

Pierwotne graficzne dekoracje malarskiej stropu i ścian kościoła pod wezwaniem Najświętszego Serca Pana Jezusa w Stegnie*

Kościół pod wezwaniem Najświętszego Serca Pana Jezusa w Stegnie do tej pory nie wzbudził większego zainteresowania wśród badaczy. Nieliczne wzmianki na temat świątyni odnaleźć można w niemieckich inwentarzach zabytków oraz w dokumentach konserwatorskich¹ i kartach inwentaryzacyjnych zabytku (przechowywane w Krajowym Ośrodku Badań i Dokumentacji Zabytków, Oddział w Gdańsku). Najważniejszym zachowanym dokumentem pozostaje kronika parafialna kościoła², która przekazuje najistotniejsze informacje dotyczące niniejszej świątyni.

Niegdyś ewangelicki, a od 1945 r. katolicki, kościół Najświętszego Serca Pana Jezusa położony jest na Mierzei Wiślanej, we wsi Stegna. Pochodzi on z końca XVII w., ale już znacznie wcześniej na tym terenie stała inna, gotycka świątynia, zbudowana w 1465 r.³; niestety jej późniejsze losy nie są znane. W 1608 r., za czasów urzędowania proboszcza Georga Kleina lub wręcz z jego inicjatywy, w miejscu obecnej świątyni wzniesiono tzw. „kościół rybacki”, który kilkadziesiąt lat później (1676) częściowo spłonął⁴.

* Artykuł jest fragmentem pracy magisterskiej „Dekoracja malarska stropu i ścian kościoła Najświętszego Serca Pana Jezusa w Stegnie”, napisanej w 2008 r. pod kierunkiem prof. UG Jacka Tylickiego w Zakładzie Historii Sztuki Uniwersytetu Gdańskiego.

¹ Pełna dokumentacja (E.J. Wolscy, *Dokumentacja konserwatorska malowideł na stropie kościoła parafialnego w Stegnie pow. Nowy Dwór, Toruń-Łódź 1973-1980*) składa się z 8 tomów zawierających dokładny opis przeprowadzonych zabiegów. Skrócone wnioski z tego obszernego opracowania zawarte zostały w publikacji: *Konserwacja i restauracja dzieł sztuki. Katalog dokumentacji prac Ewy i Jerzego Wolskich wykonanych w latach 1948-1999*, cz. III: *Malarstwo ścienne*, Łódź 2000, rozdział 06, oraz E. J. Wolscy, *Zagadnienie konserwacji wielkich płaszczyzn malarstwa klejowego na płótnie (na przykładzie polichromii stropu kościoła w Stegnie)*, [w:] *Ochrona zabytków*, pod red. L. Krzyżanowskiego, nr 2 (125) XXXII, Warszawa 1979, s. 121-126.

² *Chronik der Kirche Kobbelgrube – Steege, Anno 1650* von H.A. Pohl – tłumaczona z oryginału (neografia gotycka) przez H.A. Pohl, *Kronika kościoła w Stegnie/Kobbelgrube rozpoczęta w roku 1650*, Stegna 2007.

³ *Kościół Najświętszego Serca Pana Jezusa w Stegnie*, Sztutowo 2004, s. 3.

⁴ H.A. Pohl, *op. cit.*, s. 7, 119.



1. Kościół Najświętszego Serca Pana Jezusa w Stegnie, 1683.
Fot. A. Wołowicz

2. Widok wnętrza kościoła w Stegnie.
Fot. A. Wołowicz



Budowa obecnego kościoła trwała w latach 1681–1683⁵. Jego architektem był Holender Peter Willer⁶. Zaprojektowana wówczas świątynia do naszych czasów przetrwała w niemalże niezmienionej formie (il. 1). Jest to budowla ceglana orientowana, o konstrukcji szkieletowej⁷, założona na planie wydłużonego prostokąta, zamknięta od strony wschodniej trójbocznie. Od strony północnej nieco później została dobudowana zakrystia datowana na koniec XVIII w.⁸ Od południa do wnętrza kościoła prowadzi nieduża kruchta, nad którą umieszczona została mała empora. Zachodnią partię budynku stanowi wieża konstrukcji ryglowej wypełnionej cegłą⁹, zwieńczona blaszanym hełmem. Halowe wnętrze zostało przekryte drewnianym, pseudokolebkowym stropem, którego krawędzie przylegające do ścian ukośnie ścięto, potęgując w ten sposób wrażenie wypukłości sklepienia. Najwięcej – jak się wydaje – kościół zawdzięcza działalności proboszcza Martina Krügera, urzędującego w Stegnie od 1674 do 1681 r. To on w 1681 r. poświęcił budowlę, co upamiętnia niewielki witraż umieszczony w jednym z jej okien¹⁰.

Dekoracja wnętrza kościoła w Stegnie została wykonana w jednolitym stylu, typowym dla epoki i zasadniczo nie uległa zmianie do dzisiaj. Główne elementy wyposażenia, jak ołtarz główny, kazalnica i chrzcielnica, powstały wraz ze świątynią. Najwspanialszą jednak ozdobą pozostają malowidła stropowe i ściennie na płótnie, wykonane przez Reinholda Schneidera z Gdańska¹¹

⁵ Krajowy Ośrodek Badań i Dokumentacji Zabytku, Oddział w Gdańsku, Karty inwentaryzacyjne zabytku nr. 4527, 4528 (Kościół Najświętszego Serca Pana Jezusa w Stegnie), [autorstwo: arch. J. Labenz] określają daty powstania kościoła na 1682–1683 r. lub koniec XVII w. Na witrażu znajduje się przedstawienie gotowej już budowli i data 1682, 1683 r. zaś widnieje na chorągiewce wieńczącej wieżę świątyni. Cenne wiadomości dotyczące budowy kościoła pochodzą z notatek odnalezionych w kuli na wieży kościoła – podają one jako datę rozpoczęcia budowy świątyni 25 marzec 1681 r.; według tegoż źródła proboszcz Martin Krüger miał konsekrować budowlę już 29 listopada wymienionego roku – H.A. Pohl, *op. cit.*, s. 119. Chodzi tu o ukończenie korpusu budowli: data 1683 na wieży to termin wykończenia jedynie tej części (zob. niżej w tekście).

⁶ H.A. Pohl, *op. cit.*, s. 119.

⁷ Wzniesiony z tak zwanego muru pruskiego (także: konstrukcja szachulcowa), często stosowanego m.in. na Żuławach czy Kaszubach. M. Bogucka, *Kultura Pomorza Wschodniego – sztuka*, [w:] *Historia Pomorza*, pod red. G. Labudy, t. 1: do roku 1466, cz. 1, Poznań 1969, s. 557.

⁸ Krajowy Ośrodek Badań i Dokumentacji Zabytków (dalej KOBiDZ), Oddz. w Gdańsku, Karta inwentaryzacyjna zabytku nr 4527 (Kościół Najświętszego Serca ...), [wyp. arch. J. Labenz]. Zakrystię otynkowano.

⁹ Tą samą konstrukcją wykonane zostały prezbiterium, nawa i kruchta południowa. KOBiDZ, Oddz. w Gdańsku, Karta inwentaryzacyjna zabytku nr 4527 (Kościół Najświętszego Serca ...), [wyp. arch. J. Labenz].

¹⁰ *Kościół Najświętszego Serca...*, s. 3 (zob. też przyp. 6).

¹¹ W kartach inwentaryzacyjnych zabytku (KOBiDZ, Oddz. w Gdańsku) autor nie został wymieniony; wspomniane jest jedynie, że dzieła powstały w warsztacie gdańskim. Również K. Cieślak (*Między Rzymem, Wittenbergą a Genewą. Sztuka Gdańska jako miasta podzielonego wyznaniowo*, Wrocław 2000) nie podaje wykonawcy malowideł. Nazwisko Reinhold Schneider natomiast widnieje w zapiskach księgi parafialnej kościoła Najświętszego Serca Pana Jezusa w Stegnie. Również konserwatorzy dzieł – E.J. Wolscy (*Konserwacja i restauracja dzieł sztuk...*)

w 1688 r.¹² Właśnie one czynią ze świątyni w Stegnie unikalny zabytek w skali Pomorza Gdańskiego.

Malowidła, wykonane w technice klejowej¹³ na płótnie, pokrywają cały strop o powierzchni 450 m²¹⁴ oraz znaczną część ścian świątyni. (il. 2) Centralnym motywem dekoracji stropowej, ujętym w prostokątną ramę, jest przedstawienie *Zmartwychwstanie Chrystusa*. Pozostałe obrazy ukazują kolejno od strony wschodniej sceny: *Przypowieść o Pannach Mądrych i Głupich* oraz *Chrystus i Samarytanka*, a od zachodniej – *Wskreszenie Łazarza* i *Niesienie Krzyża*. Nad prezbiterium został ukazany *Sąd Ostateczny*. Partię nawową od prezbiterium oddziela dekoracyjny fryz, na który składają się rollwerkowo – roślinne medaliony z umieszczonymi wewnątrz figurami dwunastu apostołów, kartusze z motywem głów oraz wici liściasto-owocowo-kwiatowe¹⁵.

Malowidła pokrywające północną ścianę ukazują: *Wjazd do Jerozolimy*, *Chrzest Chrystusa w Jordanie* oraz *Przypowieść o Siewcy*, któremu odpowiada umieszczony po przeciwległej stronie *Sen Jakuba*. Pozostałe dwa obrazy, znajdujące się w części zachodniej kościoła, zostały niemalże całkowicie zniszczone w wyniku wzniesienia w późniejszych latach w tym miejscu chóru muzycznego¹⁶; jeden z nich – od strony północnej – prawdopodobnie przedstawia starotestamentowe *Namaszczenie Saula na króla*.

Niewiele wiadomo na temat samego twórcy polichromii, gdyż jego imię i nazwisko nie zostało odnotowane ani w księgach obywatelskich, ani w żadnych innych archiwach. Oceniając jakość wykonanych przez niego dzieł, nie ulega wątpliwości, że był on artystą prowincjonalnym. Malowidła stegneńskie uderzają pewną prostotą, surowością oraz niepoprawnym rysunkiem. Proporcje postaci są nienaturalne, a perspektywiczne ujęcia budowli – niepozabawione błędów. Mimo tych mankamentów, stonowana, ciemna, niemalże

jako autora malowideł wymieniają Reinholda Schneidera. Zarówno ten fakt, jak i podanie przez nich identycznego jak w kronice datowania prac świadczą, iż mieli oni dostęp do tego źródła.

¹² Za dokładny termin powstania malowideł przyjmuje się czas od 5 lipca do 9 października 1688 r. – *Kościół Najświętszego...*, s. 8; K. Cieślak, *Między Rzymem...*, s. 322. Data 1688 pojawia się również w kartach inwentaryzacyjnych KOBiDZ, Oddz. w Gdańsku, Karty inwentaryzacyjne zabytku, nr 4, 8-10 [M. Zdzitowiecka, IX 1964; M. Gawryluk, X 1998]. E. i J. Wolscy w publikacji pt. *Zagadnienie konserwacji...*, s. 21, określają malowidła jako pochodzące z kręgu malarstwa gdańskiego i datują je na 1683 r., z zaznaczeniem, że najprawdopodobniej powstały one tuż po ukończeniu budowy kościoła, gdyż łączą się z wykończeniem wnętrza. Informacja ta widnieje także u T. Chrzanowskiego w pracy *Kościół w Starym Mieście pod Dzierzgoniem p.w. św. Apostołów Piotra i Pawła – emblematyka w służbie protestantyzmu*, [w:] *Sztuka Prus XIII-XVIII wieku*. Materiały sesji Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, pod red. M. Woźniaka, Toruń 1994, s. 221, gdzie autor podaje lata 1681-1683 jako czas powstania malowideł. Dopiero w wydanej w 2000 r. publikacji – *Konserwacja i restauracja dzieł...* – E. i J. Wolscy datują malowidła na 1688 r.

¹³ *Konserwacja i restauracja dzieł...*, rozdz. 06, s. nlb.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ M. Wiśłocki, *Sztuka protestancka na Pomorzu 1535-1684*, Szczecin 2005, s. 60.

¹⁶ K. Cieślak, *Między Rzymem...*, s. 323.

monochromatyczna paleta barw oraz bardzo dobrze opracowany fryz roślinno-kwiatowy nadają wnętrzu wyjątkowy charakter. Ponadto dekoracja malarska kościoła w Stegnie jest przykładem ukształtowanego od podstaw, jednolitego, doskonale przemyślanego programu ikonograficznego, który od momentu powstania służył religii protestanckiej. Wybór scen ukazanych na stropie mógł być podyktowany chęcią przekazania pewnych treści eschatologicznych, ale także kładł wyraźny nacisk na konfesyjny dydaktyzm¹⁷. Malowidła ukazane na ścianach odnoszą się do idei głoszenia Słowa Bożego oraz do pojmowania świątyni jako Domu Bożego. Można wysnuć przypuszczenie, że tematem przewodnim dekoracji kościoła jest *Sen Jakuba*¹⁸ – jedyne istniejące obecnie w zespole przedstawienie starotestamentowe – odwołujące się, podobnie zresztą jak sceny umieszczone na stropie, do idei chrystocentryzmu, tak często wykładanego przez Lutra¹⁹. Należy zatem stwierdzić, że całość programu malarskiego w kościele koncentruje się – co typowe dla luteranizmu – wokół zbawczej roli Chrystusa w dziejach człowieka.

Do tej pory dekoracja malarska kościoła w Stegnie nie doczekała się naukowego opracowania. Katarzyna Cieślak²⁰ wspomina o malowidłach stegnieńskich i w kilku zdaniach omawia ich program. Cennym źródłem informacji na temat techniki ich wykonania jest, pozostała po przeprowadzanych w latach 1972–1980 pracach restauratorskich, dokumentacja konserwatorska Ewy Marxen-Wolskiej i Jerzego Wolskiego²¹. Nikt jednak spośród dotychczasowych badaczy nie podjął kwestii źródeł obrazowych wyobrażeń zdobiących strop świątyni w Stegnie. Niniejszy tekst jest pierwszą próbą dotarcia do nich.

Poszukiwania ujawniły, że twórca malowideł ze Stegny sięgał po wzorce formalne do popularnych wówczas grafik. Taka praktyka była w tych czasach powszechna zwłaszcza w ośrodkach prowincjonalnych, gdzie opierano się na uznanych pod względem artystycznym wzorach; ułatwiała ponadto pracę mniej utalentowanym twórcom, którzy powtarzali gotowe rozwiązania kompozycyjne²².

Nowożytnie malarstwo na Pomorzu kształtowało się początkowo przede wszystkim pod wpływem rycin Dürera i jego warsztatu. Dopiero po wydaniu

¹⁷ J. Harasimowicz, *Treści i funkcje ideowe śląskiej reformacji 1520–1650*, Wrocław 1986, s. 139.

¹⁸ K. Cieślak, *Między Rzymem...*, s. 323, 324. Autorka sugeruje również, że można „przedstawić etymologiczną wykładnię tematu *Drabiny Jakubowej*”. Według autorki, *Stęga* to w języku niemieckim pionowe prowadnice drabiny, natomiast nazwa wsi Kobbelgrube, w której zbudowany został kościół, brzmiała *Stegen*.

¹⁹ J. Harasimowicz, *op. cit.*, s. 104.

²⁰ K. Cieślak, *Między Rzymem...*, s. 323, 324.

²¹ E.J. Wolscy, *Dokumentacja konserwatorska malowideł na stropie kościoła parafialnego...*

²² A. Gosieniecka, *Wzory graficzne w malarstwie pomorskim drugiej połowy XVI i początków XVII wieku*, [w:] *Ze studiów nad sztuką XVI wieku na Śląsku i w krajach sąsiednich*, Wrocław 1968, s. 118, 124.

przez Stefana Batorego przywileju zrównującego w prawach katolików i luteranów²³ zaobserwować można wzrost importu grafiki niderlandzkiej wydawanej w Antwerpii. Wynikało to z faktu, że oferowała ona ciekawsze miedzioryty oraz, w przeciwieństwie do niemieckiej, podejmowała się ilustrowania Ewangelii, a tym samym stawała się źródłem motywów wykorzystywanych przy realizacji zamówień o takiej przeważnie tematyce²⁴.

Ryciny docierały do Gdańska różnymi drogami. Najprawdopodobniej już wtedy istniał zorganizowany handel sztychami; co więcej, co roku w Gdańsku odbywał się jarmark zwany „dominikiem”, podczas którego przeprowadzano loterie obrazów i rycin oraz możliwy był ich zakup od przybywających z tej okazji do miasta handlarzy²⁵. Na rozpowszechnianie się grafiki niewątpliwie wpływ miał również zwyczaj odbywania przez młodych adeptów sztuki wędrówek czeladniczych. Mogła być też przywożona przez artystów cudzoziemców, licznie osiedlających się w Gdańsku²⁶. Z różnych ośrodków europejskich do miasta docierały także księgi ilustrowane drzeworytami i miedziorytami. Dużą popularnością cieszyły się postylle i biblie, które stanowiły doskonałe źródła inspiracji nie tylko dla artystów, ale także dla fundatorów dzieł sztuki²⁷.

Od XVI w., zgodnie z ideą reformacji, Biblię wydawano w językach narodowych. W domach protestanckich stanowiła ona podstawę każdego księgozbioru. Pierwsze wydania zazwyczaj pozbawione były wszelkich ilustracji oprócz strony tytułowej, która bywała bogato zdobiona. Początkowo taka forma Pisma Świętego odpowiadała nauce głoszonej przez Marcina Lutera. Z czasem jednak odstąpił on od tej zasady, ponieważ praktyka wykazała, że wierni łatwiej zapamiętują słowo pisane, gdy towarzyszą mu ilustracje. W związku z tym także we wnętrzach kościołów protestanckich zagościło malarstwo religijne²⁸.

²³ W 1557 r. Zygmunt August wydał zgodę na komunię pod dwiema postaciami, jednakże dopiero nadany w 1577 r. przez Stefana Batorego przywilej zrównujący prawa katolików i luteranów unormował sytuację religijną w Gdańsku. K. Cieślak, *Sztuka reformacji 1557-1793*, [w:] *Aurea Porta Rzeczypospolitej. Sztuka Gdańska od połowy XV do końca XVII wieku* [kat. wyst.], Muzeum Narodowe w Gdańsku, maj-sierpień 1997, [t. 1:] *Eseje*, Gdańsk 1997, s. 60.

²⁴ *Ibidem*, s. 201, 204-205.

²⁵ A. Gosieniecka, *Wzory graficzne w malarstwie pomorskim...*, s. 120; M. Bogucka, *Przemiany społeczne i walki społeczno-polityczne w XV i XVI wieku*, [w:] *Historia Gdańska*, pod red. E. Cieślaka, t. II: 1454-1655, cz. 1, Gdańsk 1982, s. 229.

²⁶ *Ibidem*. W latach 1560-1609 przybyli do Gdańska liczni niderlandzcy imigranci, a wśród nich wielu wybitnych artystów (Hans Vredeman de Vries, van den Blockowie czy Antoni van Obbergen), którzy odegrali istotną rolę w dziejach miasta. Przywieźli oni ze sobą nowatorskie pomysły, które wpłynęły na jego rozwój artystyczny.

²⁷ A. Gosieniecka, *Wzory graficzne w malarstwie pomorskim...*, s. 120-121.

²⁸ K. Cieślak, *Pierwowzory graficzne epitafiów obrazowych w Gdańsku a problemy ich ikonografii*, „Biuletyn Historii Sztuki”, L, 1988, 3, s. 204; S. Michalski, *Protestanci a sztuka. Spór o obrazy w Europie nowożytnej*, Warszawa 1989, s. 20.

Warto jednak zauważyć, że nie tyle forma malowideł była ważna, ile treść religijna, jaką przekazywały. Zazwyczaj fundator malowideł lub sam pastor kościoła wybierał temat przedstawienia, ewentualnie cytat, jaki miał mu towarzyszyć, mógł także wskazać konkretne wzorce, z których twórca malowideł miał obowiązek skorzystać. Prowadziło to nieraz do świadomej i twórczej transpozycji oraz owocowało podniesieniem poziomu sztuki w danym środowisku²⁹, częściej jednak wprost przeciwnie – do zaniku ambicji artystycznych przejawiającego się w niewolniczym naśladowaniu rycin oraz upraszczaniu form³⁰. Mimo że w Gdańsku od połowy XVI w. dominował import grafiki niemieckiej, w wielu ośrodkach prowincjonalnych w tym czasie wyraźnie zaznaczył się wpływ południowoniemieckich wzorców graficznych, a zwłaszcza rycin pochodzących z Biblii Meriana³¹.

W 1630 r., w drukarni Lazarusa Zetznera w Strasburgu, została wydana Biblia Lutera³², bogato ilustrowana miedziorytami autorstwa Matthaeusa Meriana³³. Miedzioryty powstawały w latach 1625–1628 i przedstawiają najważniejsze wydarzenia staro- i nowotestamentowe. Warto wspomnieć, że tzw. Biblia Meriana była jednym z pierwszych wydań Pisma Świętego, które odeszło od ustalonej przez Lutera zasady nieilustrowania ksiąg Nowego Testamentu³⁴. Nie powinno zatem dziwić, że bardzo szybko zyskała ona popularność i stała się głównym źródłem inspiracji sztuki protestanckiej³⁵. W ciągu kilkunastu lat od jej ukazania się, pojawiły się pierwsze kopie graficzne, zazwyczaj będące lustrzanym odbiciem dzieł Szwajcara.

Ryciny Meriana posłużyły za wzory graficzne dla kilku obrazów z kościoła w Stegnie. W przeważającej części malowidła wiernie naśladowują kompozycję graficzną, zazwyczaj jedynie zmieniając jej format – z leżącego prostokąta na stojący – lub ujmując ją jako lustrzane odbicie oryginału (il. 3). Malarskimi powtórzeniami miedziorytów Szwajcara są przedstawienia: *Zmartwychwstanie*, *Sąd Ostateczny*, *Chrzest Chrystusa* (il. 4) oraz *Sen Jakuba*. Jedyne

²⁹ A. Gosieniecka, *Wzory graficzne w malarstwie pomorskim...*, s. 112.

³⁰ P. Birecki, *Sztuka luterńska na Ziemi Chełmińskiej od drugiej połowy XVI do pierwszej ćwierci XVIII wieku*, Warszawa 2007, s. 269.

³¹ K. Cieślak, *Pierwowzory graficzne epitafiów...*, s. 201–202.

³² Początkowo miedzioryty Meriana występowały osobno w zbiorze *Icones Biblicae* z 1626 r.; następnie wykorzystane zostały jako ilustracje Biblii Lutera.

³³ Mateusz Merian Starszy żył w latach 1593 (Bazylea) – 1650 (Frankfurt nad Menem). Pochodził ze znanej rodziny szwajcarskich rytowników. Od 1617 r. pracował dla Johanna Theodora de Bry (grafik oraz sprzedawca rycin), a rok później ożenił się z jego córką. Od 1625 r. prowadził, we Frankfurcie nad Menem, dobrze prosperujący zakład wydawnictw kartograficznych. Był malarzem, rytownikiem, autorem portretów. Tworzył liczne miedziorytowe mapy, widoki i plany miast europejskich. Najważniejszą jego pracą jest, wydawane w latach 1621–1687, *Theatrum Europaeum*, ilustrowane wydawnictwo kronikarsko-encyklopedyczne zamykające się w 30 tomach – *Bénézit. Dictionary of Artists*, vol. 9, Gründ, Paris 2006, s. 795.

³⁴ K. Cieślak, *Pierwowzory graficzne epitafiów...*, s. 204.

³⁵ *Ibidem*.



3. Matthäus Merian, *Chrzest Chrystusa w Jordanie*, z *Icones Biblicae*, 1625-1530, repr. z: *Biblical Art on The WWW*

Pierwowzory graficzne dekoracji malarskiej...

4. *Chrzest Chrystusa w Jordanie*, malowidło ściennie kościoła w Stegnie.
Fot. Sz. Bednarz



różnice, jakie zachodzą między dziełami malarskimi a ich pierwowzorami, wynikają z uproszczenia i zubożenia kompozycji malarskich.

Obok wyżej wymienionych malowideł interesujący jest obraz *Przypowieść o Siewcy*. Analogie między malowidłem a wzorcem graficznym obejmują jedynie niektóre fragmenty przedstawienia, jak postacie, ich wygląd i gesty, a także elementy pejzażu. Pozostałe partie dzieła zostały w znacznej mierze zmodyfikowane. Może to wynikać z faktu, że obraz ten został prze-malowany na początku XX w.³⁶, przez co wyraźnie różni się od pozostałych malowideł.

Dla znajdujących się na stropie kościoła trzech biblijnych przedstawień: *Wskreszenie Łazarza*, *Chrystus i Samarytanka* oraz *Przypowieść o Pannach Mądrych i Głupich* również istnieją pierwowzory, które także pochodzą z Biblii Lutera. Wydana w 1702 r. w Norymberdze Biblia *Das ist die gantze Heilige Schrift, Alten und Neuen Testaments*³⁷ została bogato zilustrowana. Na jej dekorację składają się ryciny wykonane w technice miedziorytniczej. W ten sposób ozdobione zostały w całości dwie strony. Inne miedzioryty rozmieszczono na pozostałych 250 stronach, w których zwykle zajmują połowę powierzchni³⁸. Wśród nich widnieją trzy, które bez wątpienia odpowiadają malowidłom stegnieńskim.

Należy jednak wyjaśnić, że powstanie dekoracji malarskiej w Stegnie przypada na 1688 r., co tym samym wyklucza możliwość, iż malarz korzystał z wymienionego wyżej wydania Biblii Lutera. Choć nie udało mi się dotrzeć do wcześniejszych edycji Pisma Świętego, w których widniałyby te same prace graficzne, istnieje duże prawdopodobieństwo, że artysta znacznie wcześniej zetknął się z tymi wzorcami. Powszechną praktyką tamtych czasów było powielanie w grafice dzieł najbardziej cenionych artystów. W XVII w. szczególne znaczenie miała grafika, której głównym celem było szybkie rozpowszechnianie najznamienitszych dzieł malarskich, a szczególnie kompozycji religijnych i alegorycznych³⁹. Dużą popularnością, zwłaszcza na Pomorzu Gdańskim, cieszyły się ryciny Sadelerów, reprodukujące prace działających w XVI i XVII w. najznakomitszych malarzy niemieckich, włoskich oraz niderlandzkich⁴⁰. Być może to właśnie niektóre z tych miedziorytów stały się źródłem inspiracji malarza działającego w Stegnie.

³⁶ K. Cieślak, *Między Rzymem...*, s. 323.

³⁷ Informacje i ryciny pochodzą z internetowej strony – Biblical Art on The WWW. Egzemplarz tejże Biblii ze wszystkimi rycinami przechowywany jest w bibliotece Uniwersytetu Wrocławskiego.

³⁸ Informacja uzyskana od pracownika Biblioteki Teologicznej Uniwersytetu Emory w Atlancie, p. Johna B. Weavera.

³⁹ A. Gosieniecka, *Sztuka w Gdańsku. Malarstwo, rzeźba, grafika*, [w:] *Gdańsk – jego dzieje i kultura*, pod red. T. Bienieckiego, Warszawa 1969, s. 336.

⁴⁰ A. Gosieniecka, *Wzory graficzne w malarstwie pomorskim...*, s. 124–125.



5. Artysta anonimowy, *Wskrzeszenie Łazarza*, z Biblii Lutera *Das ist die gantze Heilige Schrift, Alten und Neuen Testaments*, 1702, repr. z: [Biblical Art on The WWW](#)



6. Pieter Paul Rubens, *Wskrzeszenie Łazarza*, ok. 1620, repr. z: [fineart.topicphoto.com](#)



7. *Wskrzeszenie Łazarza*, malowidło stropowe kościoła w Stegnie.
Fot. Sz. Bednarz

Podążając tym tropem, pierwowzór dla malowidła stropowego ukazującego *Wskrzeszenie Łazarza* (il. 7) oraz ryciny biblijnej z 1702 r. (il. 5) można odszukać w dorobku samego Pietera Paula Rubensa. W Luwrze przechowywany jest szkic o tej tematyce, datowany na ok. 1620 r. (il. 6). Na jego podstawie powstał duży obraz zniszczony w Berlinie w 1945 r.⁴¹ Najprawdopodobniej szkic ten

⁴¹ Szkic o wymiarach 0,37 × 0,28 m подарowany został muzeum przez księcia Adolpha de Ségur-Lamoignon. Obecnie eksponowany jest na drugim piętrze (Departament des Peintures) w sali 22, <http://www.artcyclopedia.com> [10.03.2008] oraz <http://cartelen.louvre.fr> [10.04.2008]. Reprodukacja pierwszego dzieła zamieszczona została na internetowej stronie: Biblical Art on The www. Druga reprodukcja pochodzi ze stron: art.com. oraz fineart.topicphoto.com [2.02.2008].

był dobrze znany w XVII w. i mógł być wielokrotnie przetwarzany⁴², czego przykładem jest publikacja *Antiquitates Christianae (The History of the life and death of Holy Jesus)* autorstwa Jeremy Taylora (1613-1667), wydana w 1678 r., gdzie została zamieszczona rycina *Wskrzeszenie Łazarza* o niemal identycznej kompozycji⁴³. Oba wyżej wymienione wzorce malarskie ujęte zostały w format pionowego prostokąta, którego ramy stanowią: po prawej stronie postać Chrystusa, po lewej zaś – Łazarz wyłaniający się z grobu (il. 6, 7). Osiemnastowiecznej rycinie z Biblii norymberskiej nadano kształt leżącego prostokąta, co umożliwiło rozbudowę kompozycji ku prawej krawędzi i wzbogacenie jej o dodatkowe postacie (il. 5). Również w taki sam sposób został zakomponowany obraz ze Stegny.

Annibale Carracci dwukrotnie pokusił się o zilustrowanie biblijnej historii *Spotkania Chrystusa i Samarytanki przy studni*⁴⁴. Pierwszy obraz, powstały ok. 1593-1594 r., przeznaczony był do Pałacu Sampieri w Bolonii, obecnie znajduje się on w zbiorach Pinakoteki Brera w Mediolanie (il. 8). Drugi – datowany na 1590 r. – eksponowany jest w Muzeum Sztuk Pięknych w Budapeszcie⁴⁵. Malowidła różnią się od siebie formatem (mediolańskie ma kształt poziomego prostokąta, natomiast obraz budapeszteński – pionowego) oraz w niewielkim stopniu – kompozycją⁴⁶.

Ta ostatnia była wielokrotnie powielana w rycinach rozmaitych artystów, m.in. przez Francesca Brizia. Charlesowi Simonneau za wzorzec do wykonania ryciny posłużyło najprawdopodobniej dzieło z Mediolanu. Inni twórcy, działający w XVII w., jak: Ludovico Matthioli, Robert van Oudenaerde czy Jan Bisschop, wzorowali się natomiast na wertykalnej wersji malowidła Carracciego⁴⁷. Przedstawienie ukazujące *Chrystusa i Samarytankę* ozdabia także jedną z kart luterskiej Biblii z 1702 r. (il. 9) Podobnie jak rycina Francesca Brizia, jest ono lustrzanym odbiciem obrazów Carracciego. W miedziorycie, w niezmienionej formie, została zachowana kompozycja pierwszego planu natomiast dalsze plany uległy pewnym modyfikacjom.

Malowidło ze Stegny (il. 10) pod względem kompozycyjnym jest najbardziej zbliżone do sztychu norymberskiego. Analogie widoczne są zwłaszcza

⁴² E. McGrath, *Corpus Rubenianum Ludwig Burchard*, Part XIII: *Subjects from History*, Vol. I, London 1997, rys. 111: reprodukowany gobelin *Diana i Kallisto* autorstwa Andriesa van den Dries po lewej stronie ukazuje postać młodzieńca, którego upozowanie jest niemalże identyczne co Łazarza.

⁴³ Rycina reprodukowana na internetowej stronie Pitts Theology Library – <http://www.pitts.emory.edu> – hasło: Lazarus (1678 Tayl.) [11.04.2008].

⁴⁴ Za pomysłodawcę i autora ryciny Chrystus i Samarytanki zazwyczaj uważa się Annibale Carracciego, jednakże autorzy najnowszego kompendium grafiki, podążając za Bellorim, przypisują autorstwo ryciny Guido Reniemu – *The Illustrated Bartsch*, ed. by W.L. Strauss, Vol. 40 (18, 2): *Italian Masters of the Sixteenth and Seventeenth Centuries: Part 2*, ed. by V. Birke, New York 1982, s. 244.

⁴⁵ Oba obrazy wykonane zostały w technice oleju na płótnie. *Ibidem*.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ *Ibidem*, s. 244-249.



8. Annibale Carracci, Chrystus i Samarytanka, ok. 1593-1594, repr. z: fineart.topicphoto.com

9. Artysta anonimowy, *Chrystus i Samarytanka*, z Biblii Lutera *Das ist die gantze Heilige Schrift, Alten und Neuen Testaments*, 1702, repr. z: Biblical Art on The WWW



w ustawieniu postaci, w ich ruchach i gestach. Jedyna różnica między dziełami wynika z obecności na rycinie dodatkowej postaci umieszczonej na pierwszym planie z lewej strony.

W Biblii Lutra z 1702 r. widnieje rycina ilustrująca *Przypowieść o Pannach Mądrych i Głupich*. Między malowidłem stegnieńskim a miedziorytem zachodzą liczne podobieństwa, a niewielkie różnice wynikają jedynie z formatu kompozycji. Miedzioryt ma kształt leżącego prostokąta, dzięki czemu artysta uzyskał szerszą przestrzeń do zagospodarowania; mógł sobie zatem pozwolić na swobodniejsze rozmieszczenie figur. Obrazowi zaś nadano formę prostokąta stojącego, co sprawiło, że kompozycja jest bardziej ścieśniona, a postacie – stłoczone. Tym też można wytłumaczyć ustawienie sylwetki Chrystusa, która w malowidle umieszczona została w centrum, podczas gdy w rycinie jest ona przesunięta delikatnie w prawo.

W przeciwieństwie do *Przypowieści o Pannach Mądrych i Głupich*, dla których odnalezienie odpowiedniego wzorca było niezwykle trudne, temat drogi na Golgotę był bardzo często ilustrowany w grafice. Zawarty w Piśmie Świętym opis pasji stał się źródłem inspiracji dla artystów. Nie powinien zatem dziwić fakt, że pewnych podobieństw do *Niesienia krzyża z kościoła w Stegnie* można doszukiwać się w rozmaitych grafikach autorstwa Lucasa van Leyden, Hendrika Goltziusa, Hieronymusa Wierixa, albo wykonywanych według przedstawień Maartena de Vosa czy Maartena van Heemskercka.

Analogie są widoczne, zwłaszcza jeżeli weźmie się pod uwagę sposób rozmieszczenia postaci, upozowanie czy obecność pewnych typów ludzkich. W pracach graficznych Lucasa van Leyden i Goltziusa w zbliżony sposób została ujęta figura Jezusa Chrystusa⁴⁸. Sylwetkę Zbawiciela, jego twarz i upozowanie ciała z rycin tych artystów można śmiało zestawić z obrazem ze Stegny. W wielu grafikach o omawianym temacie, wśród osób towarzyszących Chrystusowi w drodze na Golgotę, znajduje się dwóch jeźdźców na koniach, których postacie pojawiają się u: Albrechta Dürera⁴⁹, Martina Schongauera, Hieronymusa Wierixa⁵⁰ oraz u Meriana, podobnie jak na stropie kościoła w Stegnie. W przypadku kompozycji *Niesienie krzyża* nie można zatem jednoznacznie stwierdzić, tak jak w odniesieniu do opisanych wyżej dzieł, że artysta korzystał przy jej wykonaniu z jednej, konkretnej ryciny. Dzieło stanowi raczej kompilację wielu różnych, aczkolwiek zbliżonych do siebie, wzorców.

⁴⁸ F.W. Hollstein, *Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts: ca. 1450-1700*, Vol. 8, Amsterdam 1954, s. 98, ryc. 51; *The New Hollstein Deutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450-1700*, Vol. 3, Rotterdam 1996, s. 76, ryc. 51; *idem*, *Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts: ca. 1450-1700*, Vol. 7, Amsterdam 1953, s. 10, ryc. 29. Za Goltziusem kompozycję tę powtórzył Lucas Vorsterman – F.W. Hollstein, *op. cit.*, Vol. 43, Roosendeal 1993, s. 29, ryc. 22.

⁴⁹ F.W. Hollstein, *German Engravings, Etchings and Woodcuts: ca. 1400-1700*, Vol. 7, Amsterdam 1962, s. 109, ryc. 118.

⁵⁰ F.W. Hollstein, *Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts: ca. 1450-1700*, Vol. 71, comp. by Harriet Stroomberg, Amsterdam 2007, s. 97, ryc. 56, 105.



10. *Chrystus i Samarytanka*, malowidło stropowe kościoła w Stegnie.
Fot. Sz. Bednarz

Ostatnia grupa malowideł składa się z dzieł w znacznej mierze zniszczonych. Zły stan zachowania uniemożliwia pełne odczytanie ich treści, a więc także przeprowadzenie dokładnej analizy porównawczej. Zestawiając wzorce graficzne z zachowanymi fragmentami obrazów, można jedynie przypuszczać, jakie historie biblijne ilustrowały.

Na północnej ścianie kościoła, po prawej stronie od *Chrztu Chrystusa*, ukazany został *Wjazd do Jerozolimy*. Niestety na podstawie kilku zachowanych fragmentów malowidła niezwykle trudno jest wskazać konkretny wzorzec, z którego artysta mógł korzystać. Za koncepcją, że kompozycja tego obrazu była również wzorowana na miedziorycie Meriana, przemawiać może grupa postaci umieszczonych po prawej stronie obrazu, która powtarza się w obu dziełach. Jednakże jest to zbyt mały fragment, aby na jego podstawie móc jednoznacznie określić, że jest to właściwy wzorzec.

W zachodniej części kościoła – w partii chórowej, na ścianach – znajdują się jeszcze dwa, bardzo zniszczone, nieczytelne malowidła. Na obrazie ulokowanym na ścianie południowej dostrzec można jedynie fragmenty krajobrazu i roślinność. W niewiele lepszym stanie przetrwał do naszych czasów obraz umieszczony na ścianie północnej.

Malowidło to w obecnym stanie składa się właściwie z trzech elementów. Centrum przedstawienia zajmuje brodaty mężczyzna, z prawą ręką wyciągniętą do przodu ku głowie pochylonego lub klęczącego młodzieńca. Scenę główną zamykają, ukazane po obu stronach drzewa – po lewej żywe, obsypane zielonym listowiem; po prawej uschnięte, bezlistne. Porównując zachowane fragmenty obrazu z popularną ryciną Meriana, można domniemywać, że tematem malowidła jest biblijna historia *Namaszczenia Saula na króla*.

Zbliżoną kompozycję do tychże wymienionych wykonał w latach 1518–1519 Rafael Santi. Fresk namalowany w Palazzo Pontificio w Watykanie ukazywał *Samuela namaszczonego Dawida* w domowym wnętrzu, w obecności świadków⁵¹. Upozowanie postaci jest bardzo zbliżone do tego z ryciny Meriana, a tym samym możliwe, że także do figur z malowidła stegneńskiego.

Na terenie Gdańska polichromie stropowe występowały głównie w kościołach szpitalnych (kościół Bożego Ciała, św. Jakuba). Również wiele świątyń podgdańskich (m.in. w Krzywym Kole, we Wróblewie, w Sobieszowie czy w Juszkowych⁵²) mogło poszczycić się niezwykle bogatym wystrojem wnętrza, na które składały się cykle malowideł ściennych i stropowych – niestety do naszych czasów w większości przypadków niezachowane. Z kościołów leżących na nieco dalszych terytoriach należy wymienić świątynie: w Pomorskiej Wsi, w Górsku czy w Żuławce Sztumskiej. Warto także wspomnieć, że na miedziorytach Meriana były wzorowane polichromie tych dwóch ostatnich kościołów, a także obrazy emporowe w Przezmarku, malowidła zdobiące pięciosiedziskowe stalle w Pruszczu Gdańskim, czy też ławy w świątyni w Starym Mieście pod Dzierzgoniem⁵³.

⁵¹ Biblical Art on The WWW. Za Rafaelem kompozycję powtórzył Baldassare Aloisi Galani: *The Illustrated Bartach...*, s. 290.

⁵² K. Cieślak, *Między Rzymem...*, s. 321, 322, 325.

⁵³ W. Rynkiewicz-Domino, *Sztuka, literatura, muzyka, teatr*, [w:] *Historia Elbląga*, t. II, cz. 2, pod red. A. Grotha, Gdańsk 1997, s. 200.

Dekoracja malarska wnętrza kościoła Najświętszego Serca Pana Jezusa w Stegnie zarówno pod względem tematyki, jak i stylistyki jest typowa dla sztuki luterkańskiej i wpisuje się w główny nurt ikonografii protestanckiej tego okresu. Niewątpliwie wynika to z faktu, że artysta ze Stegny korzystał z gotowych wzorców graficznych pochodzących w głównej mierze z ilustrowanych Biblii protestanckich. Różnice pomiędzy rycinami a malowidłami w Stegnie wskazują raczej na brak własnej inwencji artysty, który preferował bierne kopiowanie, maskowane czasem dodawaniem od siebie nielicznych, drugorzędnych detali.

Stosunkowo niski poziom wykonania dzieł nie zmienia faktu, że zabytek w Stegnie jest wyjątkowy, gdyż jako jedyny wiejski kościół protestancki z okolic Gdańska przetrwał do naszych czasów w niemalże niezminionej formie. Ponadto obok oryginalnego, bogatego wyposażenia wnętrza, posiada on niezwykle – bo wykonane na płótnie – malowidła stropowe i ścienne.

Agnieszka Wołowicz

Graphic Models for the Painting Decoration of the Ceiling and Walls of the Church of the Sacred Heart at Stegna

The Church of the Sacred Heart at Stegna on the Vistula Sandbar was raised in 1681-83 after the design of the architect Peter Willer active in Gdansk. His implementation together with the decor have survived until today almost unchanged. The hall interior of the church is covered with wooden pseudo-tunnel vaulting decorated with paintings executed in distemper on canvas in 1688.

Those were most likely authored by Reihnold Schneider from Gdansk. The central motif of the ceiling decoration is *The Resurrection*. Its eastern part features *The Parable of the Ten Maidens* and *Jesus and the Samaritan Woman*, whereas the western side is decorated with *The Resurrection of Lazarus* and *The Carrying of the Cross*; *The Last Judgment* is shown above the chancel. The church's walls feature the following: *The Entry into Jerusalem*, *The Baptism of Jesus in the Jordan*, *The Parable of the Sower*, and *Jacob's Dream*. The artist created a transparent, unambiguous, and thoroughly conceived iconographic programme, typical of Protestant churches, also based on popular graphic models, as the present paper attempts to demonstrate. The artist most frequently followed copperplate engravings executed by Matthaeus Merian, included in the subsequent editions of Luther's Bible after 1630. Some of the Stegna paintings constituted a faithful copy of selected prints, while others, faithful in composition, were essentially simplified.

Three of the representations in the Stegna Church find their analogies with the Bible published in Nuremberg in 1702: *Das ist die gantze Heilige Schrift, Alten und Neuen Testaments*. It can be assumed that the authors of analogical representations in both works followed one common model, namely the graphic versions of the works by Peter Paul Rubens and Annibale Carracci.