpienie i Wniebowzięcie. Por. także A. Ulbrich, op. cit., s. 193.

³⁰ Por. przypisy 4 i 5.

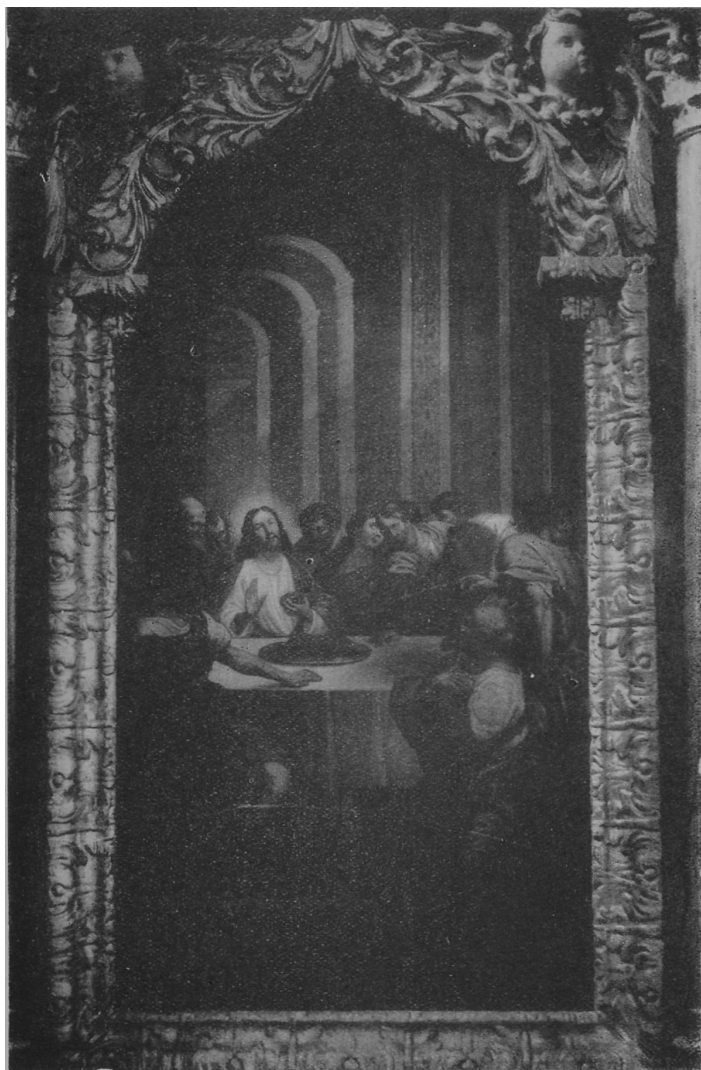
³¹ Zwrócił mi uwagę na italianizującą stronę pokłonu Trzech Króli z Dobrego Miasta dr Mariusz Karpowicz.

³² A. Ulbrich, op. cit., s. 194.



*Ryc. 4. Reszel. Malarz miejscowy. Pokłon Trzech Króli.
Reprodukcja według A. Ulbricha.*

Fot. A. Kuraczyk



Ryc. 5. *Pluty, pow. braniewski. Piotr Kolberg. Ostatnia Wieczerza. 1703.*

Archiwum PIS

inspirowanego wpływami gdańskimi, co nie przeszkadzałoby go wiążąc z nazwiskiem omawianego malarza, to jednak pewna sztywność kompozycji, obce Kolbergowi wnętrza i pewne niedostatki rysunkowe, tak obce umiejętności Kolberga, przeczą autorstwu malarza, posiadającego dużą rutynę warsztatową.

W 1703 r.³³ powstaje jeden z najciekawszych malarsko i kompozycyjnie obrazów Kolberga, mianowicie Ostatnia Wieczerza, (Ryc. 5) w Plutach, do dziś tam istniejący. Obraz ten zaważył na kompozycjach malarzskich artysty, echa jego spotyka się jeszcze w latach dwudziestych XVIII wieku, prezentujących sztukę malarza z Dobrego Miasta.

Scena Ostatniej Wieczerzy rozgrywa się w architektonicznym, kolumnowym wnętrzu, zamkniętym od tyłu ornamentowanymi drzwiami. Tonaż obrazu ciepła, brązowoczerwona, z jasnoseledynowymi refleksami światła, padającego z niewidocznych okien. Prostokątny stół zasłany szarobiałym obrusem, pośrodku którego stoi cynowa misa. Chrystus w błękitnym płaszczu i czerwonej sukni. Ogólny koloryst szat czerwono-różowy i niebieski. Po drugiej stronie stołu, nieco odosobniona, siedzi z lewej postać w różowym płaszczu i białej koszuli. Scena jest bardzo zwarta, oszczędna, twarze słuchaczy Chrystusa, apostołów, świadczą o zaciekawieniu, zdziwieniu i poruszeniu, malowane są z wielkim znawstwem psychiki ludzkiej, w fizjonomii różne, od młodych, w sile wieku mężczyzn, do łysych starców o pomarszczonych twarzach.

Kompozycja ta również nawiązuje do wzorów włoskich. Układ stołu i sposobu rozmieszczenia postaci przypomina rysunek weneckiego malarza Bernarda Strozzi, przedstawiającego Chrystusa w domu Szymona³⁴. Nie znaczy to wcale, że Kolberg akuratnie komponując Ostatnią Wieczerzę w Plutach, ten rysunek miał na uwadze. Przykład ten kieruje raczej uwagę na italianizującą stronę prac Piotra Kolberga.

Ostatnia Wieczerza z Plut kompozycyjnie zdążyła do nastroju prac, jakie wykonał artysta dla Świętej Lipki.

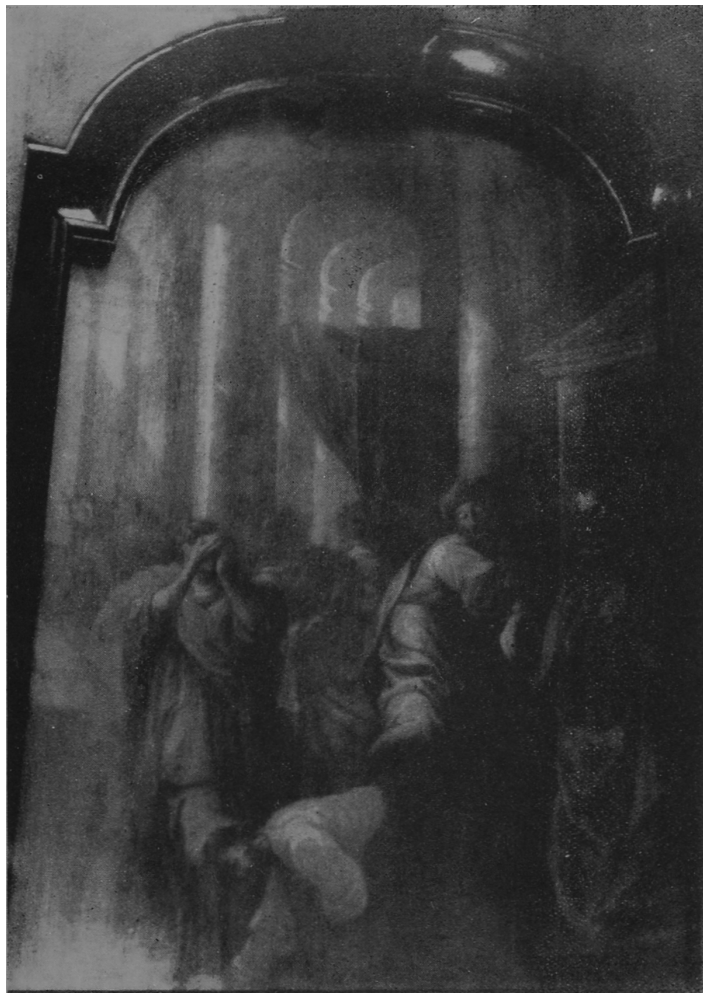
Namalowana przypuszczalnie w latach 1725—1730 ambona jest przykładem zarówno wpływów uniwersalistycznych włoskich w malarstwie Kolberga, jak również niderlandzkich. Składa się z kolejno po sobie następujących obrazków³⁵:

1) Scena ze świętym Janem do tekstu Ewangelii św. Marka. Na tle palmowego drzewa w odcieniu brązu krzyżującego się z innym drzewem w tonacji oliwkowej stoi św. Jan, w prawej ręce, wyciągniętej do góry, trzyma gałązkę, w lewej opadniętej podtrzymuje stojący na ziemi długi krzyż. Twarz okolona ciemną brodą i włosami, perisonium perłowszare, na prawym ramieniu brązowa draperia. Z lewej strony grupa osób w pozycji siedzącej tworzy kompozycję piętrzącą się do góry. Odziani są w szaty od koloru brązu i złota, po odcienie błękitne i zielone. Pośród postaci z prawej widoczne jest popiersie Piotra Kolberga. Podobna grupa ludzi, siedząca, komponująca się wzwyż ukazana po lewej stronie. Z brązowych

³³ Przypis 26.

³⁴ F. I v a n, *Norditalienische Handzeichnungen aus dem Museum der Bildenden Kunst in Budapest*, Dresden-Budapest 1965, s. 16.

³⁵ Pragnę wyrazić podziękowanie ks. dr. Julianowi Wojtkowskiemu za pomoc w wyjaśnieniu strony znaczeniowej scen ze Starego i Nowego Testamentu, malowanych na ambonie Świętej Lipki.

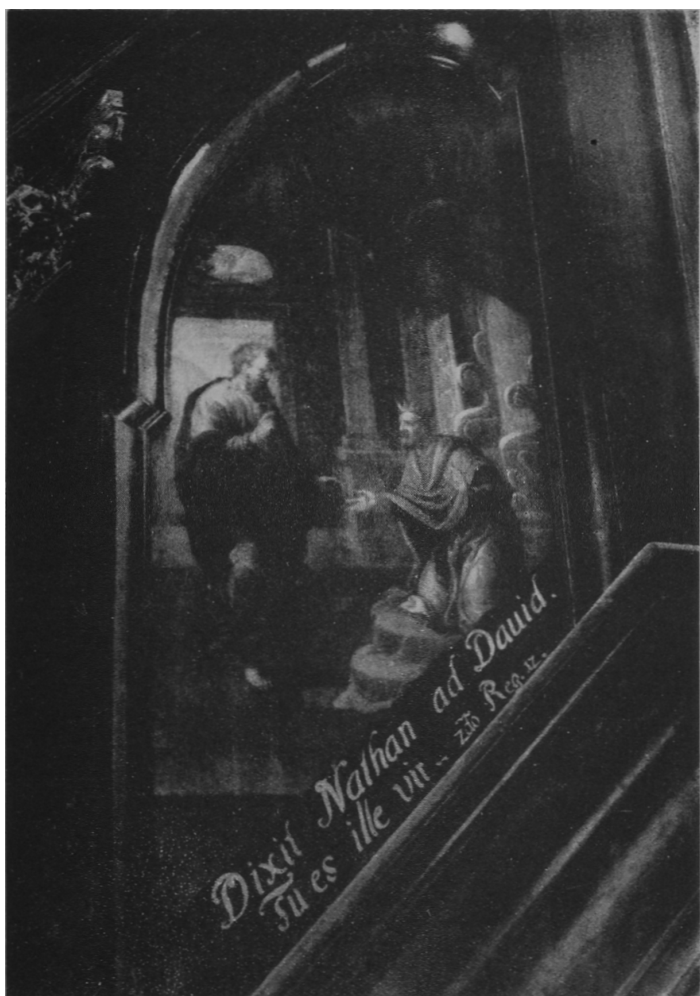


Ryc. 6. Święta Lipka. Ambona. Piotr Kolberg. Chrystus i jawnogrzesznica.
Z lat 1725—1730.

Fot. W. Jakimowicz



Ryc. 7. Święta Lipka. Ambona. Piotr Kolberg. Rozmowa z Mędrcem Ateńskim.
Fot. W. Jakimowicz



Ryc. 8. Święta Lipka. Ambrona. Piotr Kolberg. Rozmowa Natana z Dawidem.
Fot. W. Jakimowicz

skął wyłania się partia błękitnego nieba, na którym toczą się szerokie kłębiaste, różowe chmury. U dołu łaćński tekst. Całość obrazku utrzymana w kolorycie muzealnym z równowagą barw ciepłych i zimnych, w nastroju raczej malarstwa niderlandzkiego.

2) Scena przedstawia Rozesłanie Apostołów do tekstu Ewangelii św. Mateusza.

Rzecz dzieje się na tle monumentalnej świątyni, z kolumnowym wnętrzem idącym w głąb. Przedsionek, wspierający się na kolumnach, ze schodami, na których pierwszoplanowa postać Chrystusa schodzącego, ujęta w ruchu, w różowej szacie i błękitnym płaszczu, z lewej nieco wyizolowana grupa kobiet. Na schodach klęczą, siedzą, stoją mężczyźni, jednego z nich obejmuje Chrystus. Odziani w szaty o różnych barwach, szarobiałe, czerwone, zielone, niebieskie, złotobrazowe. Całości kompozycji nadaje ciepły ton brązowa architektura kościoła. Z prawej strony fragment oliwkowego pejzażu i błękitnego nieba z szaroróżowymi chmurami. U dołu łaćński tekst.

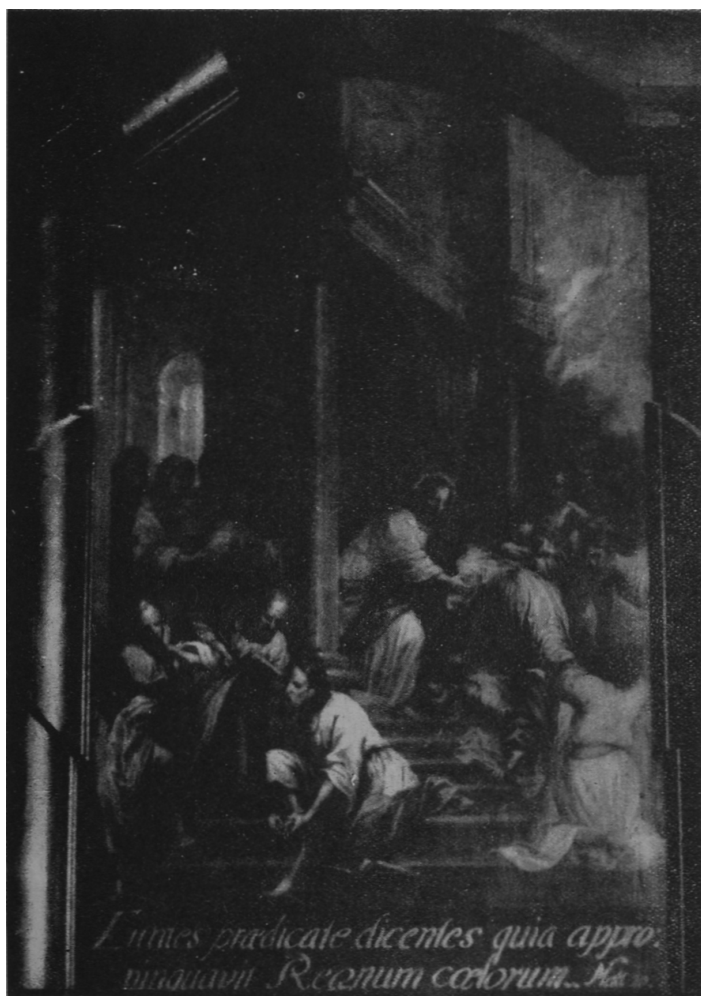
3) Scena do tekstu Ewangelii św. Jana. Z lewej strony wysmukłe, w czerwobrazowej tonacji drzewo, z prawej duża płaszczyna jasnobłękitnego nieba. Na tym tle stoi uwysmuklona postać św. Piotra w jasnobłękitnej szacie, za nim jakby cień duchownego. Tuż za nim zarysy namiotów, u dołu siedzące postacie, mężczyźni, kobiety, pełniące jak gdyby swoje codzienne zajęcia. Z prawej obok nich zwierzęta. Tonacja szat ciepła z przewagą brązowożółtych, czerwonych. Ogólna tonacja obrazu ciepła. U dołu łaćński tekst.

4) Scena do tekstu Ezechiela. Na pierwszym planie, w ciemnoczerwonej szacie, tyłem do widza, zwrócony do siedzących wokół niego zmartwychwstałych ludzi, stoi Ezechiel. Tworzy to ciemną, ciepłą plamę na tle słuchających ludzi, których ciała są szarozielone. Pośród nich widoczne jeszcze szkielety. U góry niebieska płaszczyna nieba z kłębami szaroróżowych chmur. Ogólna tonacja obrazu zimna. U dołu łaćński tekst.

5) Scena do tekstu II Księgi Samuela. Wnętrze architektoniczne w ciepłej tonacji, z dużego okna po lewej widoczny fragment krajobrazu. Na tle okna wydłużona postać Natana w ultramarynowym płaszczu, stojąca przed klęczącym na stopniach swojego tronu Dawidem. Szaty Dawida złotobrazowe, płaszcz niebieski. Chodnik, na którym klęczy, czerwony, fotel brązowożółty. Nad fotelem ciężka, zielona kotara. U dołu łaćński tekst.

6) Scena do tekstu Ewangelii św. Jana. Na skraju z lewej wysokie, brązowozielone drzewo. Na jego tle, na brzegu okrągłej, architektonicznej studni, siedzi Chrystus w czerwobrazowej szacie i błękitnym płaszczu. Obok Chrystusa naprzeciwko stoi lekko pochylająca się kobieta, gestykułująca, odziana w ciemnożółtą suknię. Przed nią wysoki dzban. W górnej partii obrazu widoczna również częściowo poprzez gałęzie drzew niebieska płaszczyna nieba. U dołu łaćński tekst.

7) Scena do tekstu Ewangelii św. Jana. We wnętrzu świątyni architektonicznie ukształtowanej, w tonacji ciemnobrazowej stoi pośrodku okrągły, zasłany białym obrusem stół, przy którym siedzą Chrystus w różowoczerwonej szacie i błękitnym płaszczu oraz Nikodem w płaszczu błękitnym, zwrócony tyłem do widza, słucha wywodu z rękami rozłożonymi na stole. U dołu łaćński tekst.



Ryc. 9. Święta Lipka. Ambona. Piotr Kolberg. Rozesłanie Apostołów.

Fot. W. Jakimowicz

- 8) Ilustracja tekstu do Ewangelii św. Jana. Wnętrze kolumnowe, chłodne, architektoniczne, z dwoma brązowymi filarami na przodzie. Wśród szeregu postaci stoi kobieta zasłaniająca oczy dłońmi. Szaty zgromadzonych ludzi na ogół utrzymane w chłodnej barwie. U dołu łaciński tekst.
- 9) Scena ze Starego Testamentu. Ukośne stojące drzewo koloru brązowo-oliwkowego, podobny pejzaż u dołu, środkową partię obrazu wypełnia błękitne niebo z różowymi chmurami. Koło drzewa dwaj mężczyźni w czerwonych i złotobrazowych szatach. U dołu łaciński tekst.
- 10) Scena do tekstu Ewangelii św. Jana. Centralną postacią jest atletycznie zbudowany Łazarz, którego ciało jest zielonoszarej tonacji. Łazarz podtrzymywany jest pionowo przez trzech mężczyzn. Z prawej ukazane postacie kobiece. Z lewej góruje Chrystus w czerwonej szacie i błękitnym płaszczu na tle zielonooliwkowego drzewa, u góry płaszczyzna błękitnego nieba, od strony prawej fragment architektury. U dołu łaciński tekst.
- 11) Scena tekstu Ewangelii św. Jana. Tło pejzażowe, zimne w tonacji, niebo błękitne, chmury szare, u dołu fragmenty zieleni. W chmurach unoszony przez anioła Filip w szacie żółtozielonej i czerwonym płaszczu, stanowiącym odcinającą się od zimnej całości ciepłą plamę. U dołu łaciński tekst.
- 12) Ilustracja do tekstu Ewangelii św. Jana. Centralną postacią jest święty Piotr odziany w złotożółtą szatę, na nią narzucony błękitny płaszcz, otoczony półkolistym zbiorowiskiem ludzi. Z szaroróżowych chmur wyłania się symbol ducha świętego. U dołu łaciński tekst.
- 13) Scena do tekstu Spotkanie z Mędrcem Ateńskim. Tło błękitne, zielone wewnątrz kolumnowe, posadzka szachownicowa brązowoszara. Po obu stronach postacie w czerwonych, ultramarynowych i niebieskich szatach. U dołu łaciński tekst.

Omówimy najpierw cechy włoskie obrazów, korespondujące również z kompozycją Ostatniej Wieczerzy w Plutach. Na ogół tony malarstwa ze Świętej Lipki są chłodne, oczywiście z fragmentami ciepłych płaszczyn. Cechy malarstwa Kolberga w tym wypadku nie wykazują analogii jednoznacznych, artysta przetwarza raz zastosowane motywy kompozycyjne, przede wszystkim zaś architektoniczne, ciężkie, kolumnowe wnętrza, w których zgrupowanym postaciom nadaje cechy manierystyczne. Scena wyjęta z Ewangelii św. Jana, przedstawiająca jawnogrzesznice przed Chrystusem (Ryc. 6) koresponduje z wcześniejszą pracą Kolberga z Plut, z tym, że tam oszczędna, niemal matematyczna architektura, tutaj przeobrażona zostaje i spotęgowana, potraktowana głębiej i iluzyjnie. Oszczędniejsza jest ostatnia z namalowanych scen ambony, również o kolumnowym wnętrzu, przedstawiająca mędrca ateńskiego (Ryc. 7). W scenie ilustrującej II Księgę Samuela, prezentującej Natana oświadczającego Dawidowi „że jest człowiekiem” (Ryc. 8), umiejscowił artysta rzecz w świątyni, ukazując dwa rodzaje schodów: proste, na których stoi na tle okna Natan, oraz okrągłe, tronu Dawida, kłębuszkiego przed Natanem i odzianego w charakterystyczną, zębatą koronę. Stosunkowo małe głowy w porównaniu z wielkimi, szeroko udrapowanymi korpusami ciał, ujawniają tendencje manierystyczne, które w tym czasie w malarstwie europejskim ponownie doszły do głosu. Kompozycja nosi cechy uniwersali-

styczne: w samym układzie wnętrza architektonicznego można dostrzec naśladownictwo wzorów weneckich wieku XVI, chętnie popularyzowanych w całych Włoszech na początku wieku XVIII³⁶. Wyrażają się one w charakterystycznym ruchu porozumienia, w relacji między oboma postaciami. Przykładem jest m. in. rysunek weneckiego malarza z początków XVIII wieku, przedstawiający Esterę przed Ahaswerem. Echa podobnej kompozycji możemy się dopatrzeć u Kolberga w scenie Dawida z Natanem i scenie z Chrystusem rozsyłającym (Ryc. 9) apostołów. Sądzić zatem należy, iż Kolberg śledził za pośrednictwem grafiki wszystko, co działo się w sztuce europejskiej jego czasu. Nie zawsze tylko naśladuje, stać go na własne przetworzenie kompozycyjne, tworzy więc prace nowe, dobitnie świadczące o jego warsztatowej giętkości.

Ostatnia ze scen malarskich ambony, gdzie jedną z głównych ról odgrywa tło architektoniczne, częściowo kolumnowe, jest kompozycja do tekstu Ewangelii św. Jana (Ryc. 10). Przypomina ona w układzie stołu i rozmieszczonych po jego obu stronach osób kompozycje Bernarda Strozzi, weneckiego malarza wieku XVII, który również przebywał jakiś czas w pracowni Rubensa³⁷.

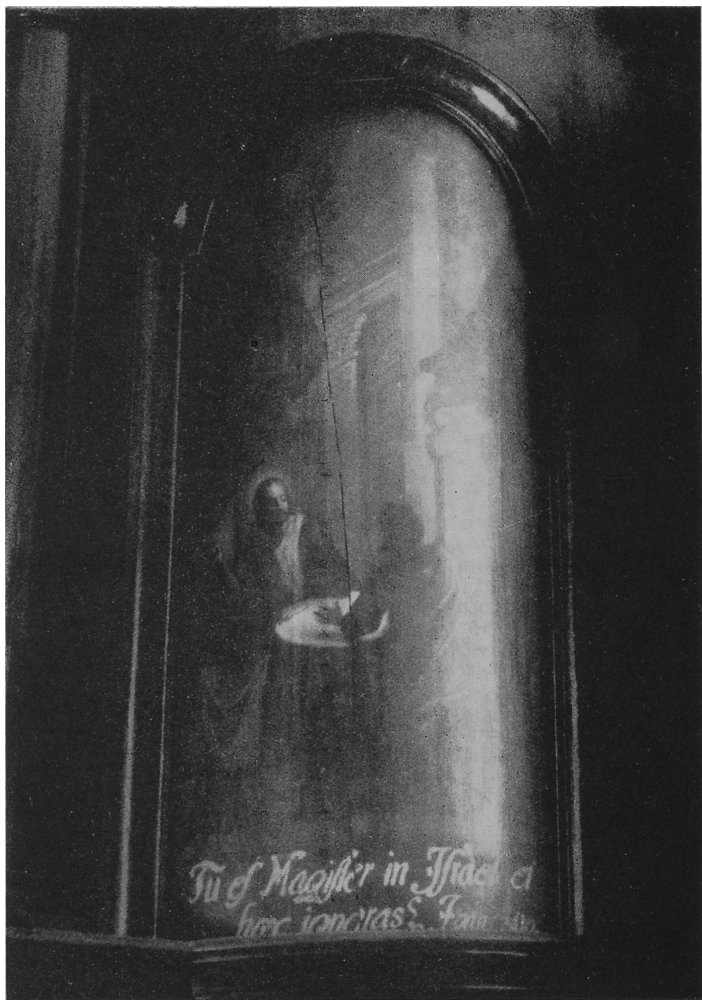
Pozostałe obrazy ambony (Ryc. 11, 13—19) wypełnione są scenami na tle pejzazowym. W kilku wypadkach występuje krajobraz, który nazwać można włosko-niderlanizującym. Jedną z najlepszych kompozycji z tego cyklu jest ilustracja do tekstu Ewangelii św. Marka, przedstawiająca św. Jana (Ryc. 11). Na tym właśnie obrazku artysta uwiecznił swoją podobiznę. Jest to twarz człowieka jeszcze w pełni sił, i być może w tym jednym wypadku wyidealizowana, bowiem, jeśli przyjąć, iż Kolberg urodził się około 1667 r., malując ambonę w Świętej Lipce miałby już sześćdziesiąt lub nawet więcej lat. Twarz Kolberga swoją odmiennością wyróżnia się cechami portretowymi. (Ryc. 12). Jest to twarz kwadratowa, o szerokim czole, wydatnych kościach policzkowych, szerokim nosie, wysuniętej brodzie, z wydatnymi ustami i zarysowującym się podbródkiem. Artysta jest przybrany w strój pasujący do całości kompozycji, z tym że jego nakrycie głowy, brązowozłota chusta z białym wykończeniem nie znajduje żadnych analogii z okryciami pozostałych postaci. Udrapowany jest w szeroką, jasnobłękitną, sfałdowaną szatę, nie okrywającą go szczelnie, bowiem pod szyją widoczne jest, charakterystyczne dla mody świeckiej tego czasu, wiązanie z białej, lekkiej tkaniny. O ile pozostałe osoby zainteresowane są dziejącą się wokół nich sceną, której bohaterem jest św. Jan Chrzciciel, Kolberg starał się wyizolować od całości tej sceny, głowę ma odwróconą nieco w prawo, patrzy na widza, w rękę trzyma atrybuty swojego zawodu — trzy pędzle malarskie. Kompozycja znajdująca się na drzwiach ambony określa początek malowideł, w ten sposób na wstępie artysta oznakował swoją pracę, którą musiał sam wysoko ocenić.

W wypadku tej sceny możemy doszukiwać się zapożyczeń z twórczości Piotra Pawła Rubensa³⁸, m. in. z jego kompozycji obrazującej Zmartwychwstanie Chrystusa z katedry antweperskiej, w grafice rozpowa-

³⁶ F. I v a n, op. cit., il. 98.

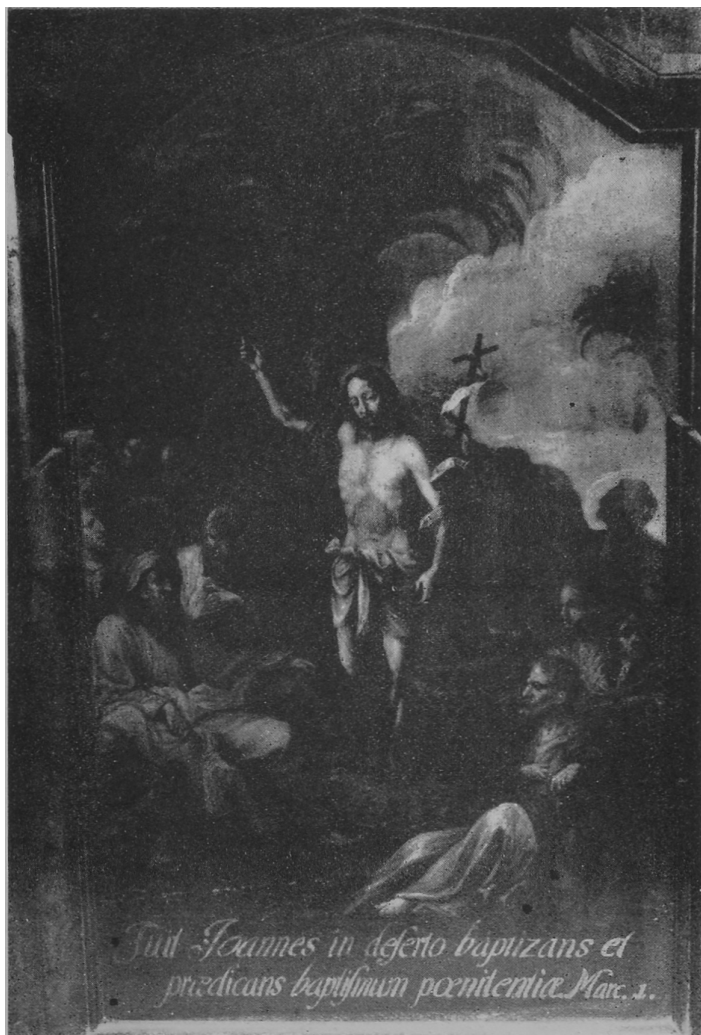
³⁷ Ibidem, il. 83.

³⁸ R. O l d e n b u r g, *Peter Paul Rubens*, München Berlin, 1932, il. 46.



Ryc. 10. Święta Lipka. Piotr Kolberg.
Ilustracja do tekstu Ewangelii św. Jana.

Fot. W. Jakimowicz



Ryc. 11. Święta Lipka. Ambona. Piotr Kolberg.
Scena z Janem Chrzcicielem i autoportret Kolbe.ga.

Fot. W. Jakłmowicz

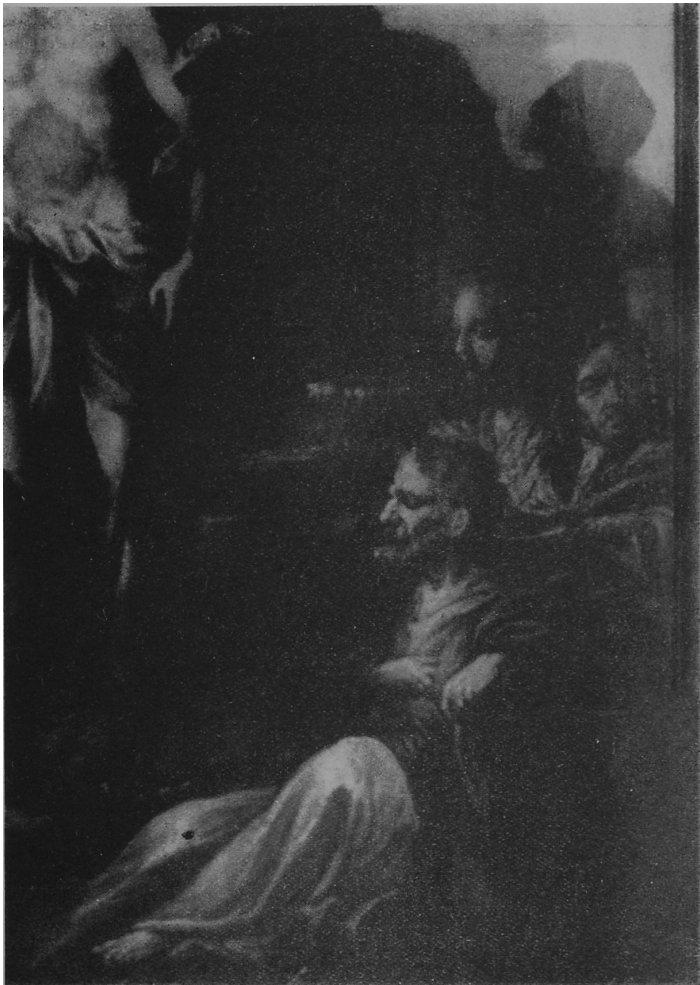
szechnionej m. in. przez S. Bolswertę, z tym że postać św. Jana jest tu przetworzona, ciało bardziej ascetyczne. Św. Jan, podobnie jak Chrystus Rubensa z podniesioną w górę prawą ręką, a opuszczoną lewą, potraktowany został bardziej statycznie. W obu wypadkach sceny rozgrywają się na tle pejzażu, jednakże w kompozycji kolbergowskiej pejzaż jest wyraźnie uprzywilejowany i wyeksponowany. Przemawia to w dalszym ciągu za tym, iż Kolberga inspirowały pewne zjawiska znane w sztuce, ale których nie powtarzał w sposób bezkrytyczny.

Pośród trzynastu małych obrazków zdobiących czasę ambony w Świętej Lipce, jeden wyraźnie skierowuje uwagę w stronę twórczości wielkiego artysty późnego renesansu włoskiego — Michała Anioła. W scenie bowiem Wskreszenia Łazarza Kolberg ujawnił swoją znajomość malarstwa kaplicy sykstyńskiej. Atletyczna budowa Łazarza (Ryc. 13), jego ciężki, umięśniony korpus, mała głowa, pozwala doszukiwać się analogii w licznych postaciach męskich ze scen Sądu Ostatecznego tejże kaplicy. Konkretyzując bardziej nasuwające się podobieństwa i dosłowniejsze analogie, możemy porównać ten fragment malowideł na stropie, gdzie ponad siedzącą pośrodku postacią proroka Ezechiela po obu stronach gzymsu siedzą dwaj nadzy młodzieńcy³⁹. Z prawej strony atletyczny mężczyzna z opuszczoną na dół prawą ręką, lewą wzniesioną do góry, dotykającą czubka głowy, w sposób niemal dosłowny przypomina omawianą kompozycję Kolberga ze Świętej Lipki. W typie męskich postaci Michała Anioła jest jeszcze druga atletyczna postać z tej kompozycji, męczyzna podtrzymujący ciało wskrzeszonego. Reszta towarzyszących osób, pośród których znajduje się grupa kobiet i Chrystus górujący nad całością, w niczym nie przypomina szkoły wielkiego mistrza, są to w typie manierystycznym, niezbyt udane rysunkowo postacie. Mimo zapożyczeń z malarstwa repertuaru wybitnego mistrza, również sama postać Łazarza ujawnia pewne niedomogi rysunków. Zbyt wątła i cienka w porównaniu z jego ciężkim korpusem lewa, uniesiona ręka, może dowodzić, iż Kolberg malując obrazek ambony patrzył na postać Łazarza ze zbyt dalekiej perspektywy stropu kaplicy sykstyńskiej. Analogia ta posiada ważne znaczenie, konkretyzuje bowiem zainteresowania sztuką włoską wieku XVI.

W kompozycjach typu pejzażowego, zwłaszcza tych, gdzie pojawiają się akcenty zielonej architektury, drzewa i krzewy, widać dużo swobody i bezpośredniości w traktowaniu ujęć. Pejzaże te są w pewnym sensie egzotyczne, niemniej można doszukać się w nich realistycznych stron holenderskiego malarstwa pejzażowego XVII wieku. Nadają one ambonie również cechy malarstwa holenderskiego.

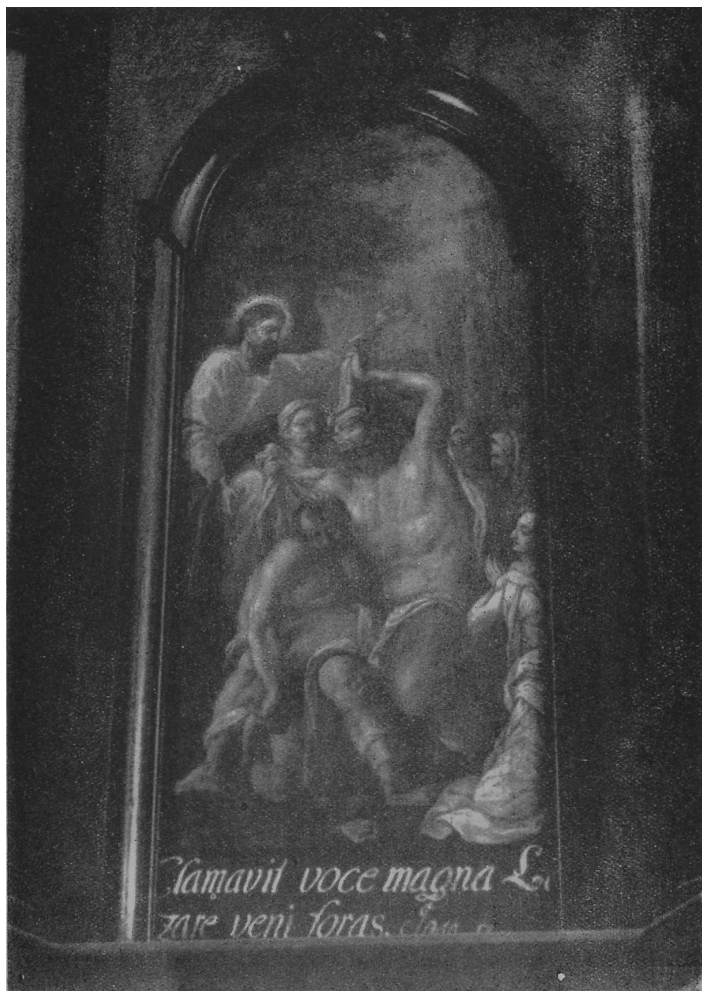
Ambona ze Świętej Lipki o uniwersalistycznym biblijnym tekście wyróżnia się zdecydowanie w malarstwie barokowym Warmii. Środki wyrazu plastycznego, kompozycja i koloryt zamieszczonych na niej obrazków pędzla Piotra Kolberga pozwalają zaliczyć tę pracę artysty z Dobrego Miasta do typu malarstwa kosmopolitycznego. Na przykładzie tej pracy można wnioskować nie tylko o różnorodnych tendencjach malarstwa, jakie drążyły nieraz dalekie od centrów kulturalnych kraju ośrodki artystyczne, bo Warmię zaliczyć możemy do pewnego ośrodka artystycz-

³⁹ H. Knackfuss, *Michelangelo*, Leipzig 1922, il. 60.



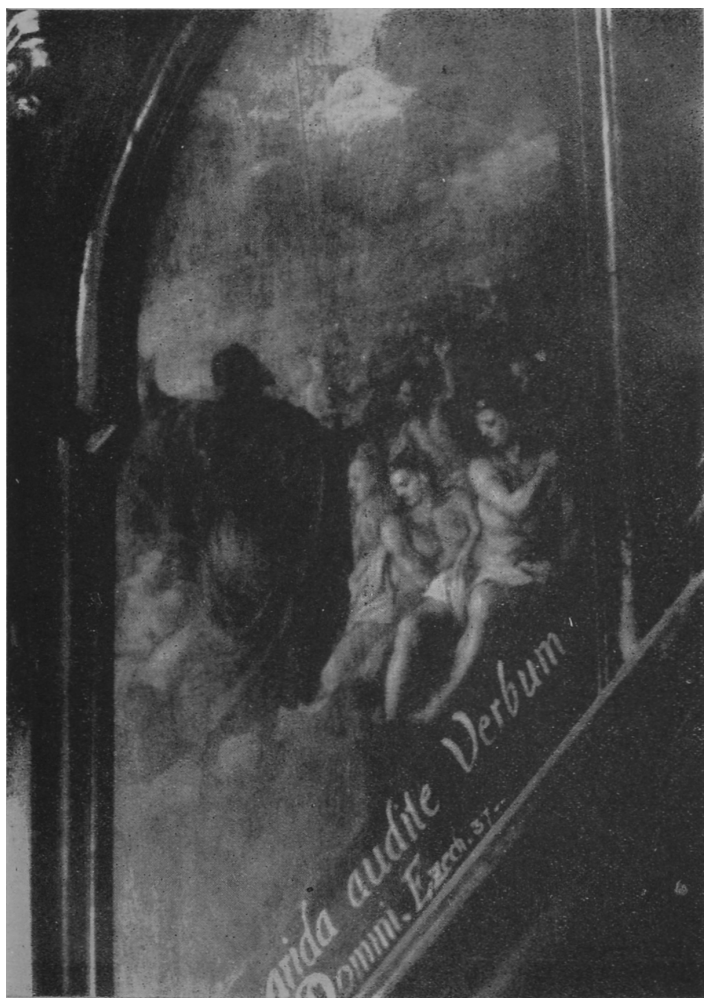
*Ryc. 12. Święta Lipka. Ambona. Piotr Kolberg.
Fragment kompozycji z autoportretem malarza.*

Fot. W. Jakimowicz



Ryc. 13. Święta Lipka. Ambona, Piotr Kolberg. Scena Wskrzeszenia Łazarza.

Fot. W. Jakimowicz



Ryc. 14. Święta Lipka. Ambona. Piotr Kolberg. Proroctwo Ezechiela.

Fot. W. Jakimowicz

nego, ale również utwierdza to nas, jak daleko sięgała do Polski i jak podatną tutaj miała glebę sztuka mistrzów włoskich, niderlandzkich i holenderskich.

Interesującą kompozycją w twórczości Piotra Kolberga jest obraz z przedstawieniem św. Rozalii (Ryc. 20), malowany dla Fromborka w 1710 r. J. Strunge podaje rodowód tego obrazu⁴⁰. Ma nim być kompozycja wybitnego mistrza włoskiego ze schyłku renesansu, Annibali Carraci. Interesujące byłoby porównanie, czy w produkcji artystycznej malarza z Dobrego Miasta były pewne tematy identycznie komponowane, przez niego powtarzane, poza tym, jak wyglądał zaginiony obraz z Pieńieżna, przedstawiający również św. Rozalię.

Zatoka, którą widać po lewej stronie obrazu ze św. Rozalią, przypomina nieco romantyczne krajobrazy holenderskie XVII wieku, jakie pojawiały się w tle portretowanych postaci⁴¹. Obraz o wymiarach 160×90 cm malowany na blasze, charakteryzuje się pewną powściągliwością kompozycyjnego planowania, co jest raczej u Kolberga zjawiskiem odosobnionym. Nastrój obrazu jest ponury, dramatyczny, zarówno w kolorycie jak i poprzez ukazanie głównej postaci, św. Rozalii. Jedyną jaśniejszą, optymistyczną stroną tej opowieści jest infantylizujący tłusty aniołek z lewej strony u góry, wyłaniający się z chmur i grający na instrumencie. Odbiega on wyraźnie od całości obrazu. Postać udrapowana w szerokie, twardo załamujące się szaty — kaftan koloru liliowoszarego, podbity jasnyniebieską podszewką, na brzegach złocista. Spódnica ciemna, niebiesko-czarna, miejscami z przymieszką zieleni. Korona w kolorze matowego złota, wysadzana przejrzystymi kamieniami o bladych, subtelnych barwach, niebieskiej, liliowej, czerwonych. Twarz okrągła, wyłaniająca się z mroku, o karnacji oliwkowoszarej do bladoróżowej w miejscach oświetlenia. Włosy z warkoczem wokół głowy utrzymane w kolorze jasnobrązowym. Na szyi zwiewna, kremowa, szara chusta.

Tło obrazu stanowi pejzaż przedstawiający jak gdyby zatokę morską z leżącym na jej brzegu dużym miastem. Przed zamkiem opodal brzegu łódzie, czy okręty biorące udział w bitwie. Jasne smugi i czerwone błyski między zamkiem wskazują na wymianę strzałów. Ziemia w tle, aż do brzegów morza oliwkowobrazowa. Morze zielononiebieskie, dalej białosine. Mury i zarysy miasta w gamie szarosinej. Nad miastem niebo jak po zachodzie, przechodzące w kolorze stopniowo od barwy żółtej, przez szarozółtą, szaroniebieską, zieloną, do szaro- i ciemnoniebieskiej. W samym dole zamykają kompozycję dwa martwe ciała ze znamionami śmierci, oliwkowoszare, na których kładą się jasne refleksy światła. Całość obrazu świetna w kolorycie, kompozycji i rysunku. Kompozycja miała być sygnowana przez Kolberga, Nicstety, nie udało się odnaleźć sygnatury.

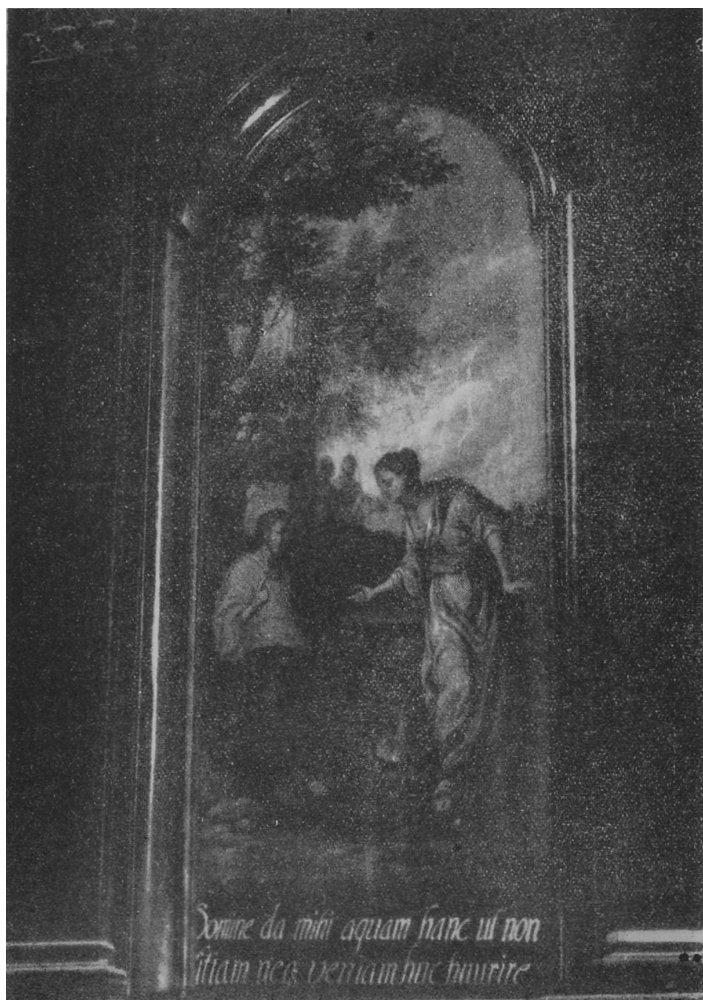
Również z 1710 r. sygnowany jest obraz, przedstawiający mistyczne zaślubiny św. Katarzyny (Ryc. 21), znajdujący się w katedrze fromborskiej. Kompozycja wysokości 120 cm, szerokości 85 cm, ukształtowana jest wielostrefowo. W centrum obrazu przedstawiona jest Maria ze sto-

⁴⁰ (J.) Strunge, op. cit., s. 391.

⁴¹ J. Białostocki, A. Chudzikowski, J. Michałkova, B. Tyszkiewicz, *Galeria malarstwa obcego*, Warszawa 1954.



Ryc. 15. Święta Lipka. Ambona. Piotr Kolberg. Porwanie Filipa.
Fot. W. Jakimowicz



Ryc. 16. Święta Lipka. Ambona. Piotr Kolberg. Chrystus przy studni.
Fot. W. Jakimowicz



Ryc. 17. Święta Lipka. Ambona. Piotr Kolberg. Nauczanie św. Piotra.

Fot. W. Jakimowicz

jącym u jej stóp Dzieciątkiem, z lewej św. Katarzyna z asystą anielską, po prawej również aniołowie i święte niewiasty, u góry koncertujące i muzykujące anioły ze św. Cecylią na czele. Jest to obraz bogaty ikonograficznie i plastycznie, charakteryzujący się pewną elegancją i wdziękiem prezentowanych postaci, głównie św. Katarzyny i Marii. Madonna w ciemnoniebieskim płaszczu, różowej sukni o okrągłym dekolcie, przepasanej grubym, ciemnym sznurem. Rysy twarzy Marii wyraziste, potraktowane graficznie. Jest to twarz młodzieńcza, subtelna, o ciężkich powiekach, bardzo wysokim czole i prostym nosie. Włosy trefione, opuszczone na ramię, na czubku głowy srebrna przepaska, nakrycie głowy złociste. Stojące u kolan Matki Dziecko, lekko okryte jest kremowobiałą chustą; w lewej ręce trzyma świetlisty pierścień, w prawej wieniec różany. Akcesoria te podaje św. Katarzynie, odzianej z wielkim przepychem. Suknia o kolorze jasnozłocistym, z dużym dekoltem, obrzeżona chabrową chustką, spięta w wiązaniu złotą spinką. W pasie szarfa koloru podobnego do chusty. Zwrócona do Dzieciątka profilem, włosy jej spięte, węzeł zdobi stroik z pereł, przypominający koronę. Z lewego ramienia na kolana, aż do stóp spływa, aż po okute koło, królewski, purpurowy, podbity gro-nostajami płaszcz. Wokół jej głowy świetlisty krąg o barwie błękitnej, odróżniająca się wyraźnie od dwóch innych kręgów znad głowy Madonny i Dzieciątka, tonacji od białej po złociste. U jej stóp miecz, na którym znajduje się sygnatura malarza: *P. Kolberg pinxit 1710*. Za św. Katarzyną widać anioła trzymającego w lewej ręce białą lilię, w prawej zaś palmę, którą podaje św. Katarzynie. Nad nim następny aniołek trzymający chustę z napisem: *Veni Sponsa Christi accipe coronam*. Z prawej strony na krawędzi widnieje grupa aniołów, pierwszy z nich kłęczy odziany w wieniec różany na głowie, trzymając złotą misę pełną róż. Za grupą aniołów, których postacie stopniowo piętrzą się ku górze, wypełniając szczerlnie każdy fragment obrazu, po lewym boku Madonny przedstawione są cztery dziewice z palmami męczeństwa w dłoniach, przy czym dwie z nich mają dodatkowe insygnia, pęk strzał i wieżę. Za św. Katarzyną, wśród połyskujących tęczowo skrzydeł unoszą się rozwiane, przejrzyste wstęgi w kolorach liliowobłękitnym i liliowym. Antytezę tych barw stanowi jasnoróżowa szata anioła z prawej strony, trzymającego różę w misie. Przeciwwstawieniem do purpurowego płaszcza św. Katarzyny jest szata anioła w górnej strefie, grającego na kontrabasie: różowa, z oliwkoworóżowym wykładanym kołnierzem. Anioł siedzący za nim ma suknię błękitną. Wszystko to tworzy razem całość niebieskoróżowa, przekątnie biegnącą od tej grupy przez postać Madonny do szat św. Katarzyny.

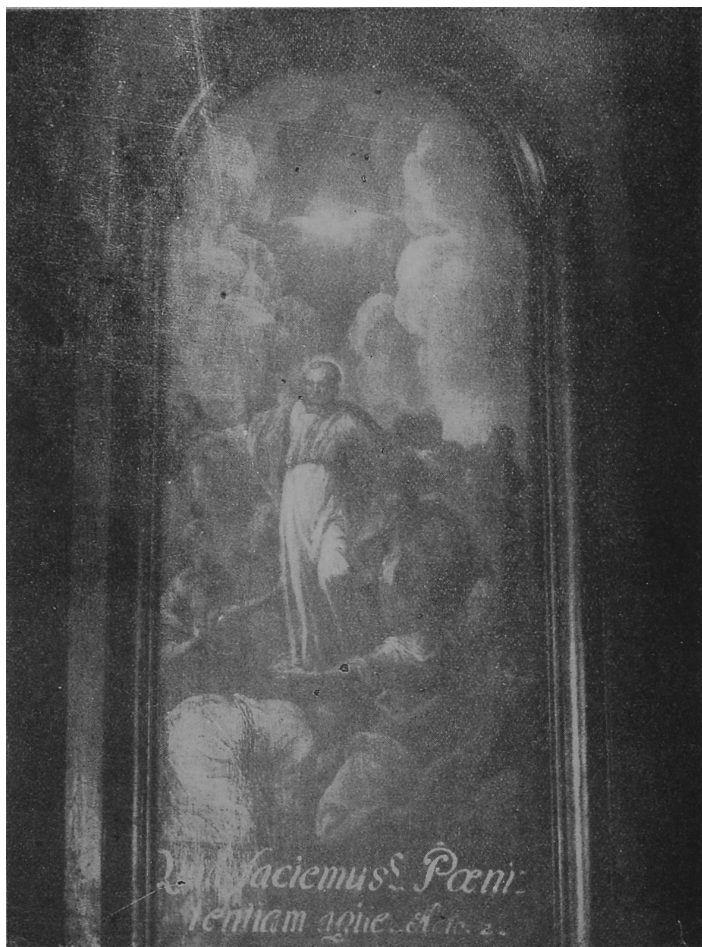
Wśród zastępów śpiewających i koncertujących wyróżnia się centralnie umieszczona postać św. Cecylii, siedząca przy klawiaturze organów (pozytyw z jednym szeregiem piszczałek o malejącej wysokości), ustawionych pod kątem do widza. Wokół organów kilka grup aniołów muzykujących na różnych instrumentach (flety, bębenki). Wyżej kręgi aniołków śpiewających. Łącznikiem niejako obu stref jest grupa siedzących w górze po prawej stronie aniołów, z których pierwszy trzyma przed sobą kontrabas, wodząc po nim smyczkiem i patrząc przez ramię na nuty siedzącego za nim anioła. Grupa ta tematycznie łączy się z górną strefą, kolorystycznie zaś wyraźnie nawiązuje do strefy dolnej.

Cały ten obraz utrzymany jest w ciepłych, stonowanych kolorach,



Ryc. 18. Święta Lipka. Ambona. Piotr Kolberg. Kazanie św. Pawła.

Fot. W. Jakimowicz



Ryc. 19. Święta Lipka. Ambona. Piotr Kolberg. Scena przy drzewie.

Fot. W. Jakimowicz



Ryc. 20. Frombork. Katedra. Piotr Kolberg. Święta Rozalia. 1710.

Fot. W. Jakimowicz

dużo oliwkowej zieleni, żółci, złota i różu. Zimne, ultramarynowe jest tło środkowej części obrazu. Prawie taki sam jest płaszcz Madonny i zimnoszara, miejscami indygo ziemia u jej stóp, po której ścielą się róże. Górna część, wraz z tłem, utrzymana jest w odcieniach żółtożółci-
stych z różowiejącymi gdzieś twarzami aniołków. Kilka koncertujących aniołków ma szaty oliwkowozielone. Skrzydła ich niemal wszystkie są oliwkowoszare. Organy i szaty św. Cecylii złocistobrazowe. Zamykająca od góry obraz gloria jako świetlisty jasny krąg i podtrzymywane przez aniołków nękane w niej palmy i wieniec mają barwy pastelowe.

Mistyczne zaślubiny św. Katarzyny pędzla Piotra Kolberga, to obraz, w którym ujawniły się pierwiastki malarstwa rodzimego, wyrosłego w kręgu oddziaływania sztuki pomorskiej, gdańskiej w szczególności. Jest to jednocześnie przykład wielokierunkowej postawy artystycznej mistrza z Dobrego Miasta, który inspirując się sztuką obcą, czerpał motywy i z własnej rodzimej gleby. Analogii doszukiwać się możemy w twórczości Hermana Hana, w jego obrazie znajdującym się w katedrze w Oliwie, przedstawiającym Świętą Rodzinę⁴². Interesujące to zjawisko bowiem świadczy, jak 100 lat prawie po śmierci Hana, wzory kompozycyjne, które wprowadzał, chociaż zmieniane i unowocześniane, tkwiły w wyobraźni żyjących po nim artystów, działających na północy. Polską koncepcję malarstwa miejscowego widać jeszcze tutaj w schemacie kompozycyjnym. Wielostrefowość układów, swoiste prowadzenie narracji przez wypełnienie możliwie dokładne całej płaszczyzny płótna jest cechą wielu malowideł treści religijnej końca XVII i połowy XVIII wieku na obszarze Pomorza. Piotr Kolberg, jak wynika z krótkiego opisu jego nie zachowanych prac, nie po raz pierwszy stosował to charakterystyczne zagęszczenie płaszczyzny płótna. Uwidoczniło się to również i w jego pierwszym obrazie Pokłonu Trzech Króli, który mimo cech italianizujących (Madonna), właśnie dzięki kompozycji wielostrefowej nosi również znamiona malarstwa rodzimego.

* * *

Reasumując, zachowane prace Piotra Kolberga mówią o rozległej skali jego zainteresowań i twórczych możliwościach. Jest różny, w sensie inspiracji artystycznych, chociaż z tych dzieł, które po nim aktualnie zostały, nie możemy w pełni określić drogi rozwojowej tego bardzo płodnego artysty. Jeszcze raz podkreślić należy w twórczości jego z jednej strony wpływy uniwersalistyczne, przeważnie włoskie i niderlandzkie, co potwierdzałoby jego przypuszczalny pobyt zagranicą, zaś z drugiej strony bardzo istotne pierwiastki wpływów sztuki pomorskiej.

Sprawę badania biografii artystycznej interesującego malarza z Dobrego Miasta, Piotra Kolberga, nie uważam jeszcze za wyczerpaną i zakończoną.



Ryc. 21. Frombork. Katedra. Piotr Kolberg. *Mistyczne Zaślubiny św. Katarzyny*. 1710.

Archiwum WKZ

PETER KOLBERG, A WARMIAN PAINTER

SUMMARY

Peter Kolberg was born in 1665 at Dobre Miasto (Gutstadt) and died ca 1730 at Pieniężno (Mehlsack). Most probably he was a son of Jacob Kolberg, a painter working at Dobre Miasto in the second half of the 17th century. Peter begun his studies at his father's workshop. At the beginning of the ninth decade of the 17th century bishop Stanisław Zbąski sent him to Italy for further studies. Back in Warmia he stayed for some time in his native town working at an altar which he offered to the local collegiate church. The central part of that altar, a painting representing the *Homage of the Kings*, had been preserved. It shows many characteristics of Italian painting of that period.

In 1694 Kolberg moved to Pieniężno where he became a person of consequence and the town councillor. He was a prolific painter and his paintings adorned different churches of northern Warmia. Many of them were made for the cathedral church of Frombork (Frauenburg) on the order of Jan Jerzy Kunigk and Stanisław Szembek, canons of Warmia.

Besides the above mentioned *Homage of the Kings*, the following Peter Kolberg's paintings have been preserved: *The Last Supper* (1703) painted for the church at Pluty, *Saint Rosalia*, painted on tin plate after a composition of Annibalo Carrici, at present at Frombork and *Mistical Espousals of Saint Catherine* (1712), also at Frombork. The last work shows the influence of Herman Han, a Gdańsk master.

Kolberg's paintings adorn also the pulpit in the church at Święta Lipka (ca 1725—1730). There are thirteen of them, representing biblical scenes. They are typical examples of Kolberg's work and show a marked influence of Italian and Netherlandish painting.

On many of his works Kolberg painted his own portrait. One of them can be found on one of the paintings adorning the pulpit at Święta Lipka: a man with a square face, broad forehead, prominent cheek-bones and protruding jaw, holding three brushes in his hand — attributes of his profession; his attire matches the whole composition.

Kolberg used to copy old masters, such as Veronese, Rubens and Carravaggio. The scene representing the revival of Lazarus on the pulpit at Święta Lipka shows a marked resemblance to Michelangelo's painting in Sistine chapel.

In the 17th and 18th centuries a great development of art took place in Warmia. It was the result of the Polish bishops' patronage. Most of them were greatly interested in art and remained in close contacts with artistic centres in Poland and abroad. They brought works of art from other provinces of Poland to Warmia but also patronized local artists and sent talented young men for studies abroad.