

Tadeusz Bernatowicz

UWAGI O XVII-WIECZNYCH EPITAFIACH Z OBRAZAMI Z TERENU GDAŃSKA*

Wstęp. Stan badań.

I. Przekształcenia formalno-artystyczne epitafiów.

A. Geneza i specyfika epitafiów z obrazami.

B. Rzeźba.

C. Malarstwo.

II. Funkcje ideowe epitafium.

III. Treści ideowe i ich etyczna wykładnia.

A. Idea prospekcji

B. Idea retrospekcji.

WSTĘP

Przedmiotem niniejszego opracowania są protestanckie XVII-wieczne epitafia z terenu Gdańsk zawierające obraz. Zróznicowana formalnie grupa siedemnastu obiektów stanowi oryginalny przykład sepulkralnych pomników mieszczańskich.

Eksponowanie obrazu w ramach kompozycji epitafijnej występuje na obiektach XVI-wiecznych powstających w protestancko-mieszczańskim kręgu kulturowym. Epitafia te — określane jako malowane — stanowiły fundację sepulkralną charakterystyczną dla mieszczaństwa w XVI w. na Śląsku i Pomorzu¹. W realizacjach XVII-wiecznych zmienia się tematyka obrazów oraz cechy stylistyczne rzeźby i malarstwa. Jednakże obraz pełni nadal istotną rolę w strukturze epitafium warunkując w istotny sposób charakter kompozycji i jej percepcję. Bogactwo rozwiązań formalnych występujących w ramach tej grupy — od epitafium J. Freudenberga, na którym owalny portret jest zagubiony w kartuszu, po epitafium K. Henninga o rozbudowanym programie malarskim — jest

* Artykuł ten jest skróconą wersją pracy magisterskiej napisanej w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu im. A. Mickiewicza w Poznaniu pod kierunkiem prof. dr. hab. E. Iwanoyki.

¹ Steinborn; Wypowiedź L. Krzyżanowskiego w: „Ze studiów nad sztuką XVI wieku na Śląsku i w krajach sąsiednich”, Wrocław 1968.

zjawiskiem niespotykanym w obiektach tego typu na innych obszarach protestanckiego kręgu kulturowego, jak również na terenie katolickiej Rzeczypospolitej.

Część pierwsza pracy poświęcona jest zagadnieniom formalno-artystycznym. Ponieważ w obrębie epitafiów mamy do czynienia z rzeźbą kamienną, snycerską i malarstwem analiza stylistyczna rzeźby i malarstwa przeprowadzona została oddzielnie. Więcej miejsca poświęcono obiektom o wysokiej klasie artystycznej związanych z wybitnymi artystami, mniej zaś epitafiom powtarzającym schematy kompozycyjne i reprezentującym poziom warsztatowy.

Część druga artykułu to próba określenia funkcji i treści ideowych epitafiów z obrazami. W miarę możliwości interpretacje poparte są materiałami źródłowymi z terenu Gdańska.

Większość fundacji epitafijnych powstałych w XVII w. w Gdańsku zawiera obraz. Grupę epitafiów z obrazami można zatem uznać za reprezentatywną dla tego gatunku sztuki sepulkralnej aczkolwiek w dalszych badaniach nad pozostałymi epitafiami pewne ustalenia mogą być zmodyfikowane.

Nie powstała dotąd monografia epitafiów gdańskich z XVII w. Większość obiektów wymienionych jest w katalogowych opracowaniach W. Drosta². Analiza rzeźby niektórych spośród obiektów powstałych do 1628 r. występuje w pracy L. Krzyżanowskiego³. Wzmianki o epitafiach kamiennych XVII w. zawiera praca J. Pałubickiego⁴. W obu opracowaniach autorzy zajmują się warstwą formalno-artystyczną rzeźby tych dzieł. Analogiczna sytuacja zachodzi w przypadku malarstwa epitafijnego. Wzmianki dotyczące pojedynczych obrazów pojawiają się w kontekście syntez o sztuce gdańskiej lub monografii artystów jak ma to miejsce w pracach A. Gosienieckiej, J. St. Pasierba, T. Grzybkowskiej oraz K. Cieślak⁵.

I. PRZEKSZTAŁCENIA FORMALNO-ARTYSTYCZNE EPITAFIÓW

A. Geneza i specyfika epitafiów z obrazem

P. Schoenen opierając się na obiektach europejskich oraz dotychczasowych badaniach nad epitafiami określa cechy wyodrębniające ten

² Drost 1957; Drost 1958; Drost 1959; Drost 1963; Drost 1972.

³ Krzyżanowski 1966.

⁴ Pałubicki 1973.

⁵ Gosieniecka; A. Gosieniecka, *Sztuka w Gdańsku. Malarstwo. Grafika. Rzeźba, „Gdańsk. Jego dzieje i kultura”*, Warszawa 1969; Pasierb; Grzybkowska; Cieślak.

gatunek sztuki sepulkralnej. Według tego autora epitafium wyróżniają trzy zasadnicze elementy: napis upamiętniający na obramowaniu lub tablicy inskrypcyjnej, wyobrażenie zmarłego najczęściej w postawie adoracyjnej oraz rzeźbione lub malowane przedstawienie o treści religijnej lub alegorycznej⁶. Protestantkie, XVII-wieczne epitafia zawierające obraz analizowane w niniejszej pracy generalnie mieszczą się w granicach przytoczonej definicji. Trzeba jednakże podkreślić, że dominującymi elementami tego rodzaju epitafium stają się napis upamiętniający, umieszczony zawsze na tablicy, oraz portret o charakterze świeckim. Spośród siedemnastu obiektów jedynie na trzech pojawiają się tematy religijne obok których występują także portrety.

Tablicy inskrypcyjnej nie posiada epitafium von Sydowa; powszechnie znanego obrońcy Gdańska, którego zaprezentowano na epitafium w pełni wojennej chwały.

Zwyczaj umieszczania obrazu w obrębie epitafium protestanckiego wywodzi się z XVI-wiecznych epitafiów malowanych. Ten typ obiektów stał się szczególnie popularny w protestancko-mieszczańskim kręgu kulturowym, szczególnie zaś na jego wschodnich rubieżach — na Śląsku i Pomorzu⁷. Znaczna ilość tego typu obiektów powstała w Gdańsku⁸. Główną rolę w formalno-treściowej strukturze pełni obraz religijny. Zmarli w pozie adoracyjnej umieszczani są w ramach sceny religijnej bądź na wyodrębnionej do tego celu oddzielnej predelli. Tego typu rozwiązanie formalne pojawia się na manierystycznym epitafium Nieznanej rodziny ze sceną „Ukrzyżowania” w centrum, predellą z portretami zmarłych oraz owalną tablicą inskrypcyjną.

Tradycja epitafium malowanego żywa jest do końca XVII w. Na późnobarokowym epitafium J. Brandta wyeksponowany został obraz „Zmartwychwstanie” umieszczone w hermowej edikuli.

Zestawienie dużej tablicy inskrypcyjnej z owalnym portretem występuje na kamiennych epitafiach B. Keckermanna oraz M. Rama, W. Tatariekiewicz analizując epitafia z czarnego marmuru na terenie Rzeczypospolitej zaznacza, że w powstaniu epitafium zawierającego malowany portret niemałą rolę odegrał materiał z jakiego wykonano te obiekty. Czarny marmur z powodu kruchości nie nadaje się do rzeźby figuralnej, stąd popiersia malowano bądź rzeźbiono z innego materiału⁹. Epitafia gdańskie powstały wcześniej nim upowszechnił się czarny marmur dębnicki a ponadto wykonane są z marmuru nadającego się do rzeźby figuralnej. W XVII w. występują równolegle epitafia posia-

⁶ P. Schoenen, *Epitaph*, RDK, t. V, 874—875.

⁷ Steinborn, 68—69.

⁸ Drost 1957; Drost 1958; Drost 1963; Drost 1972.

⁹ W. Tatariekiewicz, *Czarny marmur w Krakowie*, „O sztuce polskiej XVII i XVIII wieku. Architektura, Rzeźba”, Warszawa 1966, 385—386.

dające rzeźbione popiersie jak na przykład J. Posse z 1616 r. z kościoła NMP. Zestawienie centralnie usytuowanej tablicy inskrypcyjnej z owalnym portretem zawiera drewniane epitafium manierystyczne J. Wildtbergera z 1593 r.¹⁰. Okrągłe malowane popiersie pojawia się także na obiekcie poświęconym H. Kramerowi z 1588 r.¹¹.

Jakie były więc determinanty umieszczania obrazów w strukturze epitafium?

Wydaje się, że decydującą rolę — jak to przedstawiliśmy wcześniej — odegrała sięgająca XVI wieku tradycja epitafiów drewnianych. W literaturze przedmiotu pojawiają się opinie, że umieszczanie obrazów spowodowane było ich niższą ceną w stosunku do przedstawień rzeźbionych¹². Był to niewątpliwie czynnik istotny gdyż epitafia fundowała głównie — inteligencja miejska, duchowni oraz kupcy. W Gdańsku sytuacja jest o tyle nietypowa, że epitafium stało się najbardziej popularnym pomnikiem sepulkralnym, fundowanym także przez patrycjuszy. Nie wydaje się aby przy fundacji monumentalnych i kosztownych epitafiów K. Henninga czy W. Gablera decydujące znaczenie odgrywały różnice finansowe między takim czy innym materiałem lub techniką. W Gdańsku brak jest nagrobków wolnostojących i przyściennych. Ten stan rzeczy wynikał z określonych przepisów wydawanych przez Radę Miejską, a ograniczających manifestowanie wysokiego statusu ekonomicznego. Normatywne działanie Rady dotyczyło różnorodnych sfer życia włącznie z edyktami o strojach obowiązujących poszczególne warstwy mieszczaństwa¹³.

Rada Miejska i władze kościelne wydawały także zezwolenia na umieszczenie fundacji w kościele. O negatywnym stosunku władz do poczynań eksponujących bogactwo świadczą wymownie wieloletnie starania burmistrza Jana Peymana o zgodę na ustawienie nagrobka Bahrów w kościele NMP — jedyne go obiektu tego typu na terenie XVII-wiecznego Gdańska¹⁴.

Być może niższy koszt epitafiów z obrazami decydował o tym, że były one preferowane przez Radę Miejską jako obiekty skromniejsze a tym samym bardziej odpowiednie do publicznego eksponowania.

Epitafia zawierające obraz wykonane są z marmuru bądź z drewna. Wyjątek stanowi blaszane epitafium D. Kramera. Biorąc pod uwagę strukturę formalno-treściową obiektów kamiennych i drewnianych możemy wyodrębnić wśród nich dwa typy: architektoniczny oraz kartuszowy.

¹⁰ Drost 1963, 161—162, il. 177.

¹¹ Drost 1958, 137—139, il. 139, 140.

¹² Steinborn, 11.

¹³ M. Bogucka, *Życie codzienne w Gdańsku*, Warszawa 1967, 136—137.

¹⁴ Krzyżanowski 1968, 451.

Obiekty kamienne typu architektonicznego reprezentowane przez epitafia B. J. Dörbecków, D. Zierenberga, P. Chone-Jaskii, K. Henninga i W. Gablera zawierają w centrum edykuli duży, malowany portret.

Typ kartuszowy występuje w dwóch wersjach: portretowej — z portretem w środku jak ma to miejsce na epitafium J. J. Kramera oraz inskrypcyjnej — eksponującej tablicę inskrypcyjną; przykładem jest epitafium M. Rama. Poza tą systematyką pozostaje epitafium B. Kerkermanna zawierające tablicę inskrypcyjną w centrum oraz reminiscencje podziałów architektonicznych.

Drewniane epitafia Nieznanej rodziny, Z. Zappio oraz J. Brandta można zaklasyfikować jako architektoniczne. W centrum każdego obiektu znajduje się rzeźbiona lub malowana scena o tematyce religijnej.

Epitafia kartuszowe występują w dwóch wariantach: inskrypcyjnym — dominuje centralnie umieszczona tablica inskrypcyjna. Przykładem ilustrującym ten wariant jest epitafium J. Frendenberga. Wariant portretowy jest reprezentowany przez następujące epitafia: J. Gilberta, M. Engela, von Sydowa i J. von Möllera.

Rzeźbiana

Epitafia kamienne typu architektonicznego posiadają formę edykuli. Para kolumn podtrzymuje belkowanie składające się z architrawy, fryzu oraz z przerwanego gzymsu. Konstrukcja edykuli wyznacza układ poszczególnych elementów programu epitafium. W centrum umieszczony jest malowany portret. Najbardziej wyeksponowana przestrzennie jest partia środkowa obramienia składająca się z pełnoplastycznych kolumn oraz z przerwanych gzymsów umieszczonych symetrycznie u góry i na dole. Na cokołach zwieńczenia występują rzeźby oraz pełnoplastyczne dekoracje w postaci kul, obelisków lub wolut. Rzeźba figuralna zajmuje najwyższy, wyeksponowany cokół. Na epitafiach o bardziej rozbudowanych programach jak na przykład P. Chone — Jaskii lub W. Gablera rzeźby umieszczone są także na odcinkach łuków. Miejsce między konsolami wypełnia prostokątna tablica inskrypcyjna. W partii uszaków oraz strefie trójwymiarowości obramienia ulega stopniowej redukcji i sprowadzana jest do form płaskorzeźbionych. W każdej realizacji przedstawiony schemat przybiera indywidualne warianty. Ilość kondygnacji może być powiększona do dwóch jak w przypadku epitafium K. Henninga bądź partia centralna jest poszerzona jak na fundacjach D. Zierenberga oraz K. Henninga, które nawiązują do formy łuku triumfalnego.

Edykule epitafiów kamiennych cechuje konsekwentne akcentowanie podziałów architektonicznych za pomocą pozbawionych ornamentyki

gzymśów i kolumn a także tektoniczny charakter elementów architektury oraz wystroju rzeźbiarskiego.

Epitafia Daniela Zierenberga powstałe po 1616 r. oraz Pawła Chone-Jaskii z 1628 r. przypisał L. Krzyżanowski warsztatowi Abrahama van den Blocke¹⁵. Z twórczością tego rzeźbiarza związał także kamienne epitafium B. Schachmanna z 1607 r. Analogie w opracowaniu detalu, stosowania motywów dekoracyjnych oraz w rozwiązaniu struktury szczególnie widoczne są między epitafiami Schachmanna i Zierenberga. Z warsztatem van den Blocke należy związać także epitafium Bartłomieja Keckermanna ufundowane przez Jana i Kaspra Zierenbergów, synów burmistrza Daniela Zierenberga, a skoligaconych z Schachmannami poprzez matkę Annę¹⁶. Oni też niewątpliwie ufundowali epitafium Zierenbergowi.

Pomnik Keckermanna nie posiada analogii na terenie Gdańska. Środkową strefę z tablicą inskrypcyjną wyodrębniają dwa wydatne gzymsy. Na gzymsie dolnym — gdzie zazwyczaj umieszczano kolumny — zajmują miejsce dwie kule ustawione na rozbudowanych cokołach. Strefę górną wypełnia owalny herb. To oryginalne epitafium wyróżnia się niezwykłą ascetycznością form dekoracyjnych ograniczonych do pół- i pełnoplastycznych kul, dwóch wolut oraz kaboszonów. Redukcja elementów nośnych przy jednoczesnym zachowaniu gzymsów i konsol spowodowało zachwianie statyki całej struktury.

Z epitafiami Schachmanna i Zierenberga łączy ten obiekt sposób opracowania ornamentyki oraz swoista metoda rzeźbienia fragmentów konturu epitafium wokół herbu i konsol. Ku przyjęciu autorstwa warsztatu van den Blocke skłaniają ponadto informacje o związkach łączących Keckermanna z Schachmannami i Zierenbergami oraz sytuacji religijno-społecznej w ówczesnym Gdańsku. Wszyscy oni byli kalwinami. Wyznawcy tej religii na przełomie XVI i XVII wieku stanowili większość w gdańskiej Radzie Miejskiej. Fakt ten był przyczyną ciągłych sporów teologicznych z luteranami i rozruchów w mieście. W latach dwudziestych XVII wieku pozycja kalwinów staje się słabsza, a od lat 30-tych w Radzie Miejskiej dominują znów luteranie¹⁷. Fundacje pomników epitafijnych poświęconych kalwińskim burmistrzom i umieszczenie ich na filarach skrzyżowania transeptu z prezbiterium kościoła NMP a więc w miejscach szczególnie eksponowanych było określonym aktem politycznym. Podkreślano tym samym rolę i znaczenie kalwinizmu w społeczności Gdańska. Podobną wymowę

¹⁵ Krzyżanowski 1966, 40—43; Krzyżanowski 1971, 178—179.

¹⁶ Krollman, 839—840.

¹⁷ *Historia Gdańska*, 571—572.

miało upamiętnienie, zmarłego przed czternastu laty wybitnego gdańskiego uczonego B. Keckermanna.

Ten wyznawca kalwinizmu szczególnie zasłużył się dla Gdańska reformując i podnosząc rangę Gimnazjum Akademickiego¹⁸. Zarysowana sytuacja religijno-społeczna oraz powiązania pomiędzy tymi patrycjuszami skłaniają do stwierdzenia, że do wykonania tak prestiżowych fundacji mógł być zaangażowany tylko van den Blocke — główny architekt i rzeźbiarz gdański wykonujący głównie zamówienia Rady Miejskiej i patrycjatu.

W ramach działalności rzeźbiarskiej Abrahama van den Blocke i jego warsztatu wykształciło się kamienne epitafium gdańskie o cechach wczesnobarokowych¹⁹.

Ewolucja tego artysty, biegnie od manierystycznego, atektonicznego zestawienia form ku operowaniu kształtami zwartymi i prostymi, akcentującymi tektonikę za pomocą gładkich kolumn i gzymsów oraz podkreśleniem równowagi sił.

Van den Blocke wykształcił i spopularyzował na terenie Gdańska nową formułę epitafium architektonicznego zawierającego w centrum rzeźbiony lub malowany portret.

Porównanie zestawionych chronologicznie epitafiów Schachmanna, Zierenberga i Keckermanna, powstałych w 1 ćw. XVII w., obrazuje tę ewolucję. Na epitafium Schachmanna struktura edikuli jest zacieraana poprzez liczne elementy dekoracyjne jak herby, liczne napisy, ornamentykę oraz rozdrabnianie poszczególnych form. Zdecydowanie prostszą i bardziej zwartą strukturę prezentuje epitafium Zierenberga. Ornament stanowi tu tylko uzupełnienie kompozycji. Tradycyjna dekoracja zawijana i okuciowa występuje marginalnie. Całkowita redukcja ornamentyki manierystycznej zachodzi na epitafium Keckermanna, aczkolwiek atektoniczność kompozycji ma swoją genezę w manierystycznym sposobie kształtowania form.

Epitafium Bartłomieja i Jakuba Dörbecków datuje J. Pałubicki na ok. 1620 r. i przypisuje Mistrzowi epitafium Dörbecków, z którym wiąże ponadto ołtarz św. Weroniki z Oliwy²⁰. Analogie dotyczą struktury, dekoracji oraz opracowania ornamentyki. Obiekt ten choć znany obecnie jedynie z fotografii — pozwala stwierdzić, że jego twórca zdecydowanie odchodzi od rozwiązań manierystycznych w kierunku form

¹⁸ Nadolski, 5—29.

¹⁹ Najważniejsze pozycje charakteryzujące działalność i dzieła rzeźbiarskie A. von den Blocke; Krzyżanowski 1966; Krzyżanowski 1968; Krzyżanowski 1971 (tam szczegółowa bibliografia).

²⁰ Pałubicki 1973, 25, 44, 45, il. 7.

barokowych. W większym stopniu nawet niż obiekty powstałe w ramach warsztatu van den Blocke.

Monumentalne dwukondygnacyjne epitafium Krzysztofa Henninga powstałe między 1629—36 r. przypisać należy Wilhelmowi Richterowi. Ten najwybitniejszy — po Willemie i Abrahamie van den Blocke'ach — rzeźbiarz gdański 1 poł. XVII w. specjalizował się w wykonywaniu architektonicznych opraw nagrobków, portali oraz ołtarzy, w które zaopatrywał głównie Rzeczypospolitą i Prusy Królewskie²¹.

Sposób zakomponowania centralnej kondygnacji epitafium Henninga z cofniętym w stosunku do kolumn łukiem opierającym się na pilastrach jest typowy dla realizacji Richtera²². Występuje w większości przypisanych mu dziełach począwszy od nagrobka arcybiskupa Henryka Firleja w Łowiczu z 1628 r. a kończąc na ołtarzu Oplakiwania z 1662 r. z kościoła św. Mikołaja w Gdańsku. Rzeźbiarz ten zestawia ponadto w charakterystyczny sposób elementy edikuli w ramach danej struktury. Intarsjowanie jasnym marmurem płycin pilastrów i nadłucza występujące na epitafium Henninga to cecha posiadająca analogie w wspomnianym już ołtarzu Oplakiwania. Na ołtarzu tym oraz na nagrobku biskupa Nowodworskiego z katedry w Poznaniu z ok. 1635 r. zwornik łuku jest umieszczony w ten sposób, że styka się z belkowaniem. Rozwiązanie takie pojawia się na omawianym epitafium. Repertuar form składających się z wolut ustawionych na zwoju oraz główki putta na zworniku występujący na fundacji Henninga powraca w ołtarzu św. Józefa z katedry w Oliwie.

O wysokiej klasie artystycznej obiektu i jego istotnej pozycji w oeuvre artysty świadczy precyzyjne połączenie marmurowego obramienia z rozbudowanym programem malarskim epitafium, wysoki poziom opracowania detalu oraz zachowanie monumentalnego charakteru pomnika mimo, że jest to obiekt wiszący w przeciwieństwie do realizowanych przez Richtera dużych kompozycji ołtarzowych lub nagrobkowych.

²¹ Sylwetkę i oeuvre W. Richtera zarysowują: C. Knetsch, *Die Künstlerfamilie von dem Block in Danzig*, „Mitteilungen des Westpreussischen Geschichtsvereins”, II, 1903, 29 nn; G. Cuny, *Danzigs Kunst und Kultur im 16. und 17. Jh.*, Frankfurt am Main 1910, 79—83, 97, 99; Z. Hornung, *Gdańska szkoła rzeźbiarska na przełomie XVI i XVII wieku*, „Teki Komisji Historii Sztuki”, t. 1, 1959, 104 nn; Krzyżanowski 1966; Pałubicki 1973.

²² Autorzy przytoczonych powyżej prac przypisują Richterowi m. in. nagrobek prymasa H. Firleja w Łowiczu z 1628 r. (architektura), ołtarz Zwiastowania w Katedrze w Oliwie z ok. 1635 r., nagrobek biskupa Nowodworskiego w Katedrze w Poznaniu z ok. 1635 r., ołtarz św. Józefa w Katedrze w Oliwie z ok. 1637 r., dwa portale z prezbiterium Katedry w Gnieźnie z 1654 r., ołtarz Oplakiwania w kościele św. Mikołaja w Gdańsku z 1662 r. Ponadto naszym zdaniem Richterowi należy przypisać ołtarz św. Antoniego Padewskiego z Katedry w Oliwie z lat 1638—1639. Za tą atrybucją przemawiają liczne analogie formalne i strukturalne z dziełami tego rzeźbiarza.

Epitafium Wawrzyńca Gablera — gdańskiego prawnika i poety wykonane zostało przez Hansa Caspara Gockhellera po 1665 r. Pomija ten obiekt J. Pałubicki — główny monografista rzeźbiarza²³. Podstawą takiej atrybucji są związki formalno-kompozycyjne omawianego obiektu z dziełami Gockhellera. Na epitafium Gablera występuje taki sam sposób komponowania i rozmieszczenia rzeźby figuralnej na odcinkach łuku jak na ołtarzu św. Róży z Limy kościoła św. Mikołaja w Gdańsku czy na ołtarzu bocznym kościoła Wniebowzięcia w Kartuzach 1678 r.²⁴. Postać Victorii z epitafium jest identycznie opracowana jak rzeźby wykonane przez Gockhellera na epitafiach z kościoła NMP. Botsaccusa z lat 1674—1675 oraz Schrödera z 1665—1675 r.²⁵. Wspólne są gesty rąk, charakterystyczne wysunięcie nogi oraz układ szat. Autorstwo Gockhellera potwierdza także zespół motywów dekoracyjnych. Jako przykład posłużyć mogą dwie girlandy umieszczone pod wieńcem z herbem oraz pod tablicą inskrypcyjną. Identyczny układ występuje na epitafium Schefflera z kościoła św. Mikołaja w Gdańsku z roku 1663²⁶. Zachował się wykonany przez Gockhellera projekt ołtarza z 1677 r., którego edykula z przerwany szczytem i ornamentálnymi uszkami jest niemal identyczna jak na analizowanym epitafium²⁷. Różnice dotyczą tych partii, które musiały być przekształcone w związku z inną funkcją i treściami ołtarza i epitafium.

Wśród epitafiów związanych z dłutem Gockhellera fundacja poświęcona Gablerowi jest jedynym przykładem przetransponowania kompozycji ołtarzowej na epitafijną przy zachowaniu zwartej formy i podkreśleniem tektoniki struktury.

Powstałe po 1665 r. epitafium Gablera to najwcześniejszy obiekt w jednorodnej stylistycznie grupie dzieł, w których Gockheller stosuje formę edykuli z przerwany szczytem a na odcinkach łuku umieszcza rzeźby. Do wyróżnionej grupy należą powstałe w latach 70-tych ołtarze: św. Róży z Limy, św. Rodziny, św. Piotra i Pawła z ok. 1675 roku z katedry w Pelplinie oraz ołtarz boczny z kościoła Wniebowzięcia w Kartuzach²⁸

Charakterystyczną cechą drewnianych epitafiów architektonicznych jest umieszczenie w centrum obramienia rzeźbiona lub malowana scena religijna. Do grupy tej należą następujące obiekty: Nieznanej rodziny z 1630 r., J. Brandta oraz Z. Zappio powstałe w 1680 r. Obiekty te cechuje atektoniczność struktury uzyskana głównie dzięki zastosowaniu

²³ Pałubicki 1978.

²⁴ Tamże, 129, il. 19.

²⁵ Tamże, 128, il. 10, 15.

²⁶ Tamże, 129, il. 5.

²⁷ Tamże, 259, il. 27.

²⁸ Tamże, il. 19, 24, 25, 28.

podpór w postaci herm i kręconych kolumn oraz półplastycznemu opracowaniu form rzeźbiarskich.

Kompozycja epitafium Nieznanej rodziny nawiązuje do sposobu komponowania struktury charakterystycznego dla malowanego epitafium manierystycznego z XVI w. Analogicznie występuje scena religijna między hermami (w tym przypadku rzeźbiona, nie zaś malowana), predella z portretami zmarłych oraz owalna tablica inskrypcyjna. Ornament pełni tu rolę równorzędną z elementami architektonicznymi, które pozbawione są swoich funkcji. Przykładem mogą być autonomicznie stojące hermy oraz redukcja belkowania.

Tradycja epitafium malowanego trwa do końca XVII w. Epitafium J. Brandta zawiera w centrum malowane „Zmartwychwstanie”. Formy architektoniczne są zaledwie zasugerowane przez płaskie pilastry hermowe oraz wąskie belkowanie. Opracowanie rzeźbiarskie sprowadzone jest do płaskiej tarczy unifikowanej przez drobną chrząstkę ornamentu małżowo-chrząstkowego wypełniającego hermy, uszaki i obramiającego dwie tablice inskrypcyjne. Pomimo analogicznego eksponowania obrazu jak na epitafium manierystycznym obiekt ten należy stylistycznie do fazy późnego baroku.

Inne rozwiązanie formalne w ramach tej grupy prezentuje fundacja Zachariasza Zappio o kształcie późnobarokowego retabulum. Kondygnację środkową wypełnia obraz „Ecce homo” flankowany przez personifikacje Wiary i Nadziei, po bokach których dodano ornamentalne uszaki z portretami Z. Zappio i jego żony. W strefie górnej, między kariatydami zmieszczono obraz przedstawiający portret klęczącej Adelgundy. Zdynamizowanie architektonicznej struktury oraz jej atektoniczność uzyskane zostało poprzez zastosowanie kręconych kolumn w głównej kondygnacji oraz herm w górnej, dynamiczne upozowanie personifikacji Wiary i Nadziei oraz formy ornamentalne zacierające ostrość granicy między edikulą, rzeźbą a płaszczyznami obrazów. Bujny ornament małżowinowo-chrząstkowy pełni rolę równorzędną z konstrukcją architektoniczną.

Obiekt ten będący zaadaptowaną do programu protestanckiego epitafium formą późnobarokowego retabulum nie ma analogii na obszarze protestanckiej sztuki w Gdańsku. O wyborze takiego właśnie kształtu zdecydował niewątpliwie gust artystyczny fundatora — Z. Zappia włoskiego emigranta religijnego. Prawdopodobnie, bogatą formą epitafium nawiązującą do form włoskiego baroku pragnął on podkreślić swoją odrębność a także uświetnić rodzinę. Pretekstem powstania obiektu była śmierć córki Zappiów — Adelgundy w 1664 r.

Kartuszowy typ epitafiów kamiennych i drewnianych występuje równoległe z obiektami o strukturze architektonicznej przez cały XVII

wiek. Staje się szczególnie popularny w drugiej połowie stulecia. Program epitafium kartusowego tworzy tablicą inskrypcyjną, portret, herby oraz formy rzeźbiarskie współwystępujące z ornamentyką obramienia. Wariant inskrypcyjny reprezentowany przez kamienne epitafium M. Rama oraz drewniane J. Freudenberga zawiera w centrum dużą tablicę inskrypcyjną, pod którą umieszczony jest owalny portret.

W ramach wariantu portretowego zaś, w samym środku eksponowany jest wizerunek zmarłego. Tę kategorię obiektów reprezentują kamienne epitafia J. Gilberta i J. J. Kramera, drewniane — M. Engela, von Sydowa, J. von Möliera oraz blaszane D. Kramera. Rzeźba pełnoplastyczna — w takim wymiarze jak miało to miejsce w epitafiach architektonicznych — nie występuje. Kartusz zostaje sprowadzony do mniej bądź bardziej do formy półplastycznej ornamentalnej tarczy. Rzeźba figuralna występująca w szczytowej partii epitafiów J. J. Kramera, M. Engela oraz von Sydowa, podporządkowana jest płaszczyznowości kartusza i opracowana reliefowo. Do 3 ćw. XVII w. tkankę kartusza stanowi ornament małżowinowo-chrząstkowy. Małżowina i chrząstka na epitafiach J. Freudenberga oraz J. J. Kramera posiada kształty duże, o łagodnej linii konturu i spokojnym biegu form. W 4 ćw. XVII wieku kartusz zbudowany jest z akantu, który dynamizuje i urozmaica obramienie. Epitafia von Sydowa i von Möliera o obramowaniu złożonym z akantu i panopliów bliskie są świeckim portretom dowódców wojskowych²⁹.

Pomnik pitafijny poświęcony Michałowi Engelowi, pastorowi kościoła św. Trójcy i św. Anny powstał po 1688 r. Snycerkę obramienia W. Drost przypisuje Friedriehowi Rehtelowi, współtwórcy wystroju bocznego prospektu organowego z 1703 r. z kościoła św. Trójcy³⁰. Sposób rzeźbienia, linia ornamentu oraz charakterystyczne opracowanie zakończeń akantu są analogiczne ze snycerką wspomnianego prospektu organowego. Na obu obiektach występują postaci uskrzydłych aniołów ujętych w charakterystycznym lekkim kontrapoście. Stary antyczny motyw gloryfikacyjny typu „*imago clipeata*” polegający na unoszeniu wizerunku zmarłego przez Victorie uległ w analizowanym epitafium oryginalnej transpozycji³¹. Potężna postać anioła wielkości jednej trzeciej całego epitafium unosi na szarfię wizerunek zmarłego otoczony bogatym akantowym obramieniem. Dynamiczny charakter kompozycji podkreśla lekki kontrapost postaci anioła, skręt głowy w kierunku ołtarza oraz forma akantu o dynamicznym rytmie.

²⁹ Por. E. Köllmann, *Bildnisrahmen*, RDK, t. I, 575, il. 3.

³⁰ Drost 1972, 73—74, il. 42, 46. Autor ten podaje, iż Rehtel rzeźbił organy bocznego prospektu razem z G. Böttcherem i A. Wagenknechtem. Por. Drost 1972, 12, il. 15. Snycera tego nie uwzględniają leksykony biograficzne.

³¹ Jacob, 190—193.

Blaszane epitafium pastora Daniela Kramera z ok. 1667 r. zostało zbudowane z tablicy inskrypcyjnej, portretu i herbu oraz obramienia, które stanowi wieniec oliwny. Ascetyczny charakter tego obiektu zbliża go do portretów określanych jako „Gedenk Bildnis”³². Owe świeckie portrety pamiątkowe powstające w 2 poł. XVII w. prócz wizerunku pastora zawierały ozdobną ramę oraz krótki napis. Tworzyły one galerie duchownych zasłużonych dla danego kościoła.

C. Malarstwo

W XVII wieku portret stał się nieodłącznym elementem programu epitafijnego. Malowane wizerunki zmarłych występują niemal na wszystkich obiektach przez nas analizowanych. Wyjątek stanowi epitafium Jana Brandta, ufundowane w jakiś czas po jego śmierci, kiedy nie istniał już zapewne portret zmarłego. W strukturze epitafiów kamiennych typu architektonicznego i kartusowego w wersjach portretowych oraz drewnianych typu kartusowego w wersji portretowej wizerunek zmarłego o dużym formacie eksponowany jest w centrum. Na pozostałych obiektach występują portrety w kształcie niewielkich popiersi w medalionie.

Najczęściej stosowanym upozowaniem jest ujęcie do kolan. Ten typ ikonograficzny zastosowano na portretach B. i J. Dörbecków, D. Zierenberga, K. Henninga, J. J. Kramera, D. Kramera, W. Gablera i M. Engela. Portretowani ukazani są w pozycji stojącej ze szczególnym zaakcentowaniem statyki ciała. Zwartość kompozycji podkreśla także układ rąk (jedna oparta o stolik, druga zaś spoczywa na piersi) oraz skoncentrowana, spokojna twarz. Kolorystyka ogranicza się do bieli kołnierza i mankietów, czerni sukni oraz brązów. Statyczne sylwety wypełniające płaszczyznę płótna wtapiają się czernią strojów w neutralne tło. Twarz i ręce eksponowane przez ciemny strój i tło stanowią centrum kolorystyczne i ideowe obrazu. W sposób linearny charakteryzowana jest twarz, gdzie zaznaczony został każdy szczegół. Realizm anatomiczny posunięty jest czasem aż do weryzmu jak na przykład w portrecie M. Engela.

Zarysowana wyżej charakterystyka formalna portretu epitafijnego określa jego przynależność do typu wizerunków mieszczańskich określanych mianem „realistycznych”. Kategorię tę inicjują w końcu XVII wieku w Amsterdamie i Delftach dzieła C. Ketela, M. J. van Mierewelta a kontynuują je P. Morelsee i A. J. Ravesteyn. Do połowy XVII wieku portret realistyczny jest popularny wśród wszystkich warstw

³² Portrety typu „Gedenk Bildnis” wymienia Drost 1957.

mieszczactwa holenderskiego³³. Upowszechnia się także wśród tej warstwy społecznej w innych krajach zdominowanych przez wpływy gospodarcze i kulturalne Holandii, w tym także w Gdańsku. W 2 poł. XVII wieku wizerunki utrzymane w tej konwencji zamawiają głównie przedstawiciele średniozamożnego mieszczactwa. Patrycjat preferuje portrety bardziej reprezentacyjne o wyszukanym upozowaniu i bogatej kolorystyce, podkreślające wysoki status ekonomiczny modela.

Wczesny przykład realistycznego portretu mieszczackiego reprezentuje wizerunek D. Zierenberga pochodzący z ok. 1602 r. Interesującym elementem tego portretu — nie odbiegającego generalnie od przedstawionego kanonu — jest czaszka, na której spoczywa dłoń zmarłego. Umieszczenie symbolu śmierci podkreśla sepulkralny charakter wizerunku. Rzeźbiony portret z czaszką pojawia się także na epitafium B. Schachmanna.

Ikonograficzna geneza portretu z czaszką sięga obrazów przedstawiających św. Hieronima otoczonego książkami — symbolami mądrości, obok których występuje czaszka przypominająca o znikomości świata materialnego. Motyw ten staje się nieomal atrybutem humanisty na portretach renesansowych³⁴. Prócz skojarzeń eschatologicznych wybór takiego symbolu na portretach Schachmanna i Zierenberga uzasadniony jest ich humanistycznymi zainteresowaniami. Obaj burmistrzowie należeli do intelektualnej elity miasta. Wiadomo, że Schachmann (będący szwagrem Zierenberga) był kolekcjonerem książek i dzieł sztuki³⁵. Bogatą bibliotekę posiadał także syn Zierenberga, Jan, współfundator epitafium — posiadający rozległą kulturę humanistyczną³⁶.

Konwencja w jakiej zostali przedstawieni na portrecie K. Henning z żoną i córką nie odbiega od kanonu portretu mieszczackiego 1 poł. XVII w. Oryginalne jest natomiast tło wizerunku, na które składają się dwie podwieszane, czerwone kotary oraz wnętrze gotyckiego kościoła. Do ściany bocznej nawy przylega kaplica, na jej filarze zaś wisi epitafium z wyobrażeniem postaci klęczącej obok krzyża.

Warto zauważyć, że tło z kościołem oraz portretowani stanowią odrębne całości. Postaci nie zawierają się w przestrzeni wyznaczonej przez wnętrze kościoła, które namalowane zostało szkicowo i mniej starannie niż portrety. Nie ulega wątpliwości, że umieszczenie takiego

³³ J. Rosenberg, S. Slive, E. H. ter Kuile, *Dutch Art and Architecture 1600—1800*, Penguin Book 1972; J. Michałkowska, *Mistrzowie portretu niderlandzkiego XVII wieku*, Warszawa 1958; A. Dobrzycka, *Portret holenderski XVII wieku w zbiorach polskich. Katalog wystawy*, Poznań 1956.

³⁴ Białostocki 1961, 118—119; A. Pigier, *Barockthemen. Eine Auswahl von Verzeichnissen zur Ikonographie des 17. und 18. Jh.*, Budapest 1974, 603—606.

³⁵ *Historia Gdańska*, 706.

³⁶ Tamże, 442.

tła zdeterminowane zostało epitafijną funkcją portretu i eschatologicznymi treściami jakie miał ewokować ten obraz. Wnętrze kościoła w sztuce sepulkralnej symbolizowało świątynię niebieską, kotary zaś oznaczają granicę między światem ziemskim i pozaziemskim. Szersze wyjaśnienie tej symboliki ma miejsce w kontekście treści ideowych tego epitafium.

A. Gosieniecka a za nią A. Ryszkiewicz wiążą omawiany obraz z pracownią H. Hana i datują na ok. 1627 rok. J. St. Pasierb podaje, że autorem jest Han³⁷. Prócz niewielkich analogii stylistycznych podstawą atrybucji są związki przyjaźni łączące Henningów z Hanem. Z tablicy inskrypcyjnej wynika, że Krzysztof Henning zmarł 6 listopada 1626 r. Datę tę należy uznać za górną granicę powstania portretu zakładając, że namalował go Han. Portret Henningów zamknięty łukiem stanowi integralną część koncepcji formalno-treściowej epitafium, w ramach której uwzględniono w szczególności postać Jana Henninga. Zginął on w 1629 r., a epitafium wykonano wypełniając jego wolę zawartą w testamencie. Wynika z tego, że koncepcja epitafium powstała po 1629 r. Han zmarł między 18 grudnia 1627 r. a 22 marca 1628 roku³⁸. Nie mógł więc być wykonawcą całego obrazu, mógł natomiast wykonać portrety, na podstawie których inny malarz — być może z pracowni — wykonał portret epitafijny³⁹.

Ikonografia wnętrza kościoła jest dalekim echem obrazów podejmujących motyw monumentalnych wnętrz z zagubionymi w nich grupkami ludzi, powstające na przełomie lat 20-tych i 30-tych XVII w. w Holandii. Przedstawicielami tego gatunku malarstwa byli D. van Delen, de Gislaer, P. J. Saenredam czy H. van Steenwyck⁴⁰. Malarz portretu epitafijnego znalazł bez wątpienia tego typu malarstwo. Drugoplanowy charakter tego przedstawienia oraz podporządkowanie go ideowej wypowiedzi epitafium przyczyniły się do mało starannego potraktowania tego fragmentu obrazu. Mimo to na gruncie malarstwa portretowego 1 poł. XVII w. jest to przykład szczególnie oryginalny. Wyróżnia go

³⁷ Gosieniecka 1957, 68—71; Ryszkiewicz, 331—332, il. 51; Pasierb, 60—61, il. 24.

³⁸ Pasierb, 40.

³⁹ J. St. Pasierb podaje „Wszystkie swoje dzieci Han powierzył opiece dawnych przyjaciół i znajomych: Krzysztofa Henninga i Jakuba Neumana” (Pasierb, 40) i dalej „Krzysztofa Henninga prosił Han na łożu śmierci o opiekę nad najmłodszymi swymi dziećmi” (Tamże, 61). Wypowiedź ta występuje w kontekście portretu epitafijnego K. Henninga. Han nie mógł prosić o opiekę nad dziećmi Krzysztofa Henninga, sportretowanego na epitafium gdyż zmarł on 7 listopada 1626 r. a H. Han między 18 grudnia 1627 r. a 22 marca 1628 r. (Tamże, 40). Zapewne umierający Han zwracał się do syna o tym samym imieniu.

⁴⁰ J. Rosenberg, S. Slive, E. H. ter Kuile, *Dutch Art and Architecture 1600—1800*, Penguin Book 1966, 188—193.

także szersza gama kolorystyczna niż zwykle stosowana w portretach mieszczkańskich w tym czasie.

Wizerunek Michała Engela namalowany ok. 1688 r. zawiera wiele cech zbliżonych z portretami Andrzeja Stecha. Przykładami ilustrującymi zbieżność w sferze ikonografii mogą być: portret olejny Piotra Fabri oraz rytowane wizerunki J. Heina i J. Neunachbara wykonane na podstawie pierwowzorów Stecha⁴¹. Cechuje je masywna bryła postaci, werystycznie oddane twarze, monochromatyczna kolorystyka oraz specyficzny układ rąk (jedna na sukni, druga zaś na stoliku). Portrety graficzne wyróżnia jedynie tło, które wypełniają kotary i książki.

Z tą konwencją portretową znaną dla mieszczkańskich Delft i Amsterdamu 1 poł. XVII w. zapoznał się malarz za pośrednictwem swego mistrza A. Boya. Zarysowany typ portretu uprawia Stech przez całe życie, głównie w postaci gwaszowych (lub olejnych) wzorów dla rytowników. Równoległe od lat 70-tych wykonuje wizerunki o wyszukany upozowaniu modelu i bogatej kolorystyce.

Na obrazie epitafijnym występuje także charakterystyczny dla Stecha układ palców ręki, która spoczywa na sukni. Palce — środkowy i serdeczny są złączone, natomiast wskazujący i mały mocno odstają. Identyfikacyjny układ palców występuje na portretach: J. Heina z ok. 1670 roku, J. Heina z 1672 roku oraz B. Engelcke z 1680 roku⁴².

Stech stosuje często warianty pośrednie takiego upozowania ręki: z lekko odstającym palcem wskazującym jak na przykład na portretach G. F. Schumanna z 1685 r. i Ch. Rudenika z roku 1676 lub też wersję z odchylonym małym palcem występującą na wizerunkach J. Heweliusza z 1668 r. i J. Neunachbara z 1674 roku⁴³. Jak zauważyła T. Grzybkowska Stech nie potrafi w pełni poprawnie namalować ręki⁴⁴. Układ i proporcje dłoni na analizowanym przez nas portrecie, szczególnie zaś zgrubienie między nadgarstkiem a palcami jest jednym z typowych dla Stecha błędów. Spostrzeżenie to potwierdzają inne portrety, których atrybucja nie budzi wątpliwości. Lewa dłoń Engela o pulchnych, krótkich palcach namalowana jest nieomal identycznie jak ręka Jana Heina z portretu olejnego⁴⁵.

Od połowy XVII w. zauważalne są przekształcenia portretu epitafijnego. W miejsce neutralnego tła pojawiają się kotary, pejzaż oraz elementy architektury. Przykładów dostarczają portrety J. J. Kramera i W. Gablera. Zmianie ulega także kolorystyka. Pojawia się czerwień

⁴¹ Grzybkowska, il. 51, 55, 75.

⁴² Tamże, l. 56, 55, 80.

⁴³ Tamże, il. 65, 77, 73, 75.

⁴⁴ Tamże, 62.

⁴⁵ Tamże, il. 56.

kotar skonstrastowana z czernią stroju, zieleń pejzażu oraz bardziej nasyczona karnacja skóry.

Postać Wawrzyńca Gablera przedstawiona została w pozie typowej dla portretu mieszczańskiego 1 poł. XVII w.: statyczna sylweta, ciemny strój, jedna ręka na piersi, druga zaś na stoliku. Odmienne jednak zaaranżowano przestrzeń obrazu. Portretowany stoi obok czerwonego stolika nie wypełniając jednak całego pierwszego planu. Przestrzeń zróżnicowana jest przez czerwone kotary, zza których wylaniają się fragmenty architektury. Wysoki poziom artystyczny obrazu podkreśla kolorystyka zbudowana z nasyconej czerwieni kotar i stolika skonstrastowanej z czernią stroju oraz bielą kołnierza i mankietów. Wnikliwie scharakteryzowana została zmęczona, pociągła twarz Gablera o zgaszonej cielistej karnacji ciała i drobiazgowo oddanymi długimi włosami opadającymi na kołnierz.

Świecki charakter posiadają wizerunki epitafijne von Sydowa oraz Jerzego von Möliera. Wszystkie środki artystyczne podporządkowane zostały nadrzędnej idei, podkreślają wyjątkową pozycję modela i wysoki status wykonywanego przez niego zawodu. Obaj dowódcy wojskowi przedstawieni są w ujęciu do kolan w dynamicznej i dystygowanej pozie, zwrócenie do widza nieomal en face. Ich żołnierski zawód określają lekkie zbroje oraz rozbudowane tło z bitwą na portrecie Sydowa oraz panopliami na wizerunku Möliera.

Oba portrety utrzymane są w francuskiej konwencji portretowej, która od lat 70-tych XVII w. upowszechnia się w tego typu malarstwie w Holandii oraz dociera do Gdańska⁴⁶. Francuski charakter portretu podkreśla upozowanie modela oraz elementy stroju w postaci koronkowego żabotu i bujnej peruki.

Atrybucję portretu von Sydowa namalowanego ok. 1687 r. podał W. Drost przypisując go A. Stechowi⁴⁷.

T. Grzybkowska porównuje ten obraz — znany obecnie jedynie z fotografii — z portretami burmistrza F. G. Engelcke oraz oficera J. Grunwaldta — stwierdzając podobieństwa w sposobie miękkiego modelowania twarzy⁴⁸. W tej konwencji ikonograficznej utrzymane są dwa inne portrety Stecha: pułkownika W. Wintera z 1671 r. oraz M. K. Kąskiego z ok. 1674 roku⁴⁹. Portret ten należy do grupy dzieł

⁴⁶ A. Blunt, *Art and Architecture in France 1500 to 1700*, Penguin Book 1973, 321—325, 380—402. Szczególnie typ portretu uprawiany przez H. Rigaud'a.

⁴⁷ Drost 1963, 165—166, il. 185.

⁴⁸ Grzybkowska, 89.

⁴⁹ A. Kurkova, *Grafika ilustracyjna gdańskich druków okolicznościowych XVII wieku*, Wrocław — Warszawa — Kraków — Gdańsk, 1979, 95, il. 36; Grzybkowska, il. 68.

Stecha tworzonych dla patrycjatu i bogatego mieszczaństwa. Charakteryzują się one podkreśleniem reprezentacyjności modelu, wystawności stroju oraz wyszukaną kolorystyką a inspirowane były głównie przez dzieła N. Maesa, C. Netschera, P. Lelleygo oraz A. i J. Vaillantów⁵⁰.

Drugim rodzajem portretu epitafijnego to popiersie w medalionie występujące na epitafiach B. Keckermanna, J. Gilberta, M. Rama, J. Freudenberga, K. Henninga oraz Z. Zappio. Malowany lub rytowany wizerunek w medalionie związany był przeważnie z obiektami w funkcjach sepulkralnych. Wizerunki takie występują już na epitafiach-gdańskich z końca XVI w. Wizerunek taki występuje na epitafium J. Wildtbergera z 1593 r. Wśród przedstawionych przykładów tego typu portretów tylko wizerunek Jana Henninga posiada kształt zbliżony do tonda.

Na wszystkich wizerunkach portretowani przedstawiani są en trois-quarts i na ciemnym tle. Widoczne fragmenty stroju oddane są z większym lub mniejszym pietyzmem w zależności od sposobu charakterystyki modelu — położeniem nacisku na linearne opracowanie twarzy lub też modelowanie plamą o szybkim dukcie pędzla.

Portret J. Freudenberga z ok. 1636 r. cechuje linearna i werystyczna charakterystyka twarzy oraz staranne oddanie bogatego stroju z koronkowym kołnierzem.

Niski poziom warsztatowy prezentuje portret B. Keckermanna z 1623 roku. Postać namalowana jest w sposób schematyczny, dużymi plamami barwnymi podkreślającymi ostrość konturów. Portret ten oparty został prawdopodobnie na rycinie, którą później umieścił w swojej książce R. Curicke⁵¹.

Epitafium K. Henninga zawiera dziewięć medalionowych popiersi potomków tego rodu. Najwyższy poziom artystyczny w tej grupie prezentuje portret mężczyzny umieszczony po lewej stronie obrazu „Stracenie skazańca”. Czerwony strój portretowanego oraz płaski biały kołnierz widoczne są na obrazie fragmentarycznie. Cała uwaga artysty skoncentrowana została na twarzy, której szlachetność określają regularne rysy o łagodnych łukach brwiowych i ostrym nosie. Światło padające z lewej strony intensywniej wydobywa prawą partię twarzy, lewa zaś oraz włosy i broda delikatnie wtapiają się w ciemne tło. Nieznany twórca tego portretu niezwykle starannymi i delikatnymi pociągnięciami charakteryzuje twarz modelu o cielistej karnacji modelowanej niebieskimi cieniami. Kunsztownie i delikatnie zaznaczone są granice między partiami oświetlonymi a zaciemnionymi. Delikatny i pewny dukt pędzla oraz świetnie oddana osobowość modelu przekonują, że twórcą wizerunku był wybitny portrecista, który świetnie opanował osiągnię-

⁵⁰ Grzybkowska, 53—89.

⁵¹ Curicke, 172.

cia malarstwa portretowego Amsterdamu i Delft przełomu lat 20-tych i 30-tych XVII w. uprawianego szczególnie w kręgu Goverta Flincka⁵².

Na pewne analogie z omówionym wcześniej portretem wskazuje portret kobiety umieszczony z lewej strony centralnej kondygnacji. Związki dotyczą sposobu oświetlenia twarzy, modelowania szybkimi pociągnięciami pędzla oraz swoistej linii brwi i nosa. Portret ten zawierający dobrą charakterystykę modelki z werystycznym oddaniem jej fizjonomii jest artystycznie słabszy. Przejścia między partiami światła i cienia są ostre a dukt pędzla mniej wyrafinowany. Wizerunek ten, podobnie jak schematycznie i niedbale namalowane portrety dwóch dziewczynek umieszczone niżej powstały zapewne później aniżeli portret mężczyzny, na którym były wzorowane.

Bez wątpienia inny artysta gdański namalował dwa portrety kobiece oraz wizerunek dziewczynki wypełniające prawą stronę głównej kondygnacji epitafium. Twórca tych portretów operuje łagodnym światłem równomiernie eksponującym całą twarz, kontrastując ją wyraźnie z ciemnym tłem. Prócz tendencji do idealizacji rysów portretowych widoczna jest predylekcja malarza do starannego opracowania szczegółów stroju. Szczególnie drobiazgowo przedstawione zostały bogate czepki diademowe oraz szerokie krezy. Artysta wykonujący te zamówienia prezentuje dość wysoki poziom malarskiego kunsztu aczkolwiek sposób portretowania jest bardziej tradycyjny w stosunku do omówionego na wstępie portretu mężczyzny.

Nie zachowały się portrety epitafijne Katarzyny i Zachariasza Zappiów z 1680 r. B. M a k o w s k i przypisał je A. Stechowi⁵³. Malarz ten wykonywał liczne malowane popiersia ale przeważnie jako gwaszowe podkłady. Znany jest obecnie jeden olejny portret popiersie — medalion. Jest to wizerunek I. Straucha⁵⁴.

Górną kondygnację epitafium K. Henninga wypełnia obraz określony w literaturze przedmiotu jako „*Stracenie skazańca*”. Na pagórkowatym brzegu morza, przed potężnym krucyfiksem, w obecności księdza, sędziego i kata wykonywany jest wyrok przez rozerwanie koźmi. Akcja rozgrywa się w pobliżu obwarowanego portu, z którego nadciągają tłumy ludzi. Scena ujęta jest z podwyższenia wskutek czego obejmuje także zakotwiczone i płynące na morzu żaglowce. Kolorystyka utrzymana jest w ciemnych zieleniach i błękitach przełamanych szarościami, na tle których wyeksponowane są kolorowe stroje tłumu i jasna karnacja ciała skazańca. Pretekstem do powstania obrazu była tragicz-

⁵² Por. *Rembrandt w oczach współczesnych*. Przełożyli i opracowali J. Michałkowska i J. Białostocki. Warszawa 1957, il. 19.

⁵³ M a k o w s k i, 177—178.

⁵⁴ G r z y b k o w s k a, il. 69.

na śmierć Jana Henninga poniesiona z rąk piratów na Morzu Śródziemnym.

Wybitnie dydaktyczny model sztuki lansowany przez protestantyzm sprawił, że na obrazie przedstawiono nie chwilę śmierci Henninga lecz ukaranie schwytanego już złoczyńcy. Intencja wyboru takiego tematu jest łatwo uchwytna. Chodziło o podkreślenie, że zło zawsze zostanie ukarane. Sens ideowy obrazu można określić jako Triumf Sprawiedliwości, którą reprezentują: ksiądz — przedstawiciel prawa boskiego, oraz sędzia i kat, jego świeccy strażnicy.

Ten interesujący na gruncie sztuki gdańskiej obraz powstał między rokiem 1629 a wrześniem 1636 r. K. Cieślak przypisała go Bartłomiejowi Milwitzowi⁵⁵. Atrybucja oparta została na zbieżnościach kompozycyjnych z „*Bitwą pod Oliwą*” oraz „*Wjazdem Ludwiki Marii*” a ponadto na analogiach kolorystycznych i zróżnicowanych metodach charakterystyki przedmiotów w zależności od ich przestrzennego usytuowania oraz oświetlenia. Autorka sugeruje, że obraz oparty został na grafikach obrazujących wykonanie wyroku na Ravallaku, który zamordował króla Henryka IV⁵⁶.

Obraz „*Stracenie skazańca*” jest interesującym przykładem sceny o charakterze marynistycznym, jednym z najlepszych tego typu jakie znamy z terenu Gdańska, a także jakie namalował Milwitz. Malarz ten znał niewątpliwie z autopsji malarstwo marynistyczne z lat 20-tych w Holandii, gdzie przebywał w latach 1626—1629⁵⁷.

Obrazy o tematyce religijnej pojawiają się na omawianych obiektach zaledwie dwukrotnie. Oryginalnym wariantem kompozycyjnym typu „*Ecce homo*” jest obraz z fundacji Z. Zappio. Na centralnie usytuowanym kamiennym tronie ukazana została siedząca postać Chrystusa. Jego cierpienie podkreślają ociekające łzy, krew, korona cierniowa na głowie oraz obnażone ciało przewiązane białą szatą. Dwa płaczące anioły trzymają nad jego głową białą chustę. Na obrazie tym podkreślone zostało i szczególnie zaakcentowane cierpienie wynikające z tego momentu Pasji. Podkreślają to także płaczące anioły. Położenie nacisku na cierpienie i oplakiwanie na tym obrazie uzasadnione jest koncepcją ideową całego epitafium będącym pomnikiem odzwierciedlającym ból Katarzyny i Zachariasza Zappiów po śmierci córki Adelgundy.

Analogiczne przedstawienie postaci Chrystusa występuje na obrazie z ołtarza „*Ecce homo*” z kościoła św. Mikołaja w Gdańsku oraz na „*Cierniem koronowanie*” z katedry w Oliwie pochodzącym z lat

⁵⁵ Cieślak, 164—165.

⁵⁶ Tamże, 165.

⁵⁷ Tamże, 157.

1685—90⁵⁸. Oliwskie „Cierniem koronowanie” zaliczył do dzieł Stecha ks. Lubomski⁵⁹. Epitafijne „*Ecce homo*” powstało najwcześniej bo ok. 1680 r. i zapoczątkowuje tę grupę obiektów. Światło wydobywa równomiernie zarówno postać Chrystusa jak i płaczące postaci aniołów. Na „*Ecce homo*” z kościoła św. Mikołaja oraz „*Cierpieniem koronowanie*” z Oliwy wyeksponowana jest przede wszystkim siedząca postać Jezusa. Pozostali uczestnicy sceny wtapiają się w ciemne tło. Ten sam malarz wykonał portret klęczącej Adelgundy. Dramatyzm sceny podkreśla zachmurzone ciemne niebo z sączącymi się smugami światła. Oba obrazy nie posiadają analogii ikonograficznych w malarstwie protestanckim Gdańska. Postaci w pozie adoracyjnej przedstawiane są jedynie na protestanckich chorągwiach żałobnych popularnych w 2 poł. XVII wieku⁶⁰. Obrazy o takiej bądź zbliżonej ikonografii oraz rozwiązaniach kolorystyczno-kompozycyjnych charakterystyczne są dla katolickich realizacji artystycznych tego czasu. Omawiane obiekty stanowią więc interesujący przykład wzajemnego oddziaływania sztuki protestanckiej i katolickiej na terenie Gdańska.

Zaginione „*Zmartwychwstanie*” z epitafium Jana Brandta oparte zostało na sztychu M. Meriana (zm. 1650) zamieszczonego w amsterdamskim wydaniu „*Bilderbibel Historiae Sacrae*”⁶¹. Kompozycję z grafiki posiadającą kształt poziomego prostokąta dostosowano na obrazie do formy prostokąta pionowego. Nieznany autor obrazu skoncentrował się na fragmencie przedstawiającym unoszącego się nad grobem Chrystusa, zredukował zaś, rozciągający się z prawej strony pejzaż oraz liczną grupę strażników. W związku ze zmianą formatu scena na obrazie epitafijnym została znacznie rozciągnięta w pionie. Pierwotna kompozycja złożona z licznych skomasowanych postaci, ukazanych w gwałtownych pozach utraciła swój charakter, stała się bardziej statyczną i zbudowaną z izolowanych przestrzennie postaci. Szczególnie dotyczy to unoszącego się w jasnej aureoli Chrystusa. Prowincjonalny malarz nie poradził sobie z dostosowaniem kompozycji do innego formatu ani też nie dokonał konsekwentnie przekształceń formalnych z tego faktu wynikających.

Podsumowując rozważania o malarstwie epitafijnym należy stwierdzić, że w jego ramach nie wykształcił się odrębny typ portretu epita-

⁵⁸ Drost 1959, 43, il. 28; Pałubicki 1973, il. 102.

⁵⁹ Z. Iwicki, *Andrzeja Stecha obraz w ołtarzu głównym Katedry oliwskiej i inne przypuszczalne jego malowidła w tej świątyni*, „Rocznik Gdański”, t. XLI 1981, z. 1.

⁶⁰ Drost 1963, 168, il. 184.

⁶¹ H. Schrade, *Ikongraphie der christlichen Kunst*. Bd. I: *Auferstehung Christi*, Leipzig 1932, 356, il. 50, nr 197.

fijnego. Kierunek przekształceń formalnych analogiczny jest do ewolucji tego gatunku malarstwa w Gdańsku. Pomimo to od programu ściśle uzależnione jest powstanie dzieł o oryginalnej ikonografii i dużej klasie artystycznej takich jak portret K. Henninga z żoną i córką czy wizerunek klęczącej Adelgundy z epitafium Z. Zappio. Z epitafijnym przeznaczeniem wiąże się także powstanie „*Stracenia skazańca*” jednej z najciekawszych scen o charakterze marynistycznym powstałych w Gdańsku. Program epitafium zdeterminował także powstanie oryginalnej wersji ikonograficznej „*Ecce homo*” z epitafium Z. Zappio.

II. FUNKCJE IDEOWE EPITAFIÓW

Zmarłą osobę upamiętniają trzy zasadnicze elementy składowe epitafium: portret, herb oraz tablica inskrypcyjna. Wyłącznie taki zespół elementów ogranicza program epitafiów B. Keckermanna oraz D. Kramera.

Reprezentacyjny portret o świeckiej ikonografii staje się elementem ideowo najistotniejszym na epitafiach kamiennych typu architektonicznego oraz kartuszowych w wersji portretowej. Strój portretowanych oraz towarzyszące im atrybuty pozwalają na identyfikację ich statusu społecznego. O ile popiersie w medalionie — wywodzące się z portretów na antycznych sarkofagach — nawiązuje do faktu śmierci to wizerunek reprezentacyjny w ujęciu do kolan wnosi do epitafium treści świecko-pomnikowe⁶².

Wysoką pozycję społeczną zmarłego podkreślają herby: pojedyncze bądź podwójne, gdy zmarły był żonaty i małżonka posiadała herb. Zespół dziesięciu herbów na epitafium Zierenberga obrazuje koligację tego rodu z Schachmannami; jest zarazem swoistym publicznie eksponowanym drzewem genealogicznym potomków Daniela Zierenberga i Anny Schachmann.

Wzrost znaczenia napisu w ramach kompozycji epitafijnej ilustrują pomniki sepulkralne B. Keckermanna, M. Rama oraz J. Freudenberga, zawierające w centrum dużą tablicę inskrypcyjną. Obszerne inskrypcje posiadają także pozostałe, analizowane przez nas obiekty. Na epitafiach K. Henninga, W. Gablera, Z. Zappio czy J. Brandta poza tablicą inskrypcyjną pojawiają się dodatkowe napisy.

Teksty te zawierają kilka podstawowych informacji biograficznych charakteryzujących osobę zmarłego: imię i nazwisko, datę życia i śmierci oraz wykonywany zawód. Podają ponadto jakimi cechami osobowymi wyróżniał się zmarły w pracy oraz jaką postawę etyczną prezentował.

⁶² Jacob, 190—193.

Szczególnie podkreślane są osiągnięcia zawodowe którym nadaje się rangę obywatelskich zasług dla społeczności i ojczyzny (miasta). Zaznaczono więc, że B. Keckermann, M. Ram i D. Kramer zajmowali się nauką, J. Freudenberg — literaturą i muzyką, J. J. Kramer i M. Engel — byli pastorami a J. von Mölier — dowódcą wojskowym.

Analiza epitafiów uzmysławia, że na większości obiektów występujące w obramieniu elementy wystroju plastycznego nawiązują bezpośrednio bądź w sposób aluzyjny do biografii zmarłego. Jako przykłady wymienimy kilka tego typu zależności: na epitafium przedstawiciela prawa, burmistrza D. Zierenberga, występuje personifikacja Sprawiedliwości, rzeźba Chrystusa jako Dobrego Pasterza pojawia się na pomniku sepulkralnym pastora J. J. Kramera — stojącego w obronie wierznych podczas sporów religijnych, śmierć Jana Henninga poniesiona z rąk piratów warunkująca powstanie „*Stracenia skazańca*” czy rozbudowane panoplia na obiektach upamiętniających dowódców wojskowych — von Sydowa oraz J. von Möllera. Szczegółową analizą i uzasadnieniem tych powiązań zajmujemy się w następnych rozdziałach tej pracy.

Zarysowane wyżej ustalenia skłaniają nas do stwierdzenia, że struktura treściowa XVII-wiecznego epitafium z obrazem podporządkowana jest idei **prezentacji zmarłej osoby**, przy czym starano się wyeksponować te cechy charakteru lub fakty biograficzne, w których w sposób szczególny uwidaczniały się wartości etyczne.

Problem treści dydaktycznych zawartych w protestanckich dziełach sztuki podjęty został w licznych opracowaniach dotyczących sztuki gdańskiej XVI i XVII wieku⁶³. Interpretacje E. Iwanoyki ukazują jak dalece wymowa funkcjonujących publicznie dzieł sztuki podporządkowana była treściom etyczno-obywatelskim.

F. Württenberger zauważa, że rozwój reformacji w Europie, spowodował szczególne eksponowanie treści etycznych w powstających ówczesnie dziełach sztuki⁶⁴. Miejsce etyki w życiu miasta ilustrują najbardziej dzieła z tego zakresu uczonych związanych z Gdańskiem oraz recepcja ich wśród elity umysłowej.

Wysoką rangę nadaje etyce Bartłomiej Keckermann (1570—1609) — reformator Gimnazjum Akademickiego — prowadzący nauczanie w latach 1602—1609⁶⁵. Na podstawie dzieł etycznych Arystotelesa uczo-

⁶³ Iwanoyko; *Apoteoza Gdańska*, Gdańsk 1976; Tenże, *Interpretacja niektórych elementów wystroju Wielkiej Salii Rady w Ratuszu Gdańskim*, „Gdańskie Studia Muzealne”, nr 2, 1978; T. I. Labuda, „*Tablica Jałmużnicza*” z kościoła Mariackiego w Gdańsku. *Problemy ikonograficzne*, „Gdańskie Studia Muzealne”, nr 3, 1984.

⁶⁴ F. Württenberger, *Weltbild und Bilderwelt*, München 1959, 30—34.

⁶⁵ Nadolski, 5—29.

ny ten opracował podręcznik etyki „Systema ethicae...”, w którym odziera etykę od teologii⁶⁶. Etyka określa normy postępowania człowieka w społeczności, a zatem w jego życiu ziemskim. Aby osiągnąć szczęście na ziemi człowiek musi realizować cnoty obywatelskie. Praktykowanie cnót religijnych zaś jest warunkiem osiągnięcia życia wiecznego. W swej działalności naukowej, Keckermann prócz Arystotelesa opierał się ponadto na pracach etycznych Platona, Cyserona, Seneki, Plutarcha oraz współczesnych komentatorów dzieł tych myślicieli⁶⁷. „Systema ethicae...” są pierwszym gdańskim wykładem etyki posiadającym humanistyczny charakter. Do tego czasu bowiem problematyka etyczna występowała w ramach tekstów religijnych jak na przykład w pracy D. Chytraeusa „Catechesis Recens Recognita a...”, będącym egzegezą „Dziesięciorga przykazań”. Oddziaływanie tego katechizmu — autora związanego częściowo z Gdańskiem — na sztukę H. V. de Vries omówił E. Iwanoyko⁶⁸.

Z Gimnazjum Akademickim związany był w latach 1654—1667 Joachim Pastorius (1610—1681)⁶⁹. W swoich dziełach z etyki a szczególnie w podręczniku „Character virtutum...” podejmuje problematykę etyczną analizowaną przez Keckermanna, Jonstona oraz Crella⁷⁰. Autor przedstawia zespół cnót do jakich winien dążyć człowiek omawiając ich znaczenie w życiu osobistym i społecznym. Dla Pastoriusa etyka indywidualna i społeczna stanowią integralną całość, analogicznie do sytuacji człowieka — jednostki żyjącej i działającej w społeczeństwie. Na podręcznikach tych profesorów wychowało się kilka pokoleń gdańskich intelektualistów upowszechniając szczególnie zasady etyki społecznej powstałej w kręgu filozofów stoickich. Poglądy etyczne zawarte w pismach Stobajosa, Cyserona, Katona, Seneki czy Laktancjusza stały się podstawą dla inwentorów programów gobelinów z Dworu Artusa, omówionych przez Gotfryda von Peschwitz⁷¹.

Zarysowane wyżej problemy dotyczące relacji między etyką i sztuką w Gdańsku oraz eksponowanie na epitafiach etycznych wartości prezentowanych przez zmarłego — skłaniają do stwierdzenia, że epitafium poza funkcją pomnikową pełniło także określoną funkcję dydaktyczną.

⁶⁶ Tamże, 82—83; Bartholomaeo Keckermannno, *Systema ethicae tribus libris adornatum et publicis praelectionibus traditum in Gimnasio Dantiscano*, Hanoviae 1607, Biblioteka PAN w Gdańsku, Syg. Fa 33317 8^o.

⁶⁷ Nadolski, 80.

⁶⁸ Iwanoyko.

⁶⁹ Pastorius.

⁷⁰ K. Kurdybacha, *Z dziejów pedagogiki ariańskiej*, Warszawa 1958, 83—98, 130—155; K. Kubik, *Etyka społeczna w ujęciu gdańskiego pedagoga XVII w. Joachima Pastoriusa*, „Rocznik Gdański”, t. XXI, 1962; Tenże, *Joachim Pastorius. Gdański pedagog XVII wieku*, Gdańsk 1975, 125.

⁷¹ E. Iwanoyko, *Zaginione gobeliny z Dworu Artusa w Gdańsku w interpretacji Gotfryda Peschwitza z 1684 r.*, „Gdańskie Studia Muzealne”, nr 3, 1981.

Prezentowana jest postać zmarłego i jego etyczna postawa jako obywatelski wzór godny naśladowania.

Epitafium jako pomnik funkcjonujący publicznie a poświęcony członkowi społeczności miejskiej stwarzało dogodną formę dla eksponowania treści o wymowie etycznej. Epitafia poświęcone były głównie przedstawicielom elity intelektualnej miasta, warstwie która budowała i realizowała w życiu określone idee i wartości etyczne. Poświadczony jest źródłowo fakt, że wspomniany już Gotfryd von Peschwitz ułożył napis na tablicy inskrypcyjnej epitafium J. E. Schefflera z kościoła św. Mikołaja⁷². Informacja ta uściśla dodatkowo związki między etyką a treściami epitafiów.

III. TREŚCI IDEOWE I ICH ETYCZNA WYKŁADNIA

A. Idea prospekcji

Powstanie epitafium wiąże się przeważnie ze śmiercią historycznie i społecznie istniejącej osoby. Stąd treści jakie zawierają te obiekty sztuki sepulkralnej oscylują wokół dwóch aspektów ludzkiej egzystencji: życia i śmierci. Wyznaczają one dwie zasadnicze idee przewodnie: retrospekcji czyli upamiętnienia zmarłego i jego życia ziemskiego oraz prospekcji będącej zwrotem ku przyszłości pozaziemskiej⁷³. XVII-wieczne epitafium stało się pomnikiem sepulkralnym upamiętniającym i prezentującym biografię zmarłego. Treści eschatologiczne ulegają stopniowej redukcji. Przeważają jednak na drewnianych epitafiach architektonicznych: Nieznanej rodziny, Z. Zappio oraz J. Brandta. Na pozostałych obiektach wątki eschatologiczne mają charakter epizodów treściowych. Religijny charakter tych dzieł — nawet jeśli zawierają świeckie treści gloryfikacyjne — podkreśla kościół, w którym one były umieszczane. Upamiętnienie zmarłego poprzez prezentację jego biografii determinuje programy pozostałych epitafiów. Owo upamiętnienie może przybierać formy skromne i ascetyczne jak w przypadku epitafium B. Keckermanna i D. Kramera lub monumentalne jak na epitafiach K. Henninga oraz W. Gablera. Akcenty gloryfikacyjne występują na epitafium M. Engela, zaś heroizowani są na pomnikach von Sydow i J. von Mölier. Na większości obiektów sepulkralnych pojawiają się symbole „*vanitas*”. Przy analizie poszczególnych obiektów przyjęto kryterium treści dominującej.

⁷² Tamże, 30.

⁷³ E. Panofsky, *Grabplastik*, Köln 1964, 16.

Naczelną ideą epitafium Z. Zappio jest ukazanie Męki Chrystusa jako aktu otwierającego ludziom drogę ku życiu wiecznemu⁷⁴. Szczególnie wyeksponowane są momenty podkreślające Jego cierpienie. Teologiczny sens centralnie usytuowanego obrazu „*Ecce homo*”, najlepiej ilustrują napisy towarzyszące analogicznej scenie na grafice J. Mathama wykonanej według obrazu H. Goltziusa: „*Guas homo pro tanta, grates pietate rependes (Quod precium reddeste nissi quantus eris)*” oraz „*Se Christus tibi; tu Christo te impende vicissim) Quid Deus ipse tu quid es ipse Deo*”⁷⁵. Ikonografia obrazu epitafijnego szczególnie akcentuje cierpienie Chrystusa podkreślane przez postaci płaczących aniołów oraz napisy: „*Wunden — Striemen — Eiter — Beulen*”. Pozostałe momenty Pasji obrazują aniołowie ukazani z Narzędziami Męki Pańskiej. Symbolika ta, ilustrująca Mękę Chrystusa jest zarazem metaforą Jego Zmartwychwstania — a więc zwycięstwa⁷⁶. Najtragiczniejszy moment Pasji — Ukrzyżowanie występuje na portrecie klęczącej Adelgundy, nad którą widnieje napis: „*Jezu — Deine*”. Teologiczny sens tej sceny jest jednoznaczny: zbawienia jakiego dostąpiła zmarła dokonało się za sprawą Męki Chrystusa.

Powstanie omawianego epitafium wiązało się ze śmiercią ukochanej córki Zappiów — Adelgundy. Podkreślanie cierpienia i opłakiwania związanych z Pasją stanowi więc bez wątpienia pragnienie odwołania się do analogicznych stanów duchowych odczuwanych przez rodziców po stracie dziecka. Portrety Zappiów umieszczone są w tej właśnie strefie epitafium.

Prócz łaski Chrystusa drugim warunkiem zbawienia jest wiara i praktykowanie cnót.

O cnotach teologicznych Wierze (Fides) i Nadziei (Spes) przypominają rzeźbione personifikacje, zaś o Miłości — napis „*Charitos*”. Podstawowy sens praktykowania cnót teologicznych w protestantyzmie sprowadza się do pośrednictwa między człowiekiem a Bogiem w celu uzyskania zbawienia⁷⁷. Postępowanie chrześcijanina powinno być ciągłą realizacją tych wartości. Wiara — to główny warunek zbawienia. Jej istotą jest tajemnica Chrystusa, który zmartwychwstając zbawia wszystkich ludzi. Tak pojęta Wiara jest więc aktem zaufania Bogu. Jej źródłem jest oczywiście Chrystus i jego męka⁷⁸. Pod obrazem „*Ecce*

⁷⁴ Steinborn, 24—25.

⁷⁵ E. K. Reznicek, *Het begin van Goltzius' loopbaan als schilder*, „Oud — Holland”, I, 1960, 37, il. 3.

⁷⁶ K. A. Wirth, *Engel*, RDK, t. V, 501.

⁷⁷ D. Chytraeus, *Catechesis Recens Recognita a...* Vitembergae 1558, Oddziaływanie tej egzegezy „*Dziesięciorga przykazań*” na sztukę gdańską omawia Iwanoyko.

⁷⁸ Iwanoyko, 66, 73.

homo" występuje wyznanie wiary: „*Die — sind — Meines — Glaubens — Säulen*”. Kolumna to symbol siły fizycznej i moralnej⁷⁹. W tym przypadku źródłem silnej wiary jest Pasja Chrystusa. Bóg z miłości do ludzi ponosi męczeńską śmierć na krzyżu. Na okazaną przez Jezusa miłość, człowiek ma obowiązek odwzajemniać się miłością do Boga⁸⁰. Nadzieja zaś to cierpliwe oczekiwanie na Królestwo Boże⁸¹.

Pastorius podaje, że te trzy cnoty stanowią podstawę cnoty Pobożności, przez którą człowiek poznaje Boga⁸².

Religijne treści epitafium uzupełnia hebrajski tetragram „*Jehova*”, umieszczony w owalu na szczycie epitafium będący symbolem Boga wszechogarniającego świat zarówno ziemski jak i pozaziemski.

Katarzyna z Kórmertów i Zachariasz Zappio upamiętnieni zostali poprzez dwa owalne portrety umieszczone w uszakach centralnej kondygnacji.

Tablica inskrypcyjna z 1823 r. informuje o tym, że Zappio zastrzegł w testamencie, iż epitafium ma być utrzymane w należyтым stanie po jego śmierci. XIX-wieczna tablica inskrypcyjna wspomina o zasługach tego zmarłego dla kościoła św. Jana, w którym był przewodniczącym rady. Należy nadmienić, że Zappio — włoski emigrant religijny — wyposażył kościół św. Jana w liczne fundacje m. in. podarował wspaniałą księgozbiór zwany „*Biblioteką Zappia*” (*Zappiobibliothek*)⁸³.

Treści eschatologiczne i komemoratywne uzupełnione zostały wątkiem „*vanitas*”. Inskrypcja na epitafium brzmi: „*Wie eine Blume fällt ab — So fällt der Mensch ins Grab*”.

Człowiek porównany został do kwiatu — symbolu znikomości, gdyż podobnie jak kwiat szybko przemija. Motyw ten ma swoją literacką genezę w „*Biblii*”: „*Wszelkie ciało to jakby trawa, a cały wdzięk jego niby kwiat polny. Trawa usycha, więdnie kwiat...*” (Iz 40; 6, 12)⁸⁴. Symbolem przemijalności życia jest putto stojące jedną nogą na czaszce i puszczające bańki. Rycina Goltziusa z 1591 r. przedstawia analogiczną kompozycję z werbalną interpretacją opatrzoną tytułem „*Quis evadet*”: „*Vita quasi fumus bullula flosque perit*”⁸⁵.

Chrześcijańska nadzieja na zmartwychwstanie i życie wieczne to przewodni motyw epitafium Jana Brandta. Obraz przedstawiający

⁷⁹ Tervarent, 106.

⁸⁰ Iwanoyko, 66, 73.

⁸¹ Tamże, 66, 73.

⁸² Pastorius, 6—7.

⁸³ W. Schumacher, *Zacharias Zappio*. Neu bearbeitet von L. Mahlau, Danzig 1924.

⁸⁴ Ponadto: Ik 1, 10 n; 1 P 1, 24 n; a szczególnie Psalm 103, 15—16: „*Dni człowieka są jak trawa; kwitnie jak kwiat na polu: ledwie muśnie go wiatr a już go nie ma i miejsce, gdzie był już go nie poznaje*”.

⁸⁵ Białostocki 1961, 118, il. 85.

„Zmartwychwstanie” został tu szczególnie wyeksponowany. Ten popularny w sztuce sepulkralnej oznacza ostateczne zwycięstwo Chrystusa nad śmiercią cielesną i duchową. Zmartwychwstanie Syna Bożego otwiera drogę ku wiekiustemu zbawieniu⁸⁶. Dodatkowym warunkiem jest wiara człowieka. Mówi o tym cytat z „Ewangelii św. Jana” umieszczony na tablicach inskrypcyjnych: „*Ich Bin die auffersthug. Und das Leben (Wer an Mir gleubet der Wirdt Leben (Ob er) gleich sribet. Und wer da Lebet und glebuet an Mir, der Wirdt nimer sterben*” (Jan 11; 25, 26).

Hermy flankujące obraz są symbolami granicy dwóch światów⁸⁷. W starożytnym Rzymie herma-terminus oznaczała kamień graniczny. Eschatologiczny sens nadał temu symbolowi Erazm z Rotterdamu, który do antycznej dewizy „*Concedo nulli*” dodał „*Mors ultima linea rerum*”. Motyw hermy-terminii jako symbol śmierci i granicy za sprawą grafiki trafia do programów sepulkralnych jako element nośny edykuli.

U A. Alciatego w „*Emblemata liber...*” z 1608 r. wyobrażenie Terminusa symbolizuje śmierć⁸⁸.

Ideę „*vanitas*” odnajdujemy w refleksji: „*Hin gehet die Zeit (Her Kompt der Tott) O Mensch tuh Recht). Und Fürch gott*”. Zaduma nad nieuchronnością przemijania uzupełniona została dydaktycznym przypomnieniem o obowiązku prowadzenia prawego życia. Identyczny napis umieszczony był nad zegarem w jednym z pomieszczeń Ratusza Głównego Miasta⁸⁹. Czas i śmierć to dwie siły rządzące światem — taka konkluzja wynika także z notatnika gdańszczanina Michała Hanczkiego⁹⁰.

Idea marności i przemijania ma swoją genezę w biblijnym tekście Koheleta: „*Marność nad marnościami, powiada Kohelet marność nad marnościami i wszystko marność*” (Koh 1, 2). Myśl o nieuchronności śmierci i znikomości ludzkiego życia znajduje szerokie odzwierciedlenie w europejskiej kulturze i sztuce⁹¹. Idea „*vanitas*” ściśle wiąże się z zagadnieniem kresu ludzkiej egzystencji — śmierci.

Religijna interpretacja tego wątku biblijnego zawierała często optymistyczną myśl o przyszłym odrodzeniu i wiecznym bytowaniu.

Idea „*vanitas*” zawsze posiadała dydaktyczną wymowę. Uzmysławia-

⁸⁶ Steinborn, 16—17.

⁸⁷ Białostocki 1968, 118; Iwanoyko, *Apoteoza Gdańska*, Gdańsk 1976, 63—64.

⁸⁸ J. Białostocki, *Zagadka Rembrandta uśmiechniętego*, „*Symbole i obrazy w świecie sztuki*”, Warszawa 1982, 321—322.

⁸⁹ Reinhold, 42.

⁹⁰ M. Bogucka, *W kręgu mentalności mieszczanina gdańskiego w XVII w.* *Notatnik Mchała Hanczkiego*, „*Ars Historica*”, Poznań 1976, 632.

⁹¹ Białostocki 1961, 105—136.

ła znikomość i niepewność ludzkiego bytu, jednocześnie zaś w jej kontekście pojawiały się wątki propagujące wartości, dzięki którym tragizm ludzkiej egzystencji można przezwyciężyć.

Rozdział „*De Fragilitate Humana*” rozpoczynający traktat J. Pastoriusa — to zaduma i refleksja nad człowiekiem, życiem i przemijaniem⁹². Człowiek jest jedynie igraszką strachu, nadziei, gniewu lub miłości. Jediną radą — według tego autora — na znikomość i przemijanie jest ćwiczenie się w różnorodnych cnotach, których szeroki zestaw następnie przestawia.

Treści upamiętniające na epitafium J. Brandta zostały ograniczone jedynie do podania nazwisk zmarłego oraz fundatora: „*Engel Strens (ken: Zum gedechmiss, dis grabmahl) verfertigen Lassen*”.

„*Ukrzyżowanie*” umieszczone między herbami stanowi scenę dominującą w strukturze epitafium Nieznanej Rodziny. Ten kluczowy dla Pasji moment, oznaczający spełnienie się ofiary Chrystusa i otwarcie ludziom drogi ku zbawieniu uzupełniony został na epitafium symbolami ewangelistów⁹³. Ich umieszczenie wiąże się z tezą Lutra o Prawie i Łasce⁹⁴. Luter określa Stary Testament jako Prawo (Lex), zaś Nowy Testament jako Łaskę (Gratia). Prawo — Lex określa jedynie zasady moralne niezbędne do osiągnięcia zbawienia. Główne znaczenie w dostąpieniu życia wiecznego ma Łaska — Gratia, której treścią jest życie i ofiara Chrystusa.

Najodpowiedniejszym symbolem Łaski według Lutra byli właśnie ewangelści określani jako „*świadkowie Chrystusa*”⁹⁵. Dlatego też ich symbole występują w kontekście „*Ukrzyżowania*”.

Treść upamiętniająca zmarłych na tym epitafium ograniczona została do niewielkiej predelli z rodzinnym portretem zbiorowym oraz — o nieznannej obecnie treści — niewielkiej tablicy inskrypcyjnej.

B. Idea retrospekcji

Postać zmarłego na epitafiach XVII-wiecznych prezentowana jest przez trzy główne elementy komemoratywne: portret, tablicę inskrypcyjną oraz herby. Ponadto — jak to już sygnalizowaliśmy — program obramienia zdeterminowany jest przez biografię postaci, której poświęcono epitafium.

Centralna partia kamiennych epitafiów architektonicznych posiada formę edikuli. W sztuce sepulkralnej drzwi, brama lub edykula symbo-

⁹² Pastorius, 1—2.

⁹³ Steinborn, 22—23.

⁹⁴ Pokora, 67.

⁹⁵ Tamże, 92.

lizują granicę dwóch światów: ziemskiego i pozaziemskiego⁹⁶. Brama jako metafora zbawienia i symbol Chrystusa występuje w „*Ewangeliu*”, gdzie znalazły się następujące słowa Jezusa: „*Ja jestem bramą. Jeżeli ktoś wejdzie przeze Mnie, będzie zbawiony...*” (J 10, 9)⁹⁷. Symbolem granicy jest także łuk triumfalny, do formy którego nawiązują epitafia D. Zierenberga i K. Henninga. Tej antycznej, a więc pogańskiej formie chrześcijaństwo nadało nową religijną treść. Łuk oznacza triumf Chrystusa nad śmiercią, którego świadectwem jest Zmartwychwstanie. Jest to zarazem triumf człowieka, który uzyskuje dostęp do życia wiecznego. Stąd nadawanie ołtarzom kształtu łuku triumfalnego⁹⁸. Gloryfikacyjny charakter zachowała ta forma jako element nowożytnych triumfów, wzorowanych na starożytnych⁹⁹. Umieszczenie postaci pod łukiem oznaczało wywyższenie, wysoką godność i władzę¹⁰⁰. W nowożytnym pomniku sepulkralnym sens gloryfikacyjny oraz eschatologiczny współistnieją nierozdzielnie ze sobą.

Na epitafium K. Henninga, prócz łuku granicę dwóch światów podkreślają kotary, za którymi widać wnętrze kościoła¹⁰¹. Geneza tego rodzaju symboliki wywodzi się zapewne z „*Biblii*”. W świątyni żydowskiej jedna zasłona zamykała dostęp do miejsca Świętego Świętych, druga zaś do Świętego (Hbr 9, 3). Ta ostatnia rozdarła się w czasie zgonu Chrystusa (Mt 27, 51). Tradycja chrześcijańska interpretowała ten fakt jako otwarcie ludziom dostępu do sanktuarium niebieskiego oraz koniec starego kultu. Wnętrze kościoła w sztuce sepulkralnej symbolizowało świątynię niebieską, do której podążają lub już w niej są zmarli. Umieszczenie we wnętrzu kościoła epitafium przedstawiające postać klęczącą pod krucyfiksem uwypukla eschatologiczną wymowę tych motywów. Symbolem granicy dwóch światów są także uskrzydłone sfinksy umieszczone po bokach głównej kondygnacji epitafium. Owi strażnicy wiedzy tajemnej podkreślają niedostępność zmysłom tego co istnieje po drugiej stronie bramy — śmierci¹⁰².

Portret K. Henninga z żoną i córką flankują kolumny korynckie, po bokach których umieszczono po trzy portrety kobiece. W górnej kondygnacji zaś zawierającej obraz „*Śmierć skazańca*” oraz trzy wizerun-

⁹⁶ Białostocki 1968, 118.

⁹⁷ Wszystkie miejsca w „*Biblii*”, w których pojawia się ta metafora wymienia Steinborn, 32.

⁹⁸ Forssman, 35; F. Möbius, *Über und unter dem Bogen. Zur Ausdrucksbedeutung zwei Formzonen*, „*Festschrift J. Jahn*”, Leipzig 1958, 74—78.

⁹⁹ Kowalczyk 1976, 293—348.

¹⁰⁰ H. G. Evers, *Tod, Macht und Raum als Bereiche der Architektur*, München 1939, 105.

¹⁰¹ Białostocki 1968, 118.

¹⁰² H. Demisch, *Die Sphinx. Geschichte ihrer Darstellung von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Stuttgart 1977, 167—174, 175—182, 221—223.

ki męskich potomków rodu zastosowano porządek dorycki. Brak superpozycji porządków znajduje uzasadnienie w symbolice kolumn.

Symboliczne treści nadał porządkom za Witruwiuszem — Sebastian Serlio. Koncepcje Serlia stanowiły w 2 poł. XVI i pocz. XVII wieku podstawę do szczegółowych spekulacji dla takich artystów jak H. Dietterlin czy — działający m. in. w Gdańsku — H. V. de Vries¹⁰³. Ogólny sens symboliki kolumn we wszystkich koncepcjach pozostał ten sam. Generalnie oznaczają one określone postawy etyczne, właściwe osobom, którym był poświęcony dany obiekt.

Porządek koryncki więc symbolizuje czystość i niewinność. Interpretacja ta opiera się na witruwiańskiej legendzie o dziewicy Corinthii, której smukłość i wdzięk porządek ten naśladuje. Stosowano go w rzymskich łukach triumfalnych, zaś S. Serlio zalecał do obiektów sepulkralnych. Porządek koryncki zyskał wśród teoretyków architektury najwyższe uznanie ze względu na kojarzone z nim wartości etyczne. Stosowano go na obiektach poświęconych osobom charakteryzującym się „*di vita honesta e casta*”¹⁰⁴.

Porządek dorycki zalecany był do budowli militarnych związanych ze szlachetnymi ludźmi dokonującymi heroicznych czynów¹⁰⁵. Występowanie kolumn korynckich w kontekście portretów kobiecych a doryckich w kondygnacji poświęconej męskiemu potomkom rodu ma niewątpliwe uzasadnienie w symbolice tych porządków. Może to być aluzja do śmierci — zapewne bohaterskiej — Jana Henninga poniesionej z rąk piratów. Przypomina o tym napis nad obrazem „*Stracenie skazańca*”: „*Condere qui statuit patri haec, privs hunc mare condit (Piratum sicis: Luca quod ulta fuit. 1629*” oraz na tablicy inskrypcyjnej: „*....Deme sein iüngster Sohn der edle ehrenveste) und wolgelavte Johann Henning (welcher, wie in obiger Geschicht) abgebildet, Anno 1629 auf dem Luca, von den Seeräu (bern iemmerlich seines Lebens beraubet)...*”.

Napisy informując o śmierci Jana Henninga wskazują jednak na obraz „*Stracenie skazańca*”, przedstawiający wykonanie wyroku na piracie. Fakt ten wskazywałby, że zabójca został schwytany i ukarany choć nie ma na to dowodów archiwalnych. Nie zachowanie wierności realiom — miasto na horyzoncie przypomina miasta Południowych Niderlandów — oraz predylekcja protestantyzmu do treści dydaktycznych skłaniają do stwierdzenia, że śmierć Jana Henninga była pretekstem do umieszczenia obrazu o wymowie dydaktycznej.

¹⁰³ Problemy te podejmuje: E. Forssman; *Dorisch, Jonisch, Korintisch. Studien über Gebrauch der Säulenordnungen in der Architektur des 16—18 Jahrhunderts*, Stockholm 1961; Kowalczyk 1973.

¹⁰⁴ Forssman, 156, 163—167.

¹⁰⁵ Forssman, 70—71; Kowalczyk 1973, 87.

Scena przedstawia wykonanie wyroku na rozbójniku morskim przez rozerwanie koźmi. Egzekucję oglądają tłumy mieszkańców z pobliskiego portowego miasta. Obok skazańca stoją ksiądz, sędzia i kat reprezentujący siłę moralną, prawną i fizyczną. Narracja sceny podkreśla jednoznacznie, że na straży spokoju i prawa stoją określone siły. Za rozbój i łamanie prawa czeka zawsze okrutna kara. Publiczna egzekucja jest srogą przestrogą. Sens tej sceny można określić jako Triumf Sprawiedliwości. W etyce protestanckiej *iustitia* zajmuje czołowe miejsce i przewodzi wszelkim działaniom. Keckermann zalicza sprawiedliwość obok mądrości do „*virtutes dirigentes*”. Pastorius w „*Character virtutum...*” poświęca tej cnotce dwa rozdziały: „*De Iustitia Universali*” oraz „*De Iustitia Commutativa et Distributiva*”¹⁰⁶. Sprawiedliwość „powszechna” stanowi uosobienie wszelkich cnót, jest matką pokoju i szczęśliwości, ochroną przed wojnami, krzywdami, kierowniczką urzędów oraz królową społeczności ludzkiej. Cnota ta wyraża zarówno prawa przyrody jak i te, które zostały spisane na tablicach¹⁰⁷.

Przemijalność ludzkiego życia i nieubłagalny wpływ czasu symbolizuje czaszka z piszczelami oraz uskrzydłona klepsydra. Motyw uskrzydłonej klepsydry jest treściowym odpowiednikiem Chronosa — uskrzydłonego starca z kosą w rękę i klepsydrą na głowie — oznaczającego śmiertelność czasu¹⁰⁸. Sepulkralny charakter — tej swoistej galerii portretów rodzinnych jakim jest epitafium K. Henninga — podkreśla rolwerk. Zdaniem E. Forssmana ornament ten symbolizuje chłód i nieludzkość, stąd powszechnie umieszczano go na obiektach związanych ze śmiercią¹⁰⁹.

Świeckim nieomal pomnikiem jest epitafium D. Zierenberga. Ideę przewodnią stanowi prezentacja osoby burmistrza oraz wysokiego statusu rodów, jego oraz żony Anny Schachmann. Centralna kondygnacja nawiązuje do formy trójosiowego łuku triumfalnego. W jego głównym przelocie występuje portret zmarłego, który trzyma rękę na czaszce, w bocznych zaś — po cztery herby przedstawiające koligacje Zierenbergów i Schachmannów. Umieszczenie portretu i herbów pod łukami ma podkreślać niewątpliwie wysoką godność zmarłego oraz jego rodu. Czaszka, obok symboliki „*vanitas*”, podkreśla — jak to już przedstawiliśmy wcześniej — humanistyczne zainteresowania zmarłego. Sens personifikacji Sprawiedliwości na obiekcie poświęconym reprezentantowi władzy miejskiej jest jednoznaczny. Podkreślono w ten sposób, że podczas sprawowania wysokich urzędów kierował się zasadą sprawie-

¹⁰⁶ Pastorius, 14—16.

¹⁰⁷ Tamże, 14.

¹⁰⁸ L. Möller, *Chronos*, RDK, t. 3, 753—764.

¹⁰⁹ Forssman, 117—118.

dliwości. Obok prezentacji osoby zmarłego, na epitafium tym wyeksponowano program heraldyczny składający się z dziesięciu herbów obrazujących genealogię rodów Zierenbergów i Schachmannów. Wysoką pozycję społeczną przodków tych rodów podkreśla także tekst tablicy inskrypcyjnej. Fundacja tego epitafium eksponującego kalwińskie rody Zierenbergów i Schachmannów — jak to sygnalizowaliśmy wcześniej — była aktem politycznym, podkreślającym znaczenie i rolę kalwinizmu w Gdańsku.

Edykula z kolumnami korynekimi stanowi ramę dla programu epitafium prawnika i poety Wawrzyńca Gablera. Kluczem do odczytania treści jest duży napis na fryzie: „*Perseverandum*”.

Gabler w jednym ze swoich utworów poddał ostrej krytyce Radę Miejską¹¹⁰. Spowodowało to długoletni z nią proces, który ostatecznie zakończył się jego sukcesem. Gloryfikacyjny sens posiada wieniec laurowy, w którym umieszczony jest herb. C. Ripa interpretuje laur jako symbol wytrwałości, siły i niezmienności; laur to „*Perseveranza*”¹¹¹. Wieniec laurowym dekorowano zwycięzców a oznaczał wieczną trwałość ich sławy. Gałązka laurowa lub wieniec posiadał także określoną wymowę etyczną, mianowicie oznacza cnotę. Szczególne miejsce, jakie zajmuje wieniec laurowy podkreśla, że zmarły zasłużył na ten symbol chwały, co eksponuje dodatkowo napis „*Perseverandum*”. Etyczną postawę ilustruje tekst tablicy inskrypcyjnej: „...*Antiqua virtute ac fide administrato...*”. Wytrwałość w walce o słuszną sprawę zapewniła mu ostateczne zwycięstwo. Stąd szczyt epitafium wieńczy postać uskrzydłonej Victorii — symbol zwycięstwa i chwały, ku której zwracają głowy umieszczone na łukach personifikacje Wiary i Nadziei. Te dwie cnoty teologiczne przypominają o boskim wymiarze wszelkich działań.

Interesujący zespół elementów treściowych dekoracji zawiera architektoniczne epitafium Bartłomieja i Jakuba Dörbecków. Reprezentacyjny portret tych zmarłych flankują kolumny jońskie. Według Serlia porządek ten trafnie oddaje stan harmonii i spokoju. Słynny teoretyk architektury zalecał więc, aby kolumny jońskie stosować na obiektach poświęconych ludziom stałym i statecznym¹¹². Wydaje się, że nie przypadkowo zastosowano ten porządek na epitafium poświęconym wysokim urzędnikom. Eschatologiczno-gloryfikacyjne odniesienia posiadają obeliski dekorujące szczyt obiektu. Forma ta — zastosowana przez Rafaela w nagrobku Chigich w S. Maria del Popolo w Rzymie (ok. 1522 r.) — symbolizuje wieczność i chwałę¹¹³. Genezę tej symbo-

¹¹⁰ Krollman, 202—203.

¹¹¹ Tervarent, 233.

¹¹² Forssman, 69—70; Kowalczyk 1973, 87.

¹¹³ W. S. Heckscher, *Berninis Elephant and Obelisk*, „The Art Bulletin”, t. XXIX, 1947, 177; Jasob, 154.

liki rekonstruuje S. Mossakowski¹¹⁴. Pisze on, że z tekstów P. Valeriana i A. Kirchnera wynika, iż piramidę (obelisk) będącą symbolem słońca łączono z ogniem i dalej per analogiam z duszą ludzką. Jednocześnie z Pliniusza wynika — w związku ze stożkowatym kształtem obelisku zbiegającym się w jednym punkcie, że forma ta odzwierciedla boską zasadę i praźródło. Na tej podstawie uznano ją za symbol duszy trwałej i niezniszczalnej, a więc nieśmiertelnej i wiecznej. Dlatego też forma obeliska występuje powszechnie na nowożytnych obiektach sepulkralnych.

Religijnym motywem pomnika jest rzeźba Chrystusa Zmartwychwstałego przypominająca, że dzięki Jego ofierze i zmartwychwstaniu człowiek zwyciężył śmierć. Prócz portretów, zmarli upamiętnieni są poprzez tablicę inskrypcyjną.

W porównaniu do typu architektonicznego, epitafia kartuszone w większym stopniu posiadają charakter świeckiego pomnika. Następuje redukcja treści eschatologicznych, w zamian zaś eksponuje się bardziej biografię zmarłego. Obramienie zbudowane z akantu stanowi mniej bądź bardziej dekoracyjną ramę eksponującą portret, herby i tablicę inskrypcyjną. W ornament wkomponowane są elementy dekoracji plastycznej o treściach nawiązujących do biografii zmarłego.

Kartuszone epitafium J. J. Kramera — zawierające portret i tablicę inskrypcyjną w małżowinowo-chrzastkowym obramieniu — wieńczy rzeźba Chrystusa jako Dobrego Pasterza. Według „*Starego Testamentu*” Bóg jest pasterzem swojego ludu (Ez 34) i daje mu swojego pasterza na ziemi czyli Chrystusa określającego siebie jako Dobrego Pasterza (J 10; J 10, 11—16). Sprawuje on opiekę nawet wówczas, gdy grozi mu śmierć. Alegoria Dobrego Pasterza unaocznia rolę Chrystusa — Opiekuna, który poniesie śmierć za ludzi¹¹⁵. Dobry Pasterz jest symbolem duchowego przywódcy, którego funkcje na ziemi pełni kapłan — kaznodzieja¹¹⁶. W sztuce protestanckiej alegoria ta występuje powszechnie w wystroju ambon¹¹⁷.

Zastosowanie tego symbolu na epitafium pastora i profesora teologii — J. J. Kramera podkreśla jego duchowe i faktyczne przywództwo w gminie chrześcijańskiej. Jak informuje tablica inskrypcyjna, pastor ten w jednym z religijnych sporów stanął wraz z innymi w obronie Chrystusa, wiernych i pokoju. Zawód Kramera i jego intelektualne

¹¹⁴ S. Mossakowski, *Mauzoleum Morsztynów w Warszawie a egiptologia XVII wieku*, „*Szuka jako świadectwo czasu*”, Warszawa 1981, 199—200.

¹¹⁵ A. Legner, *Der Gute Hirte*, Lukas-Bücherei, 1959, 52.

¹¹⁶ Pokora, 75—77.

¹¹⁷ Tamże, 76.

zainteresowania podkreśla portret na którym zmarły trzyma w ręku książkę¹¹⁸.

Program epitafium uzupełniają czaszki — symbole „*vanitas*”, sfinksy — strażnicy bramy — śmierci oraz obeliski, będące symbolem chwały i wieczności.

Z tkanki małżowinowo-chrząstkowego ornamentu epitafium Jana Freudenberga wyrastają dwie gałązki palmowe. Symbolizują one zwycięstwo i triumf gwarantujące sławę, a także oznaczają również siłę moralną, odporność i sprawiedliwość¹¹⁹. Gałązki palmowe występują często jako atrybut Fortitudo, Perseveranza lub Fortuny¹²⁰. Pokrewny jest także sens wieńca laurowego otaczającego tablicę inskrypcyjną epitafium, oznaczającego sławę. Idea wywyższenia zmarłego w związku z jego osiągnięciami w literaturze i muzyce występuje także w tekście tablicy inskrypcyjnej: „...*Omnibus honestis Literatis et Musicis (Ubique valde clarus habitus) Ut nemini innotuerit...*”. Wśród osób oplakujących śmierć Freudenberga pojawia się nazwisko sławnego profesora retoryki i mówcy — Jana Mochingera¹²¹. On to zapewne ułożył tekst tablicy inskrypcyjnej.

Przywołanie nazwiska tego uczonego ma na celu potwierdzenie wielkości osiągnięć zmarłego w zakresie literatury. Tekst tablicy inskrypcyjnej mówi wprost jaki jest cel fundacji pomnika „...*Ut memoriam eius conservarent (Se vivis mortuisque...*”).

Na tablicy tej znalazł się także akcent eschatologiczny: „...*Hicq̄ in spem Resurrectionis conditus est...*”.

Treści gloryfikacyjno-eschatologiczne o licznych wątkach nawiązujących do biografii zmarłego stanowią o specyfice epitafium Michała Engela. W akantowym kartuszu zawierającym portret zmarłego umieszczone są atrybuty personifikacji Wiary i Nadziei: kielich i krzyż oraz książka i kotwica a ponadto baranek. Symbole te połączone są szarfą, którą w zwieńczeniu trzyma uskrzydłony, unoszący się anioł. Motyw unoszenia wizerunku zmarłego wywodzi się z antycznych form „*imago clipeata*” i posiada charakter gloryfikacyjno-eschatologiczny¹²². Wyobrażenie zmarłego unoszonego przez Victorie lub erosy symbolizujące wędrówkę do nieba ma swoją genezę w antycznych sarkofagach¹²³. Motyw ten podjęła sepulkralna sztuka renesansu, zaś w wiekach XVII i XVIII

¹¹⁸ J. Guze, *Książka jako symbol treści intelektualnych w sztuce humanizmu XV/XVI w.*, „O ikonografii świeckiej doby humanizmu. Tematy — symbole — problemy”, Warszawa 1977, 160 n.

¹¹⁹ Tervarent, 293.

¹²⁰ Tamże, 295.

¹²¹ *Historia Gdańska*, 772 n.

¹²² Jacob, 190—193.

¹²³ G. Berefelt, *A study on the winged angel. The Origin of a motif*, Stockholm 1968, 21—27.

staje się on szczególnie popularny. Cnoty teologiczne Wiara i Nadzieja pełniące kluczową rolę w uzyskaniu zbawienia uzupełnione zostały Barankiem. Jan Chrzciciel nazywa Jezusa Barankiem, który gładzi grzechy świata (I 1, 29). W tej postaci przedstawia się Chrystusa zmartwychwstałego w Apokalipsie (Ap 5; 6, 12), wyzwalającego ludzkość ostatecznie. Może to być Baranek Paschalny, który przez krew odkupił grzechy. Baranek Apokaliptyczny zaś to Chrystus walczący i zwyciężający ostatecznie¹²⁴. Baranek Paschalny symbolizuje Jezusa uległego woli Boga, aby przez ofiarę wypełniły się prorocтва. Na epitafium M. Engela symbol baranka nawiązuje niewątpliwie do osoby zmarłego i jego działalności społecznej. Pastor Michał Engel zajmował się rozdziałem jałmużn i „...*OMNIA FACTUS OMNIBUS (Non ex Genio Seculi Sed ex S. Pauli INGENIO)*”. Tekst tablicy inskrypcyjnej mówi o całkowitym poświęceniu się Engela dla Boga i ludzi, sugerując, że złożył on ofiarę ze swojego życia. Przywołanie św. Pawła podkreśla dodatkowo kaznodziejskie plenipotencje tego zmarłego¹²⁵.

Umieszczenie potężnej postaci anioła stanowi bez wątpienia nawiązanie do imienia i nazwiska zmarłego — Michał Anioł. Uskrzydłona postać anioła była herbem tego pastora. Jest to zarazem nawiązanie do Archanioła Michała — reprezentanta sprawiedliwości Bożej podczas Sądu Ostatecznego a także do sprawiedliwego rozdawania jałmużn przez tego zmarłego.

Gloryfikowani na epitafiach są von Sydow oraz J. von Mölier. Panoelia przeplatane akantem nawiązują do ich żołnierskiego zawodu. Panoelia były atrybutem Marsa i Bellony — boga wojny i bogini zwycięstwa¹²⁶. Z gmatwaniny na epitafium von Sydowa możemy wyodrębnić wiązki broni, zbroi zdobycznych (tzw. spolia hostium), koronę typu *Navalis aurea*, tarczę raz krótki miecz rzymski. Militaria te zarysowują motyw triumfu i sławy wojennej „*all'antica*”¹²⁷. Heroizację tę wskrzeszono w renesansie a wiąże się ona z programem gloryfikacyjnym. Sławę i chwałę obrońców miasta jakimi byli von Sydow i von Mölier głoszą także Famy dmiające w trąby rzymskie¹²⁸.

Triumfalną wymowę posiadają stylizowane wieńce laurowe otaczające portrety. Wieniec laurowy — *triumphalis laurea* — symbolizuje męstwo i zwycięstwo. Gloryfikację „*virtus heroica*” zawierają także portrety zmarłych. Ubrani są oni w stroje antycznych wodzów. Lekką zbroję von Möliera okrywa szeroki, luźno narzucony płaszcz będący

¹²⁴ J. Braun, *Agnus Dei*, RDK, t. I, 212—216.

¹²⁵ Pokora, 75—76, 100.

¹²⁶ Tervarent, 298.

¹²⁷ Kowalczyk 1976, 339, il. 46.

¹²⁸ Tervarent, 387.

odpowiednikiem antycznego paludamentum. Tło portretu wypełniają panoplia, na portrecie von Sydowa zaś — bitwa.

Bohaterstwo jako cnota zajmuje ważne miejsce w podręcznikach Keckermanna i Pastriusa. Cnota Bohaterstwa określana jako „*Virtus divinus*” jest niezbędnym warunkiem chwały¹²⁹.

Heroizmowi poświęca Pastorius dwa obszernie rozdziały: „*De Virtute Heroica*” oraz „*De Origine, Causis et Effectis Virtutis Heroicae*”¹³⁰. Autor określa czym jest bohaterstwo: cnota jest światłem duszy a światłem cnoty jest bohaterstwo. Realizując cnotę rozprasza się ciemności złych czynów. Bohaterstwo jest czymś więcej niż cnotą. Bohaterowie wyrastają ponad występki oraz ponad cnotę pospolitą. Ranga „*virtus heroica*” jest tak wielka, że jest ona podobna do świątyni, której fundamentami są pozostałe cnoty¹³¹. Podając przykłady autor eksponuje obywatelską wymowę bohaterских czynów Herkulesa i Tezeusza — poskromicielei przeciwstawiających się porządkowi publicznemu.

Odwaga, sprawiedliwość oraz dzielność to cechy charakteryzujące bohaterów. Bez wątpienia von Sydow i von Möllér — obrońcy miasta — dokonywali czynów bohaterских stojąc na straży bezpieczeństwa miasta. Ich działalność posiadała więc charakter obywatelski, stąd też formy epitafiów przybrały charakter świeckich pomników o charakterze gloryfikacyjnym.

Wykaz epitafiów gdańskich zawierających obraz

1. Epitafium Daniela Zierenberga (1546 r. — 19. 06. 1602 r.) oraz Anny Schachmann (zm. 1616 r.). Portret Zierenberga: ok. 1602 r., malarz gdański. Obraz: ok. 1616 r., warsztat Abrahama van den Blocke. Literatura: Curicke, 314, nr VI; G. Frisch, *Beschreibung der Oberpfarrkirche zu St. Marien in Danzig und der inneren Merkwürdigkeiten der selben vorzüglich des berühmten Altergemäldes auf welchen das jüngste Gericht abgebildet ist*, rękopis, ok. 1698 r., Biblioteka Gdańska PAN, 65; Hirsch, 40; Domańska, 72; Pałubicki 1973, 24, 42, 61, il. 2; Krzyżanowski 1966, 40—43. Miejsce przechowywania: kościół NMP w Gdańsku.

2. Epitafium Bartłmiej (1548 r. — 1613 r.) i Jakuba (1585 r. — 1. 10. 1641 r.) Dörbecków. Portret: ok. 1613 r., malarz gdański. Obraz: ok. 1620 r., Mistrz epitafium Dörbecków. Literatura: Drost 1958, 146—147, il. 79, 150; Pałubicki 1973, 25, 44, 45, 78. Miejsce przechowywania: zaginione.

3. Epitafium Bartłmiej Keckermanna (3. 08. 1570 r. — 25. 07. 1609 r.). Portret: 1623 r., malarz gdański. Obraz: 1623 r., warsztat Abrahama van den Blocke. Literatura: Curicke, 172—173; Drost 172, 81, il. 50; Reinhold, 31. Miejsce przechowywania: portret — Muzeum Narodowe w Gdańsku, obraz — kościół św. Trójcy w Gdańsku.

¹²⁹ Pastorius, 24

¹³⁰ Tamże, 24—31.

¹³¹ Tamże, 25.

4. Epitafium Pawła Chone-Jaskii (zm. 1628 r.). Portret: zaginiony. Obraz: 1628 r., warsztat Abrahama van den Blocke. Literatura: Curicke, 313; Domańska, 29; Pałubicki 1973, 26, 61; Krzyżanowski 1966, 40—43. Miejsce przechowywania: kościół NMP w Gdańsku.

5. Epitafium Nieznanej rodziny. Predella z portretami: 1630 r., malarz gdański. Obraz: 1630 r., snycerz gdański. Literatura: Drost 1959, 232, il. 175. Miejsce przechowywania: zaginione.

6. Epitafium Jerzego Gilberta (zm. 24. 11. 1630 r.). Portret: ok. 1630 r., malarz gdański. Obraz: 1631 r., snycerz gdański. Literatura: Drost 1959, 233. Miejsce przechowywania: zaginione.

7. Epitafium Marcina Rama (zm. 24. 04. 1631 r.). Portret: ok. 1631 r., malarz gdański. Obraz: ok. 1631 r., warsztat gdański. Obraz: ok. 1631 r., warsztat gdański. Literatura: Curicke, 316; Drost 1963, 164. Miejsce przechowywania: zaginione.

8. Epitafium Jana Freudenberga (1590 r. — 25. 11. 1635 r.). Portret: ok. 1635 r., malarz gdański. Obraz: 1636 r., snycerz gdański. Literatura: Curicke, 327—328; Drost 1958, 145—146, il. 65, 148, 149. Miejsce przechowywania: zaginione.

9. Epitafium Krzysztofa Henninga (zm. 1626 r.) i jego rodziny. Portret K. Henninga z żoną i córką: ok. 1629 r., pracownia H. Hana. Portrety owalne: 1629—1636 r., malarze gdańscy. Stracenie skażaćca: między 1629 a 1636 r., B. Milwitz. Obraz: 1636 r., W. Richter. Literatura: J. C. Schultz, *Über altertümlicher Gegenstände der bild. Kunst in Danzig*, Danzig 1841, 53; T. Kruszyński, *Stary Gdańsk i historia jego sztuki*, Kraków 1912, 53; Gosieniecka, 68—71; Drost 1958, 142—144; A. Gosieniecka, *Sztuka w Gdańsku, Malarstwo. Grafika. Rzeźba*, „Gdańsk. Jego dzieje i kultura”, Warszawa 1969, 250; Pasierb, 60—61, il. 24; Ryszkiewicz, 331—332, il. 51; Pałubicki 1973, poz. kat. 21; Cieślak, 164—165. Miejsce przechowywania: obrazy — kościół św. Katarzyny w Gdańsku, obrazy — Muzeum Narodowe w Gdańsku.

10. Epitafium Jana Jakuba Kramera (zm. 1659 r.). Portret: ok. 1659 r., malarz gdański. Literatura: Drost 1957, 156—157. Miejsce przechowywania: obraz — kościół NMP w Gdańsku, portret — zaginiony.

11. Epitafium Wawrzyńca Gablera (1604 r. — 7. 11. 1665 r.). Portret: ok. 1665 r., malarz gdański. Obraz: H. C. Gockeller, po 1665 r. Literatura: Curicke, 336; Drost 1972, 32; Pałubicki 1973, 31, 46; Reinhold, 30. Miejsce występowania: kościół św. Trójcy w Gdańsku.

12. Epitafium Daniela Kramera (zm. 30. 06. 1667 r.). Portret: ok. 1667 r., malarz gdański. Obraz: ok. 1667 r., praca gdańska. Literatura: Drost 1972, 33. Miejsce przechowywania: zaginione.

13. Epitafium Zachariasza Zappio (zm. 1. 07. 1680 r.), jego żony Katarzyny z Könnertów oraz córki Adelgundy (zm. 1664 r.). *Ecce homo*: 1680 r., krąg A. Stecha. Portret Adelgundy: 1680 r., krąg A. Stecha. Portrety Zappiów: 1680 r. A. Stech (?). Obraz: 1680 r., snycerz gdański. Literatura: J. C. Schultz, *Danzig und seine Bauwerke*, II, Berlin 1872, 25; G. Löschin, *Danzig und seine Umgebungen*, Danzig 1828, 78; Reinhold, 16—17; Makowski, 178; Drost 1957, 158—159; Gosieniecka, 88—89; Grzybkowska, 31. Miejsce przechowywania: obrazy „*Ecce homo*” i „*Portret Adelgundy*” — Muzeum Narodowe w Gdańsku, portrety Zappiów — zaginione, obraz — zaginione.

14. Epitafium Jana Brandta. Obraz „Zmartwychwstanie”: 1680 r., malarz gdański. Obraz: 1680 r., snycerz gdański. Literatura: Drost 1958, 149—150. Miejsce przechowywania: zaginione.

15. Epitafium Michała Engela (1646 r. — 4. 04. 1688 r.). Portret: ok. 1688 r. A. Stech. Obraz: po 1688 r., F. Rehtel. Literatura: Drost 1972, 73—74, il. 42, 76. Miejsce przechowywania: zaginione.

16. Epitafium von Sydowa (zm. 1687 r.). Portret: ok. 1687 r., A. Stech. Obraz: po 1687 r., snycerz gdański. Literatura: Drost 1963, 165—166, il. 185; T. Grzybkowska, Andrzej Stech 1635—1697. *Katalog wystawy*, Słupsk 1973, 18; Grzybkowska, 89, 138, il. 71. Miejsce przechowywania: zaginione.

17. Epitafium Jerzego von Möllera (zm. 1698 r.). Portret: ok. 1698 r., malarz gdański. Obraz: ok. 1698 r., snycerz gdański. Literatura: Drost 1958, 150—152. Miejsce przechowywania: zaginione.

Wykaz skrótów cytowanej literatury:

- Białostocki 1961 — J. Białostocki, *Vanitas: Z dziejów obrazowania idei „marności” i przemijania w poezji i sztuce*, „Teoria i twórczość”, Poznań 1961.
- Białostocki 1968 — J. Białostocki, *Symbolika drzwi w sepulkralnej sztuce baroku*. „*Sarmatia Artistica*”. Warszawa 1968.
- Cieślak — K. Cieślak, *Malarz gdański Bartłomiej Milwitz*, „Gdańskie Studia Muzealne”, nr 3, 1981.
- Curicke — R. Curicke, *Der Stadt Danzig historische Beschreibung worinnen von dero Ursprung, Situation, Regirungs-Art, geführten Kriegen, Religions und Kirchen-Wesen ausführlich gehandelt wird...*, Amsterdam-Dantzig 1687.
- Domańska — H. Domańska, *Wnętrze kościoła NMP w Gdańsku*, dokumentacja nie publikowana, Gdańsk GODDK.
- Drost 1957 — W. Drost, *Kunstdenkmäler der Stadt Danzig, Bau — und Kunstdenkmäler des Deutschen Ostens, Reihe A*, Bd. 1: *Sankt Johann*, Stuttgart 1957.
- Drost 1958 — W. Drost, j.w., Bd. 2: *Sankt Katherinen*, Stuttgart 1958.
- Drost 1959 — W. Drost, j.w., Bd. 3: *Sankt Nikolai, St. Joseph, Königl. Kapelle, Hl. Leichnam, St. Salvador*, Stuttgart 1959.
- Drost 1963 — W. Drost, j.w., Bd. 4: *Die Marienkirche in Danzig und ihre Kunstschatze*, Stuttgart 1963.
- Drost 1972 — W. Drost, j.w., Bd. 5: *St. Trinitatis, St. Peter und Paul, St. Bartolomäi, St. Barbara, St. Elisabeth, Hl. Geist, Engl. Kapelle, St. Brigitten*, Stuttgart 1972.
- Forssman — E. Forssman, *Säulen und Ornament*, Stokholm 1956.
- Gosieniecka — A. Gosieniecka, *Malarstwo gdańskie XVI i XVII wieku*, *Katalog Wystawy*, Gdańsk 1957.
- Grzybkowska — T. Grzybkowska, *Andrzej Stech, malarz gdański*, Warszawa 1979.
- Hirsch — T. Hirsch, *Die Ober-Pfarrkirche von St. Marien in Danzig in ihren Denkmälern und ihren Beziehungen zum kirchlichen Leben Danzigs überhaupt*, Theil 1, Danzigs 1843.
- Historia Gdańska — *Historia Gdańska*, Tom II 1454—1655, pod redakcją E. Cieślaka, Gdańsk 1982.
- Iwanoyko — E. Iwanoyko, *Gdański okres Hansa Vredemana de Vries*. Poznań 1963.
- Jacob — H. s'Jacob, *Idealizm and Realism. A Study of Sepulchral Symbolism*, Leiden 1954.
- Kowalczyk 1973 — J. Kowalczyk, *Sebastiano Serlio a sztuka polska. O roli włoskich traktatów architektonicznych w dobie nowożytnej*, Wrocław 1973.
- Kowalczyk 1976 — J. Kowalczyk, *Triumf i sława wojenna „all'antica” w Polsce w XVI w.* „*Renesans. Sztuka i ideologia*”, Warszawa 1976.
- Krollman — Ch. Krollman, *Altpreussische Biographie*, Königsberg 1941—44. Konstytucja pod red. K. Forstreuter i F. Gause, Marburg 1961.

- Krzyżanowski 1966 — L. Krzyżanowski, *Gdańska monumentalna rzeźba kamienna z lat 1617—1628*, maszynopis pracy doktorskiej, UAM Poznań 1966.
- Krzyżanowski 1968 — L. Krzyżanowski, *Gdańskie nagrobki Kosów i Bahrów*, „Biuletyn Historii Sztuki” t. XXX, 1968 nr 4, 445—461.
- Krzyżanowski — L. Krzyżanowski, *Abraham van den Blocke*, „Słownik artystów polskich i w Polsce działających”, Wrocław — Warszawa — Kraków — Gdańsk 1971, 178—179.
- Makowski — B. Makowski, *Der Danziger Maler Andreas Stech*, „Zeitschrift für Westpreussische Geschichtsvereins”, nr 52, Danzig 1910.
- Nadolski — B. Nadolski, *Życie i twórczość naukowa uczonego gdańskiego Bartłomieja Keckermanna*, *Studium z dziejów Odrodzenia na Pomorzu*, Toruń 1961.
- J. Pałubicki, *Rzeźbiarz gdański Hans Casper Gockhel-królewskich w XVII w. Óttarze, nagrobki, epitafia i portale*, maszynopis, UAM Poznań 1973.
- Pałubicki 1978 — J. Pałubicki, *Rzeźbiarz gdański Hans Casper Gockheller*, „Gdańskie Studia Muzealne” t. II, Gdańsk 1978.
- Pasierb — J. St. Pasierb, *Malarz gdański Herman Han*, Warszawa 1974.
- Pastorius — *Joachimi de Hirtenberg Pastorii, Character virtutum varis, aliorum etiam, qua veterum, qua recentium auctorum coloribus adumbratus...* Dantisci 1679, editio IV, Bibl. Kórnicka, syg. 12148.
- Pokora — J. Pokora, *Sztuka w służbie reformacji. Śląskie ambony 1550—1650*, Warszawa 1982.
- RDK — *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, Stuttgart, od 1937.
- Reinhold — H. Reinhold, *Danzigs Inschriften, Königliche Gymnasium zu Bartestein*, Bartestein 1899.
- Ryszkiewicz — *Malarstwo polskie. Manieryzm. Barok*. Wstęp M. Waliński i W. Tomkiewicz. Katalog A. Ryszkiewicz. Warszawa 1971.
- Steinborn — B. Steinborn, *Malowane epitafia mieszczkańskie na Śląsku w latach 1520—1620*, „Rocznik Sztuki Śląskiej”, t. IV, 1967.
- Tervarent — G. de Tervarent, *Attributs et symboles dans l'art profane 1450—1600*, Geneve 1959.