

TAJEMNICE GDAŃSKICH EPITAFIÓW

**NADBAŁTYCKIE
CENTRUM KULTURY
GDAŃSK 2017**

REFORMACJA W GDAŃSKU

Reformacja w Europie Północnej, w tym również w Gdańsku, trafiła na podatny grunt. Nowinki religijne zyskały szybko wielu zwolenników. Sprzyjało temu kilka czynników, wśród nich najważniejsze to: ścisłe kontakty gospodarcze i kulturalne z obszarami, gdzie większość stanowili sympatycy Lutra, sąsiedztwo Prus Książęcych, którego władca Albrecht Hohenzollern, jako pierwszy w Europie (już w kilka lat po ogłoszeniu 95 tez) przyjął luteranizm oraz społeczne (wynikające z czynników ekonomicznych) napięcia w samym mieście. Należy też pamiętać o gwałtownym w tym czasie rozwoju drukarstwa i związanej z tym łatwością w rozprzestrzenianiu nowych myśli i idei.

Zmiany w Gdańsku zachodziły bardzo szybko. Duchowieństwo przeżywało kryzys. Proboszczowie najbogatszych parafii, synowie patrycjuszowskich rodów, traktowali swoje stanowisko jako źródło dochodów, nie interesując się spawami wiernych (jedynie najuboższa parafia św. Barbary z Długich Ogrodów była poza zainteresowaniem moźnych). Gdańskie klasztory przechodziły kryzys, liczba powołań malała, a wielu zakonników i zakonnic zrzuciła habit i oficjalnie przyznawała się do luteranizmu. Większość kleru stanowili ubodzy, słabo wykształceni księża, pozbawieni stałych dochodów, utrzymujący się z odprawiania mszy przy ołtarzach bocznych. Właśnie z tej grupy wywodzili się liczni pastory, którzy swoją działalnością aktywnie przyczynili się do sukcesu Reformacji. Pierwszym kaznodzieją, uczącym w nowym duchu, był Jakub Hegge, który od 1522 roku działał w szpitalnych kościołach Bożego Ciała i św. Gertrudy. Działalność Heggego wywołała zamieszanie: w 1523 roku tłum szturmował Ratusz. Uspokojenie nastrojów poprzez wprowadzenie luteranckiego obrządku w większości świątyń nie było trwałe – już w 1525 roku doszło do kolejnej rewolty, obrazoburstwa w kościele św. Katarzyny, gdzie pastorem był Hegge. Zniszczono część obrazów i ołtarzy bocznych (nie wszystkie dzieła uległy zagładzie, ich istnienie potwierdzają późniejsze źródła). Napięta sytuacja

Albrecht Hohenzollern



w mieście sprawiła, że interweniował sam król. Zygmunt I przybył do Gdańska i stanowczo sprzeciwił się luteranizacji miasta. Statuty Zygmuntofskie dokonały formalnej rekatolizacji. Odgórne wprowadzenie starego porządku nie powstrzymało jednak dalszego, faktycznego postępu Reformacji. Zmiany dokonywały się jednak nieoficjalnie. Władze miasta musiały działać ostrożnie, nie chciały fermentu społecznego, mogącego zakłócić spokój w Gdańsku. Zgadzano się na luterski obrządek w kościołach, jednocześnie pilnowano, by zbyt gwałtowne zmiany nie spowodowały ponownej interwencji władcy.

Przewaga luteran stał się jednak faktem. Gdańszczanom sprzyjała sytuacja zewnętrzna i tolerancyjna postawa króla. W roku 1557 Zygmunt August zezwolił oficjalnie na sprawowanie kultu w nowym obrządku (choć komunie pod dwiema postaciami była udzielana już od dawna). Dwuwyznaniowy miał pozostawać kościół Mariacki. Król potwierdził stan faktyczny po zatwierdzeniu w Rzeszy Niemieckiej pokoju w Augsbuurgu oraz uzyskania przez szlachtę swobody religijnej na sejmie w Piotrkowie w 1555 roku.



kościół św. Katarzyny

Zrównanie w prawach katolików i luteran przyznał jednak dopiero przywilej Stefana Batorego z 1577 roku. Dokument, co istotne dla dalszego rozwoju wypadków, tolerował tylko te dwie formy kultu w mieście, zakazując wprowadzenia dalszych zmian w ceremoniach kościelnych. Rada Miasta odtąd oficjalnie kierowała życiem religijnym Gdańska. Faktycznie władze miasta miały szerokie uprawnienia w sprawach kościelnych od 1457 roku, teraz jednak mogły dokonać zmian zgodnych z nowymi prądami, płynącymi z zachodu. W miarę jak umierali katoliccy proboszczowie, zastępowani byli luteranскими pastorami. Jedynie obsadzenie probostwa mariackiego należało do prerogatyw monarchy, wpływy katolików w kościele były jednak ograniczone. Do 1945 roku zwolennicy Reformacji stali się gospodarzami większości gdańskich świątyń.

kościół Bożego Ciała, 1687 r.



ZMIANY W GDAŃSKICH KOŚCIOŁACH – SZTUKA JAKO ADIAFORA

Reformacja w Gdańsku nie doprowadziła do gwałtownych zmian we wnętrzach kościelnych. Nie doszło do masowego niszczenia dzieł sztuki tak jak miało to miejsce w niektórych regionach Niemiec, na terenie Szwajcarii czy Niderlandów.

W Gdańsku przewagę zyskał i utrzymał luteranizm. Obrazoburstwo, które miało miejsce w 1525 roku w kościele św. Katarzyny, nie odbyło się na dużą skalę. Ten jednorazowy ikonoklazm wynikał z pozostawiania przez Jakuba Hegge pod wpływem Andreasa Karlstadta. Radykalne poglądy Karlstadta, dotyczące nie tylko sztuki, przyczyniły się do znacznych niepokojów społecznych na terenie Rzeszy. Sam Karlstadt początkowo popierał Lutra, jednak z czasem radykalizował swoją postawę. Doprowadził, pod jego nieobecność, do obrazoburstwa w Wittenberdze.

Adoracja Złotego Cielca wg Nicolasa Poussina





Marcin Luter odcinał się od tak gwałtownych ruchów. Umiarkowane poglądy widoczne były w jego podejściu do sztuki. Początkowo jej niechętny, docenił ostatecznie jej funkcję w społeczeństwie złożonym w większości z analfabetów. Sztuka była nośnikiem tradycji, ludzie (zwłaszcza niewykształceni) odczuwali potrzebę celebrowania obrzędów. Odpowiednia oprawa sprzyjała więc liturgii. Luter sztuce przypisywał charakter adiafory (obrzędek, zwyczaj, ceremoniał, który jest dopuszczalny, ale nie nakazany), rozumiejąc, jak ważna w percepcji człowieka jest sfera wizualna. Adiafora to rzecz neutralna, obojętna dla zbawienia duszy. Sztuka, wzmacniająca przekaz dydaktyczny, była więc dopuszczalna w kościołach. Prowadziło to do tego, że luteranie po przejęciu świątyni z rąk katolików pozostawiali, bądź przemieszczali w mniej eksponowane miejsca dzieła pochodzące jeszcze z okresu średniowiecza. Podpierano się przy tym przykładami z Biblii (ołtarze zbudowane przez Noego i Abrahama, ozdoby z Arki Przymierza), które wskazywały, że nigdy nie było zakazu tworzenia dzieł sztuki. Stanowczo zabroniona była natomiast idolatria, zwana bałwochwalstwem, czyli otaczanie kultem przedmiotów. Tu jako negatywny przykład przytaczano adorację Złotego Cielca, której pod nieobecność Mojżesza dopuścili się Izraelici.

Takie podejście do sztuki wywołało ostrą krytykę zwolenników Kalwina, który zrównał idolatrię z tworzeniem dzieł sztuki. Nie doceniał dydaktycznego znaczenia sztuki, uważając, że liczy się tylko słowo. Różnice najlepiej pokazuje Dekalog. Wersja katolicka i luterńska są niemal identyczne (rozbieżności występują w zapisie ostatniego przykazania), tymczasem pozostałe kościoły protestanckie rozdzieliły przykazanie 1., eksponując zakaz obrazowania Boga. Luter uważał, że taki kategoryczny zakaz obejmował tylko Żydów. Bóg przez Chrystusa, odnawiając przymierze z ludźmi, wprowadził nowe zasady, zawarte w Nowym Testamencie. Nie ma w nim mowy o zakazie obrazowania czy tworzenia dzieł sztuki. Wykluczenie z wnętrza świątyni wszelkiej sztuki przez kalwinów nie zmieniło postawy luteran. Wręcz przeciwnie, luteranie, aby zmanifestować swoją odrębność, tym bardziej przywiązywali wagę do decorum. W zamawianych dziełach atakowali katolickie dogmaty, dystansując się jednocześnie od kalwinów.

Zmiany w wyposażeniu kościołów gdańskich zachodziły więc stopniowo. Proces ten był na tyle niezauważalny, że – jak stwierdzili kalwińscy pastory na początku XVII wieku – niejeden polski flisak spokojnie modlił się w zborze luterzańskim sądząc, że jest w katolickiej świątyni.

KONFLIKT POMIĘDZY LUTERANAMI A KALWINAMI

Luteran i kalwinów, pomimo że katolicy określali oba odłamy pejoratywnym mianem protestantów, dzieliły znaczące różnice. Podstawową różnicę widać w kwestii zbawienia. Katolicy uznawali, że prowadzą do tego uczynki, stąd liczne fundacje. Sfinansowanie budowy nowego kościoła, kaplicy czy ołtarza, miało przybliżyć katolikowi niebios. Luter uważał, że do zbawienia potrzebna jest tylko wiara. Kalwin natomiast głosił koncepcję predestynacji, według której o zbawieniu lub potępieniu danego człowieka z góry zdecydował Bóg.

Jedną z podstawowych różnic było podejście do sztuki, którą Luter akceptował pod pewnymi warunkami, a Kalwin z całą stanowczością odrzucał. Sztuka wg Lutra powinna być jednoznaczna, sceny z Biblii zalecano opatrywać odpowiednim komentarzem słownym. Odchodzono więc od przedstawień alegorycznych, tak popularnych w sztuce katolickiej (jak się przekonamy, brak tu jednak konsekwencji). Dzieło sztuki było dobre, jeśli oddziaływało pozytywnie na widza, warstwa estetyczna była więc podporządkowana warstwie treściowej. Sztuka miała jednak znaczenie drugorzędne, najważniejsze było słowo i sakramenty. Wszystko to, jako rzeczy zbędne potępił Kalwin, odrzucając wszelką sztukę, a nawet śpiew. Wprowadzenie kalwinizmu zaczynało się właśnie od ataku na idolatrię i nawoływań sympatyzujących z genewskim reformatorem do oczyszczenia z dzieł sztuki wnętrz kościelnych. Luteranie tymczasem korzystali w przejętych kościołach z pokatolickich ołtarzy i paramentów, niszcząc jedynie te otoczone kultem. Jako przykład może



Koronacja Marii. Centralna scena głównego ołtarza z kościoła NMP

posłużyć ołtarz główny z kościoła Mariackiego, ze sceną koronacji Marii: wybitne, niezwykle kosztowne dzieło, ukończone w 1517 roku, pozostało na swoim miejscu. Nie był to wyjątek, luteranie po przejęciu świątyni pozostawiali ołtarze. Tylko wtedy, gdy rażąco nie zgadzał się z nową wykładnią był zasłaniany bądź nie był otwierany (należy pamiętać, że scena główna była pokazywana widzom tylko w święta; najbardziej złożone polipytki, z kilkoma parami skrzydeł, otwierano w zależności od okazji w różnych konfiguracjach). Inną metodą było uzupełnianie treści – tak się stało w przypadku ołtarza mariackiego. Z inicjatywy luterńskiego duchowieństwa ołtarz był w święta otwierany i oświetlany. Tył dzieła pokryto natomiast malowidłami, przedstawiającymi sceny z życia Jezusa. W ten sposób ołtarz poświęcony Marii stał się bardziej chrystocentryczny, zgodnie z załozeniami Lutra. Tu należy przypomnieć, jak wyglądała eucharystia u luteran. Wierni (z uwzględnieniem podziału na płeć) podchodzili do ołtarza od prawej strony, gdzie otrzymywali opłatek, następnie

Ołtarz główny z kościoła św. Jana



obchodzili ołtarz i wychodzili po lewej stronie, gdzie czekał pastor z kielichem wina. Ważne było więc odwrócenie ołtarza, które wierni oglądali w czasie przyjmowania sakramentu. Tworzenie dzieł opartych na własnej wykładni wiary odbywało się więc stopniowo, na zasadzie wymieniania starych, zniszczonych sprzętów na nowe.

Kalwinizm zyskał zwolenników wśród wielu przedstawicieli patrycjatu i pastorów. W niemal wszystkich kościołach w Gdańsku, obok pastorów luterzańskich pojawili się zwolennicy lub sympatycy Kalwina. Jedynie kościoły św. Jana i św. Katarzyny pozostawały w pełni obsadzone przez duchownych luterzańskich. Wielu kalwinów zasiadało w Radzie Miasta i piastowało najwyższe stanowiska. Wśród nich byli lekarze, prawnicy, nauczyciele z Gimnazjum Akademickiego i szkół parafialnych. W 1587 roku w osiemnastoosobowej Radzie zasiadało dziesięciu kalwinów. Luteranizm miał jednak szerokie poparcie wśród średniego mieszczaństwa. Gdy kalwini chcieli usunąć w 1589 roku pokatolicki ołtarz Tronu łaski z kościoła św. Trójcy, obroniony został przez luterzańskie pospólstwo. W odpowiedzi na postęp tzw. Drugiej Reformacji, luteranie świadomie pielęgnowali te elementy, które potępiał kościół Kalwina. Dawne ołtarze zachowano jako pamiątki po zasłużonych mieszkańcach miasta, którzy je ufundowali. Gdy zamawiano zaś nowe elementy do wnętrza, na program ikonograficzny wpływała polemika z kalwińskimi oponentami. Przykładem takiego dzieła jest ołtarz z kościoła św. Jana, ukończony w 1612 roku. Podkreśla on luterzańskie przywiązanie do dwóch sakramentów: chrztu, ukazanego w centralnej scenie chrztu Chrystusa, oraz komunii, zaprezentowanej w predelli jako Ostatnia Wieczerza i Pascha. Skrytykowani zostali katolicy, jako trwający przy starych błędach, ich postacie ukazane są m.in. przy scenie egzekucji św. Jana Chrzciciela. Ewenementem jest uzupełnienie programu ołtarza o cykl heraldyczny, znany z budowli świeckich. Na retabulum znalazł się herb Polski (ze snopkiem Wazów na piersi), Gdańska i Prus Królewskich, co podkreśla zależność miasta od władzy królewskiej. Ta konfiguracja była wszak korzystna dla luteran. Właśnie w 1612

roku doszło do interwencji na dworze królewskim i Zygmunt III wydał postanowienie dobre dla luteriańskiej większości. Kalwini mogli zachować piastowane w Gdańsku urzędy, ale po ich śmierci lub rezygnacji na ich miejsce mogli być wybierani tylko luteranie i katolicy (co przy znikomym udziale tych ostatnich w życiu miasta, potwierdziło luteriański charakter Gdańska). Odtąd zwolennicy reformatora z Genewy nie odnieśli znaczących sukcesów, a najciekawszy zabytek z kalwińskim programem możemy podziwiać w przestrzeni świeckiej, w Ratuszu Głównego Miasta: jest to wystrój Sali Czerwonej ze słynnym obrazem Apoteoza Gdańska. Gdańsk został tu ukazany jako miasto idealne, wybrane przez Boga, czego wyrazem jest panujący w nim dobrobyt, co oddaje ideę predestynacji.

Apoteoza Gdańska, 1608 r., fragment





Najstarsze gdańskie epitafium. Demoet von der Beke z córkami i św. Barbarą adoruje Marię, ok 1425 r.

EPITAFIA

Zdefiniowanie fenomenu kulturowego, jakim jest epitafium, jest trudne. Dzięki lekcjom literatury kojarzy się nam ono z krótkim utworem umieszczanym na grobie zmarłego. Gatunek ten jest jednym z wielu odziedziczonych po starożytnych Grekach. Epitafium ma także drugie znaczenie, interesujące z punktu widzenia historii sztuki. Określenie przyłgnęło do ozdobnych tablic i pomników upamiętniających zmarłych, umieszczanych w przestrzeni sakralnej. Badacze za najbezpieczniejszą definicję uznają określenie epitafiów jako obiektów sztuki kościelnej, powstałej w związku z czyjąś śmiercią. Epitafium nie pełni funkcji nagrobka. Tablice bądź pomniki epitafijne w dobie renesansu i baroku przybrały obfite i bogate formy. Obok inskrypcji, podziwiamy na nich obrazy oraz rzeźby. Bogate programy tworzone były na zamówienie rodzin. Chętnie cytowano Pismo Święte, informacje o samym zmarłym miały mniej lub bardziej rozbudowany charakter. Obok najważniejszych, czyli dat życia,

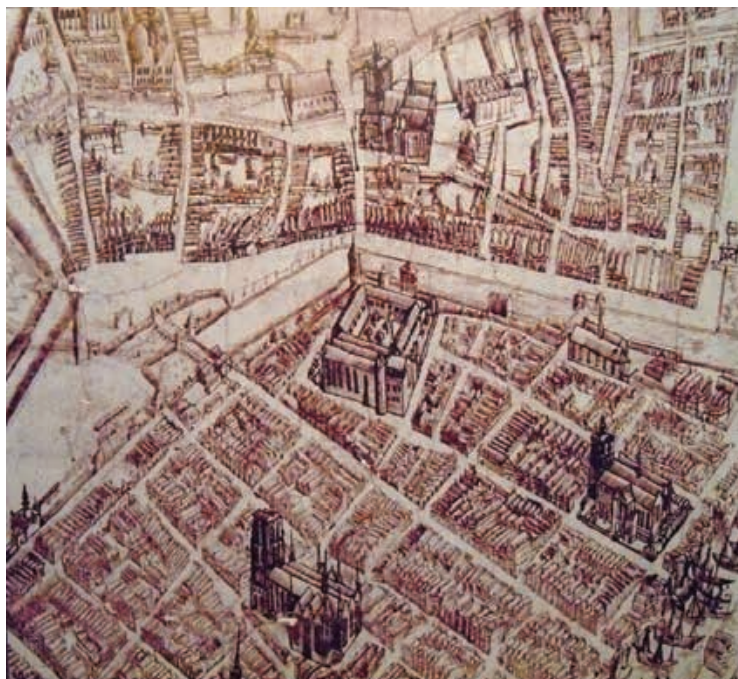
pojawiały się pełne biogramy z przebiegiem kariery, imionami małżonków, ich dzieci itd. Duża różnorodność panowała też w sferze wizualnej. Obok uniwersalnych, czytelnych dla wszystkich symboli śmierci, pojawiają się bardziej aluzyjne przedstawienia ostateczności, a w pobliżu symboli kruchości ludzkiego życia widnieją alegoryczne przedstawienia cnót, szczególnie cenionych przez zmarłego lub fundatora. W przypadku epitafiów obrazowych kluczowy był jednak centralny obraz lub relief. Główne przedstawienie było z reguły połączone z portretem zmarłego, czasami w otoczeniu rodziny. Program epitafium był więc swoistą manifestacją religii, wykształcenia, erudycji, ale też i wrażliwości zamawiającego. Na pierwszy plan wysuwała się często rodzinna duma, związana z przynależnością do określonej warstwy społecznej. Warto odnotowania jest również, że epitafia często były fundowane przez osoby bezdzietne, ostatnie z rodu.

Badaczka zagadnienia Katarzyna Cieślak dzieli epitafia na trzy główne grupy. W obrazowych centralną częścią był obraz bądź relief z przedstawieniem religijnym; dwa pozostałe (zamawiane początkowo przez kalwinów) były ich pozbawione. Epitafium inskrypcyjne – jak podpowiada nazwa – zawiera tylko tekst, natomiast epitafium pomnikowe oprócz inskrypcji zawierało wizerunek zmarłego, czasami także członków jego rodziny. Wydawałoby się, że epitafia obrazowe zamawiane były przez katolików i luteran, podczas gdy pozostałe dwa rodzaje pozostały w sferze zainteresowań kalwinów, tymczasem nie ma tak prostego rozróżnienia. Pomniki epitafijne i inskrypcyjne cieszyły się powodzeniem wszystkich konfesji.

Pierwsze epitafia obrazowe powstały na terenie południowych Niemiec, w połowie XIV wieku. Narodzenie się takiej metody upamiętnienia wiązało się z przekonaniem o wpływie modlitwy na zbawienie zmarłych. Epitafium złożone z portretu, przedstawienia religijnego i inskrypcji miało skłonić odwiedzających świątynię do modlitwy w intencji zmarłej osoby. Dzieło takie spełniało również inne funkcje, jako pobożna fundacja była kolejną zasługą przybli-

żająca do zbawienia. Obraz nakłaniał odbiorcę do modlitw i kontemplacji, co także zbliżało go do niebios. Luteranie odrzucili wpływ uczynków i zasług na zbawienie, traktowali epitafia jako możliwość zmanifestowania swojego wyznania.

W pierwszym okresie gatunek ten nie cieszył się szczególnym zainteresowaniem w Gdańsku. Znaczne ożywienie w budownictwie kościelnym zmieniło sytuację. Nowe wnętrza trzeba było wyposażać. Bogaci donatorzy chcieli upamiętnić swoje nazwisko przez fundację ołtarza czy obrazu, a epitafia traktowano jako jeden z elementów drugorzędnych. W dobie Reformacji, kiedy to wyposażenie świątyń zostało ograniczone do najważniejszych obiektów, jak ołtarz główny, ambona, chrzcielnica i organy, epitafia stały się doskonałym ujściem dla mecenatu mieszczańskiego.



Kościół Główny i Starego Miasta na planie sztokholmskim z 1601 r.

KOŚCIÓŁ ŚW. JANA

EPITAFIUM JOHANNA HUTZINGA

Największą grupę zachowanych epitafiów w kościele Świętego Jana stanowią zabytki związane z duchownymi pracującymi w świątyni. Nie dziwi zatem, że dzieła te były okazją do zaprezentowania wiernym luterkańskiej wykładni wiary. Szczególnie interesujące jest rozbudowane epitafium pastora Johanna Hutzinga, namalowane zgodnie z jego wytycznymi. Hutzing, pochodzący w Fryzji, od 1559 roku był pierwszym stałym luteranckim pastorem w kościele św. Jana. Obraz główny epitafium podzielony jest na trzy części: na dole widzimy Otwarcie szóstej pieczęci opisane w Apokalipsie, następnie wizję doliny suchych kości, zawartą w Księdze Ezechiela. Scena górna – Sąd Ostateczny – sugeruje bliski koniec świata.

Dolna scena należy do rzadkości, musiała być wyzwaniem dla malarza. Apokaliptyczna wizja mówi o trzęsieniu ziemi, utracie blasku przez słońce i księżyc, o deszczu gwiazd i popłochu, w jaki wpadli ludzie, uciekający przed bożym gniewem. Artysta posiłkował się serią miedziorytów Hendrika Goltziusa, twórczo je interpretując na życzenie zamawiającego. Wprowadzono więc atrybuty i stroje, dzięki którym rozpoznajemy potępionych, są to katolicy: kardynał, papież, mnich, cesarz i król. Oryginalność przedstawienia polega na tym, że Otwarcie szóstej pieczęci jest tu pokazane nie jako zapowiedź Sądu Ostatecznego, ale już jako kara. Jednoznacznie też określono, kto zostanie ukarany. Właśnie w sensie antypapieskiej przepowiedni interpretował Apokalipsę Luter. Sugestią, że dzień ten nastąpi niebawem, jest umieszczenie postaci Turka, który jako złowrogi motyw zagłady był znany w XVI-wiecznej literaturze i sztuce.

Obraz powyżej mówi natomiast o nagrodzie jaka czeka prawdziwych chrześcijan, w domyśle luteran. Jest nim zbawienie, którego starotestamentową zapowiedzią była wizja Ezechiela. Ostateczne rozdzielenie zbawionych od potępionych nastąpi w dniu Sądu, który przedstawiono w górnej części. W scenie brakuje po-

staci Chrystusa. Wykonana w drewnie figura, wieńcząca epitafium, oraz pięć przedstawień alegorycznych: Wiary, Nadziei, Miłości, Miłosierdzia i Sprawiedliwości – zaginęły.

W predelli ukazano pastora z rodziną, kolejnymi żonami, córkami i synami. Rodzina Hutzingów ukazana została bezpośrednio przy ołtarzu. Odczytywać to możemy zgodnie z podziałem wnętrza kościoła, jaki stworzył Luter. Reformator uważał, że w przedsionku świątyni jest miejsce dla ludzi, którzy stosują się tylko powierzchownie do przepisów nauki Jezusa. W nawie powinny przebywać osoby, które dążą do zbawienia, natomiast przy ołtarzu powinni się znajdować wierni najbliżsi ideałowi chrześcijańskiemu.

Epitafium ukończono w 1594 roku, a więc w wiele lat po przywileju zrównania luteran i katolików. Jak widać, obawiano się możliwości rekatolizacji miasta. Aktywnie działał w tym kierunku ówczesny biskup włocławski, Hieronim Rozrażewski. Biskup usiłował założyć w Gdańsku klasztor jezuitów i odzyskać kościół Mariacki, przed czym mieszczanie skutecznie się bronili.

Apokaliptyczne nastroje nie opuszczały gdańszczan jeszcze przez wiele lat, potwierdzają je także inne dzieła sztuki. Jednym



Epitafium Hutzinga



Motyw Homo Bulla z epitafium Adelgundy Zappio

z ciekawszych jest cykl obrazów Adolfa Boya ukazujących 12 Sybill. Starożytnym wieszczkom towarzyszą sceny z życia Jezusa, uzupełnione dwuwierszowym komentarzem-przepowiednią. Obrazy ekspozowane są obecnie w Ratuszu Starego Miasta.



Sąd Ostateczny, miedzioryt Hendrika Goltziusa
wg Jana Stradanusa, ok. 1577



Johann Arndt



Sybilla Frygijska, w tle Sąd Ostateczny,
Ratusz Starego Miasta

EPITAFIUM ADELGUNDY ZAPPIO

Epitafium Adelgundy Zappio wyróżnia się pod kilkoma względami. Jest najbardziej okazałym dziecięcym epitafium w Gdańsku. Dzieło jest pierwszym z kilku, które ufundował Zachariasz Zappio, największy filantrop w historii parafii św. Jana. Jak żadne z pozostałych luterzańskich epitafiów, jest w warstwie ikonograficznej zbliżone do katolicyzmu.

Epitafium, ufundowane w 1664 roku, powstało w celu upamiętnienia dziesięcioletniej Adelgundy, jedynego dziecka Zachariasza i Katarzyny Zappiów. Zrozpaczeni rodzice po śmierci córeczki ufundowali wiele elementów wyposażenia świątyni (chrzcielnica, obrazy, lichtarze), założyli fundację wspierającą ubogich (udzielała 300 zapomóg rocznie), a zapis testamentowy Zachariasza pozwolił na stworzenie przykościelnej biblioteki.

Dzieło zawiera aż cztery obrazy: centralny, portret modlącej się zmarłej oraz ujęte w popiersiach wyobrażenia jej rodziców. Obrazy ujęte zostały w bogatą oprawę architektoniczną, dekorowaną rzeźbami alegorii, bawiących się putt oraz ornamentem. Obraz centralny przedstawia motyw Jezusa ubiczowanego, oczekującego na ukrzyżowanie, znany w polskiej sztuce jako Chrystus Frasobliwy. Przedstawienie to nie ma swojego źródła w Nowym Testamencie, lecz pochodzi z pism późnośredniowiecznych mistyków niemieckich Jana de Caulibusa i Ludolfa z Saksonii. Mistyka średniowieczna miała wpływ na powstanie tak popularnych w ikonografii motywów, jak Ecce Homo czy Vir Dolorum (Chrystus Boleściwy). Obraz flankują dwie spiralne kolumny – to nawiązanie do brązowych kolumn ze świątyni Salomona: Jakin i Boaz. Ten motyw architektoniczny wyraża stałość w wierze i nadziei. Deklaracja ta jest jednoznacznie podkreślona poprzez umieszczenie alegorii Wiary z księgą i Nadziei z kotwicą (atrybutu zaginiony) przy portretach fundatorów. Liczne putta, poza funkcją ozdobną i przypominającą o wieku zmarłej, uzupełniają program ikonograficzny. O przemijaniu i kruchości ludzkiego życia przypomina putto bawiące się puszczaniem mydłanych baniek

(motyw znany jako Homo Bulla), Caritas (Miłość) została przedstawiona jako dwa obejmujące się putta.

Nieoczywisty w protestanckim kościele motyw Chrystusa Frasobliwego wiązany jest z pracami Johanna Arndta. Arndt, wybitny niemiecki teolog, inspirował się dziełami średniowiecznych mistyków. Zmartwiony powierzchowną religijnością współwyznawców, usiłował wprowadzić nowy rodzaj pobożności, nie bazujący na intelekcie wiernych, ale odwołujący się do ich uczuć. Zyskała ona dużą popularność na Śląsku, skąd pochodził Zachariasz Zappio. Miało to odbicie w sztuce, która zaczęła poruszać rzadkie do tej pory tematy, jak Modlitwa na Górze Oliwnej, Opłakiwanie czy Złożenie do Grobu. Dzieł nie opatrywano cytatami z Biblii, lecz prostszymi komentarzami. Dzieła sztuki miały być bardziej poruszające i wzbudzać zaangażowanie emocjonalne widzów. Przypomnijmy, że wnętrza katolickich świątyń doby potrydenckiej robiły na widzach oszałamiające wrażenie. Za poglądami Arndta opowiedział się także pastor kościoła św. Jana, Johann Jakob Cramer.

KOŚCIÓŁ ŚW. MIKOŁAJA

EPITAFIUM JANA JOACHIMA POSSELIUSA

Jedną z pierwszych osób, która ufundowała swoje epitafium jeszcze za życia, był Jan Joachim Posselius. Po studiach w Wiedniu i Bolonii, w 1609 roku został przez Zygmunta III mianowany nadwornym medykiem. Posselius pod koniec życia zaangażował się w leczenie siostry króla, Anny Wazówny. Królowna była trudnym pacjentem. Ciężko chora, sama się kurowała stosując ziołowe napary i niechętnie słuchała zaleceń lekarzy, wątpiąc w ich pomocność. Posselius nie był w stanie jej pomóc, a nawet na dłuższy czas ulżyć w silnych bólach i stanach przygnębienia. Anna cierpiała na rzadką chorobę: wgniecenie podstawy czaszki, przynoszącą szereg bolesnych i uciążliwych dolegliwości. Chorobę zdiagnozowano dopiero w XX wieku. Anna zmarła w 1625 roku, rok po śmierci Posseliusa. Jako

luteranka, ku rozpaczy króla – gorliwego katolika, nie mogła spocząć na Wawelu. Inny problem miał lekarz Zygmunta. Jako katolik, w luteranśkim Gdańsku mógł być pochowany w jednym z kościołów klasztornych. Wybrał najokazalszy, kościół św. Mikołaja. Wydaje się, że fundacja dzieła jeszcze za swojego życia miało być wyraźną deklaracją wiary i wskazaniem miejsca spoczynku, żoną Posseliusa była bowiem protestantka.

Epitafium Posseliusa jest także pierwszym w Gdańsku, w którym podkreślono zawód zmarłego. Posseliusa sportretowano w półpostaci; jedna dłoń spoczywa na czaszce, tutaj dwuznacznej – symbolizującej przemijanie, ale również medycynę. W drugiej widzimy księgę, symbol wiedzy i erudycji. Posselius był bowiem nie tylko lekarzem, interesował się także historiografią, czego wyrazem było dzieło poświęcone historii Polski, dedykowane królewiczowi Władysławowi. Bogaty strój uzupełniony jest łańcuchem z medalionem, na którym widzimy portret patrona medyka, króla Zygmunta III. Sama inskrypcja również odnosi się, chociaż dosyć ogólnikowo, do zawodu zmarłego.



Anna Wazówna, ostatnia pacjentka Posseliusa, fragment nagrobka z kościoła Mariackiego w Toruniu



EPITAFIUM JANA ERNESTA SCHEFFLERA

Najbardziej okazałe epitafium w kościele św. Mikołaja, autorstwa Hansa Kacpra Gockhellera także należy do lekarza. Jan Ernest Scheffler wraz Janem Schmidtem prowadził badania nad dożylnym podawaniem leków, opracował spis leków, wraz z ich recepturami (było to pierwsze opracowanie tego typu w Polsce). Obaj pracowali jako lekarze miejscy. Scheffler, urodzony i wychowany w rodzinie luterańskiej, konwertował na katolicyzm. Jako konwertyta, prowadził działalność, którą można porównać jedynie z filantropią małżeństwa Zappiów. Medyk miejski ufundował do katolickiego wnętrza trzy ołtarze, w tym Świętej Róży. Wspierał także finansowo fundacje kościelne. Epitafium ufundował w wieku 59 lat, na dziesięć lat przez swoją śmiercią. Spadkobiercy Schefflera nie uszanowali jednak jego woli – został pochowany w luterańskim kościele Mariackim.

Epitafium zawiera popiersie wyróżniające się dokładnym oddaniem rysów lekarza. Rzeźbiarz miał ułatwione zadanie, mógł pracować z żywym modelem, co przy epitafiach było ewenementem (artyści musieli korzystać z dostarczonych przez rodzinę zmarłego wcześniejszych podobizn, jeżeli takowe istniały). Wiarę w zbawienie wyraża tu dawny, wywodzący się ze starożytności symbol odradzającego się feniksa. Miłość do Boga symbolizują dwa płonące znicze. Inskrypcja, poza krótkimi informacjami biograficznymi, zawiera refleksję na temat śmierci.

Epitafium Schefflera



Epitafium Anny Lewińskiej Lniskiej



EPITAFIUM ANNY LEWIŃSKIEJ LNISKIEJ

W 1816 roku wprowadzono w Gdańsku, ze względów sanitarnych, zakaz grzebania we wnętrzach kościelnych. Zakaz uwzględniał jednak wyjątki. Osoby szczególnie zasłużone dla miasta, czy poszczególnych wspólnot parafialnych, nadal mogły liczyć na pochówek w obrębie świątyni. Zanik pogrzebów w świątyniach spowodował zanik zjawiska, jakim była fundacja epitafiów. Gatunek zaczął ewoluować w kierunku tablicy pamiątkowej, przypominającej o życiu i działalności osób zasłużonych, a pozbawionej odniesień religijnych. W XIX i na początku XX wieku powstało zaledwie kilka epitafiów. Wśród nich jest tablica poświęcona Annie Lewińskiej-Lniskiej, zmarłej w 1852 roku w wieku 68 lat i pochowanej w kościele św. Mikołaja. Zmarłą upamiętnia skromne epitafium inskrypcyjne, ozdobione tylko herbem. Istotny jest język inskrypcji: polski, co w pruskim Gdańsku było manifestacją przywiązania do nieistniejącego państwa.

XIX-wieczne miasto nie przypominało już bogatego ośrodka z czasów nowożytnych. Wtedy język polski był częściej słyszany. Uczyli się go najbogatsi mieszczenie, jego znajomość ułatwiała kontakty handlowe z mieszkańcami Rzeczypospolitej. Dla polskojęzycznych luteran odprawiano nabożeństwa w kaplicy św. Anny, nazywanej polskim kościołem, duchowny mówiący po polsku pracował także w szpitalnym kościele św. Ducha. Msze po polsku i po niemiecku odprawiano w kościele św. Mikołaja, swojego duchownego, działającego przy kościele św. Piotra i Pawła, mieli polscy kawlini. W szkołach, w tym w Gimnazjum Akademickim, pracowali lektorzy języka polskiego. Najstojniejszym był Krzysztof Celestyn Mrongowiusz, pionier badań języków obszaru Pomorza. Uczył on języka polskiego i jednocześnie był kaznodzieją w kaplicy św. Anny. W XIX sytuacja uległa zmianie, znajomość języka polskiego zanikła, ograniczając się do warstwy przybywających za pracę Pomorzan.

Epitafium z polską inskrypcją jest znamienne dla czasów, w których powstało. Odgórne i systematyczne usuwanie polskiej

przeszłości spotykało się, jak widać, z oporem także w przestrzeni sakralnej. Połowa XIX wieku to okres rodzącego się nacjonalizmu, który jako postawa polityczna podporządkował sobie kwestie religijne i ideologicznie zdominował nadchodzącą epokę.

KOŚCIÓŁ MARIACKI

EPITAFIUM BRANDESÓW

Ufundowane w 1586 roku przez potomstwo zmarłych w kościele Mariackim, jest dla sztuki gdańskiej dziełem przełomowym. Stworzone przez Willema van den Blocke, wzorowane było na dziełach sztuki dworskiej, w tym epitafium żony Albrechta Hohenzollerna Doroty duńskiej, z 1552 roku. Jest pierwszym pomnikiem epitafijnym w Gdańsku, inicjującym szereg wysokiej klasy obiektów z rzeźbionym portretem zmarłego. Oprócz małżonków, ukazanych w półpostaci, jako pogrążonych w modlitwie, zawiera rozbudowaną inskrypcję wyjaśniającą skomplikowane powiązania rodzinne, częste w patrycjuszowskich rodach.

Jan, wieloletni burmistrz i rajca, żenił się dwukrotnie. Z pierwszego małżeństwa z Jadwigą Proiten pochodziło jedenaścioro dzieci, dziewięć córek i dwóch synów. Druga małżonka, Dorota Scheper,



Portrety Brandesów

z którą został uwieczniony, urodziła trzech synów i córkę. Dla Doroty było to trzecie małżeństwo, co w tamtych czasach, ze względu na krótszą średnią długość życia kobiet, było rzadkością. Z pierwszego związku z burmistrzem Malborka Jerzym Kluge, pochodził syn. Z drugim mężem, gdańskim ławnikiem i rajcą Janem Czirenbergiem doczekała się trzech synów, z których najmłodszy, Daniel, rajca i burmistrz Gdańska, ma własne epitafium, ufundowane przez synów. Daniel Czirenberg w czasie swojego urzędowania sprzeciwiał się, skutecznie, próbom założenia w mieście klasztoru jezuitów. Dodać warto, że pierwszą żoną Jana Czirenberga była Dorota Brandes, siostra Jana. Prześledzenie skomplikowanych powiązań rodzinnych utrudniają liczne powtórne małżeństwa, jak i powtarzalność imion. Przykładowo imię Dorota nosiły babka, matka, siostra, druga żona, teściowa i dwie córki Jana.

Program uzupełniają personifikacje Wiary i Nadziei, flankujące tablicę inskrypcyjną, oraz Odpoczynek, Nieśmiertelność i Praca, ukazane przy podobiznach zmarłych.

Epitafium Brandesów nie informuje nas o przynależności konfesyjnej zmarłych. Jan Brandes początkowo sprzyjał luteranom (wraz Janem von den Linde osobiście udał się do Zygmunta Augusta po przywilej pozwalający na luterzańską liturgię w mieście), z wiekiem



Portret Doroty księżnej Prus z jej niezachowanego epitafium z katedry królewickiej



Epitafium Brandesów

zaczął jednak skłaniać się ku kalwinizmowi. W mieście, gdzie poza luteranizmem zakazane były inne konfesje protestanckie, kalwini unikali jawnego, publicznego deklarowania wiary. Kalwinem był z pewnością fundator dzieła, Gerhard – syn Jana i Doroty, który jako burmistrz dążył do obsadzenia swymi współwyznawcami całej Rady Miasta.

NAGROBEK BAHRÓW

Oprócz epitafiów, w gdańskich świątyniach znajdują się monumentalne nagrobki, skalą przypominające pomniki książęce. Najstarszy, z początku XVII wieku, autorstwa Willema van den Blocke znajduje się w katedrze oliwskiej. Nagrobek upamiętnia rodzinę opata Feliksa Kosa (rodziców i dwóch braci). Monument pomorskiej rodziny szlacheckiej miał wpływ na kształt powstałego kilkanaście lat później pomnika w głównym kościele protestanckiego Gdańska. Nagrobek Barhów przewyższa go jednak skalą, czym od początku wzbudzał kontrowersje.

Nagrobek Kosów



Nagrobek Bahrów





Nagrobek Nataniela Schrodera



Pomnik nagrobny Jana de Sinclaira

Szymon Barh był niezwykle przedsiębiorczym kupcem i bankierem. Majątek swój mnożył, dostarczając zboże i inne produkty do Szwecji. Za zasługi dla rodu Wazów: Jana III i Zygmunta III otrzymał tytuł szlachecki. Dla mieszczańskiej rodziny była to duża nobilitacja. Z małżeństwa z Judytą Bartsch Szymon doczekał się dziewięciorga dzieci, z których trójka zmarła w dzieciństwie. Pozostałe dożyły pełnoletności i założyły rodziny. Szczególnie korzystnie udało się wydać za mąż dwie córki. Klara poślubiła burmistrza Eggerta Kempena, a jej siostra Judyta wyszła za Jana Speimanna, słynnego kolekcjonera, miłośnika sztuki, z bogatej kupieckiej rodziny, który także piastował urząd burmistrza. Właśnie ten zięć wyszedł z inicjatywą budowy nagrobka, gdy Szymon i Judyta zmarli w 1608 roku w odstępie ośmiu dni.

Rada kościoła długo opierała się przed pozwoleniem na wzniesienie tak monumentalnego założenia, które by wywyższało rodzinę Bahrów wśród – z założenia demokratycznej – wspólnoty mieszczan. Opór zarządu świątyni był także spowodowany konfesją inicjatora budowy, kalwina. Inicjatywę poparł jednak drugi zięć, zdeklarowany luteranin Eggert Kempen. Wykonanie pomnika zlecono w 1614 roku Abrahamowi van den Blocke, synowi Willema, nie może dziwić zatem, że rzeźbiarz inspirował się dziełem ojca. Prace trwały do 1620 roku.

Pomnik składa się z wysokiej tumby umieszczonej na cokole, z boku umieszczono tablicę inskrypcyjną. Na tumbie umieszczono pełnoplastyczne rzeźby modlących się małżonków. Zwrócenie ku sobie, ukazani zostali w czasie modlitwy. Pomiędzy umieszczono herb Rawicz, nadany Barhom w 1591 roku.

Po rodzinie Barhów, monumentalne nagrobki wzniesiono jeszcze dla Nataniela Schrödera (kościół św. Jana, 1668), Jana de Sinclaira (kościół Mariacki, 1731) i Piotra Uphagena (kościół św. Piotra i Pawła, 1774). Osoby te w większości zostały uszlachcone, monumentalne nagrobki miały zatem potwierdzić awans w strukturze społecznej. Ani Bahrowie, ani Schröderowie nie należeli nawet do patrycjatu, tym bardziej pragnęli legitymizacji nowej pozycji.

EPITAFIUM WALENTYNA VON KARNITZ

Coraz bardziej rozbudowane inskrypcje i odniesienia do zmarłego sprawiły, że w niektórych epitafiach przeważał wątek biograficzny. Przykładem może być tu epitafium Walentyna von Karnitz. Zabytek przywrócono obecnie bogatą oprawę rzeźbiarską wokół ocalałych szczęśliwie dwóch obrazów. Główny to scena Opłakiwania Abła. Nie ma wprowadzić opisu takiej sytuacji w Sta-



Nagrobek Piotra Uphagena z kościoła św. Piotra i Pawła



Epitafium Walentyna von Karnitz

rym Testamencie, jednak potraktowano ten motyw jako prefigurację Opatkiwania Chrystusa i dopuszczano we wnętrzach kościelnych. Rodzina zdecydowała się na wybór dramatycznej sceny z powodu tragicznych okoliczności śmierci Walentyna. Młody, 21 letni pomorski szlachcic przybył z wizytą do Gdańsku. Tu 19 stycznia 1585 roku został napadnięty przez Georga Rahmelenę, także pochodzącego z Pomorza. Georg ranił Walentyna kilkakrotnie, po dwóch dniach mężczyzna zmarł i już następnego dnia został pochowany w kościele Mariackim.

Zrozpaczona rodzina zamówiła epitafium ze sceną pierwszego morderstwa. Malarz wzorował się na dziele Fransa Florisa, przechowywanym obecnie w Kassel. Dramatycznie upozowane ciało Abła z opatkiującą go rodziną ukazano na pierwszym planie. W tle widzimy Kaina rozmawiającego z Bogiem. Scenie towarzyszył cytat z Biblii (fragment z Księgi Rodzaju), kiedy za bratobójstwo Bóg rzucił kłótwę na Kaina. Samego zamordowanego pokazano na obrazy poniżej: młodzieniec modli się w świątyni. O jego szlacheckim stanie przypomina zbroja, w którą jest odziany oraz herby. Program epitafium uzupełniały rzeźby Wiary i Nadziei, co było nawiązaniem do Listu do Rzymian, w którym sprawiedliwi są pewni zbawienia właśnie dzięki tym dwóm cnotom. Jako motyw przemijania posłużyły dwa putta, kontemplujące symbol śmierci – czaszkę.

Epitafium Karnitza należy do grupy obiektów upamiętniające osoby przebywające czasowo w Gdańsku. Nagła śmierć, która ich zastała w mieście sprawiała, że tu musieli spocząć na wieki. Byli grzebani w kryptach osób, które akurat odwiedzali. Fakt ten nie był odnotowywany nawet w skrupulatnie prowadzonych księgach zmarłych. Nie może więc dziwić, że rodzina pozbawiona wpływu na grób, w ten sposób starała się zachować pamięć o zmarłym.

LITERATURA:

Niniejsze opracowanie nie powstałoby bez wnikliwych prac badaczki sztuki doby Reformacji w Gdańsku, Katarzyny Cieślak. W ostatnim czasie wydano dwie pozycje, które doskonale uzupełniają dorobek doktor Katarzyny Cieślak. Elżbieta Starek i Grzegorz Kotłowski przetłumaczyli łacińskie inskrypcje z gdańskich świątyń, z których większość znajduje się na epitafiach. Niezwykle ciekawe zjawisko kultury funeralnej doby nowożytnej zostało wyczerpująco opracowane przez profesora Edmunda Kizika. Hasłowo opracowane biogramy części osób, których nazwiska pojawiły się w tekście, odnaleźć można w Encyklopedii Gdańska.

K. Cieślak, *Epitafia obrazowe w Gdańsku (XV–XVII w.)*, Gdańsk 1993.

K. Cieślak, *Kościół – cmentarzem. Sztuka nagrobna w Gdańsku (XV–XVIII w.)*, „długie trwanie” epitafium, Gdańsk 1992.

K. Cieślak, *Między Rzymem, Wittenbergą a Genewą. Sztuka Gdańska jako miasta podzielonego wyznaniowo*, Wrocław 2000.

Encyklopedia Gdańska, red. B. Śliwiński, Gdańsk 2012.

E. Kizik, *Śmierć w mieście hanzeatyckim w XVI–XVIII wieku. Studium z nowożytnej kultury funeralnej*, Gdańsk 1998.

E. Kizik, *Wesele, kilka chrztów i pogrzebów. Uroczystości rodzinne w mieście hanzeatyckim od XVI do XVIII wieku*, Gdańsk 2001.

A. Saar-Kozłowska, *Infantka Szwecji i Polski Anna Wazówna 1568–1625. Legenda i rzeczywistość*, Toruń 1995.

E. Starek, G. Kotłowski, *Łacińskie inskrypcje w kościołach Gdańska. Śródmieście, Pelplin 2015.*

E. Starek, G. Kotłowski, *Łacińskie inskrypcje w kościołach Gdańska. Bazylika Mariacka, Pelplin 2014.*

Tekst i wybór ilustracji	Klaudiusz Grabowski
Opracowanie graficzne	Michał Pecko
Konsultacje	Michał Gruszka
Źródło ilustracji	Aleksandra Mrozowska, Wikipedia



SFINANSOWANO
ZE ŚRODKÓW
MIASTA GDAŃSK



FUNDACJA WSPÓŁPRACY
POLSKO-NIEMIECKIEJ
STIFTUNG
FÜR DEUTSCH-POLNISCHE
ZUSAMMENARBEIT

Wydano z finansowym wsparciem Fundacji Współpracy Polsko-Niemieckiej. Herausgegeben mit finanzieller Unterstützung der Stiftung für deutsch-polnische Zusammenarbeit.