

TOMASZ WUJEWSKI

OŁTARZE W TUCZNIE I W MARCINKOWICACH A SPRAWA AUTORSTWA HERMANA HANA

Tuczno, położone w północnej części historycznej Wielkopolski (obecnie woj. zachodniopomorskie), od czasów konkwisty brandenburskiej na początku XIV wieku stało się siedzibą jednej z gałęzi możnego rodu Wedlów, wywodzącego się ze Starej Marchii, a wcześniej osiadłego w Nowej Marchii¹. Zbudowali oni tutaj zamek (zachowany do dziś, aczkolwiek znacznie rekonstruowany)². Gdy po 1368 r. ziemie na wschód od Drawy wróciły do państwa polskiego, Wedlowie pozostali na miejscu i spolonizowali się (faktycznie dopiero w XVI wieku), przyjmując nazwisko Tuczyńscy. Wymarli na początku XVIII wieku. Niektórzy z nich pełnili urzędy senatorskie i ziemskie, należeli ponadto do najbogatszych właścicieli ziemskich w północnej części województwa poznańskiego.

Luteranizm w dobrach Wedlów przyjął się wcześniej, po pierwsze dlatego, że od czasów brandenburskich znaczna część mieszkańców tych ziem miała korzenie niemieckie, po drugie przez fakt, że synowie Macieja Wedla (zm. ok. 1548, mając podobno 112 lat) studiowali w Wittenberdze w latach działalności Marcina Lutera, ulegając hasłom reformacji. Gdy objęli dziedzinę, zabrali kościoły katolikom (w Tucznie w 1544 r.) i przekazali je duchownym protestanckim, jednocześnie w znacznym stopniu ogołocili je z wyposażenia³. Do wyznania rzymskiego powrócił Krzysztof Wedel, a gdy w r. 1593 przejął majątek, przystąpił do rekatolizacji swoich poddanych. Jego zasługą jest sprowadzenie w 1602 r. do Tuczna jezuitów, niewątpliwie z zamysłem wykorzystania ich umiejęt-

¹ F.W.F. Schmitt, *Geschichte des Deutsch-Croner Kreises*, Thorn 1867, s. 126.

² Z. Radacki, *Średniowieczne zamki Pomorza Zachodniego*, Warszawa 1976, s. 206.

³ F. Westpfahl (red.), *Die Apostolische Administratur Schneidemühl*, Schneidemühl 1928, s. 42; idem, *Seelenbuch der Stadt Tütz und der umliegenden Dörfer vom Ende des 17 Jhdts bis zum Jahre 1741*, Grenzmärkische Heimatblätter. Sonderheft 1932, s. V. L. Bąk, *Ziemia Walecka w dobie reformacji i kontrreformacji w XVI–XVII w.*, Piła 1999, s. 128 n.

ści w przedsięwziętym dziele⁴. Była to druga, po Poznaniu, placówka zakonu w Wielkopolsce. Wedel postawił przybyszom, z przeznaczeniem na rezydencję, dom na narożniku obecnej ul. Zamkowej i ul. Zygmunta Augusta (w 1945 r. zrównany z ziemią). W tym prostym budynku była kaplica⁵. Posiadanie przez nich domowej kaplicy wynikało nie tylko z charakteru życia zakonnego, ale może też i z faktu, że kościół parafialny w Tucznie nadal pozostawał w rękach protestantów. Wkrótce Krzysztof Wedel doprowadził do zwrotu świątyni, co stało się nie bez zatargów i gwałtów nawet, aczkolwiek już w roku przybycia jezuitów większość mieszkańców Tuczna przeszła na katolicyzm. Oporni musieli miasto opuścić⁶.

W dotychczasowych opracowaniach podaje się rok 1620 jako datę zwrotu kościoła parafialnego, ale byłoby to nieprawdopodobnie późno, biorąc pod uwagę determinację Wedla i fakt, że miasto było jego własnością. Być może jako moment faktycznego zwrotu należy uznać rok 1605, jako że podobno niegdyś we wschodniej części kościoła widniała taka data⁷. Tuczyński pleban Zadow w latach 1606–1608 przeprowadzał w konsystorzu poznańskim rewindykację mienia kościelnego⁸. W każdym razie uroczystej konsekracji kościoła dokonał w 1622 r. biskup poznański Andrzej Opaliński⁹.

Jak już wyżej wspomniano, gdy w XVI wieku luteranie przejmowali kościoły, nieraz usuwali z nich lub nawet niszczyli ołtarze, a w szczególności obrazy maryjne i świętych. Niektóre z nich sprzedawali¹⁰. Przeto gdy kościół w Tucznie powrócił w ręce katolików, jest więcej niż prawdopodobne, iż świecił pustkami, tym bardziej że w 1581 r. ucierpiał od pożaru¹¹. Zaistniała więc potrzeba uzupełnienia braków utrudniających właściwe sprawowanie kultu. Ponadto, jak się wydaje, idąc za radą jezuitów Krzysztof Wedel świadomie chciał wykorzystać możliwości pobu-

⁴ L. Bąk, *Dzieje szkoły średniej w Walczu. Od Kolegium Jezuickiego do Liceum Ogólnokształcącego (1655–1995)*, Walcz 1998, s. 19, 25. W różnych publikacjach podawane są różne daty przybycia jezuitów do Tuczna: 1602, 1603 lub 1604.

⁵ Budynek znany z dwóch dość prymitywnych grafik H. Götzinga z lat międzywojennych, reprodukowanych w: F. Westpfahl, op. cit., s. 28, 29, ostatnio także w: L. Bąk, *Ziemia Wałecka...*, s. 289, 291.

⁶ F.W.F. Schmitt, op. cit., s. 100; F. Westpfahl, *Seelenbuch...*, s. V; Z. Boras, R. Walczak, A. Wędzki, *Historia powiatu wałeckiego w zarysie*, Poznań 1961, s. 111; L. Bąk, op. cit., s. 225 nn.; J. Nowacki, *Dzieje archidiecezji poznańskiej*, II, Poznań 1964, s. 393 podaje, że instytucja katolickiego duchownego Krzysztofa Zadowa (Czado) miała miejsce 26 czerwca 1598, co jednak nie jest jednoznaczne ze zwrotem świątyni.

⁷ F. Westpfahl, *Seelenbuch...*, s. VI; F.W.F. Schmitt, op. cit., s. 100 podaje datę 1608.

⁸ J. Nowacki, op. cit.

⁹ L. Bąk, op. cit., s. 240 z powołaniem się na akta wizytacyjne.

¹⁰ Z. Boras i in., op. cit., s. 114.

¹¹ F. Westpfahl, *Die Apostolische...*, *Schematismus...*, s. 42.

dzania życia religijnego poprzez treści i splendor dzieł sztuki umieszczonych w kościołach. Zrozumiał więc to, co było nowatorską koncepcją pastoralną kontrreformacji, a mianowicie że autentyczność życia religijnego to nie tylko sprawa rozumu, lecz także i uczuć.



1. Tuczn, kościół parafialny, ołtarz główny (U w a g a : Wszystkie fotografie autora)

W tuczyńskiej świątyni zachowało się cenne wyposażenie z okresu wczesnego baroku, ołtarze, ambona i prospekt organowy, wszystko snycerskiej roboty.

Mimo że struktura ołtarza głównego nie jest zbyt złożona, to jednak zajmując prawie całą wysokość nawy i dzięki ozdobności snycerskiej dekoracji stanowi on główny czynnik nowej charakterystyki architektonicznej przestrzeni tego gotyckiego jeszcze wnętrza (il. 1). Monumentalny



2. Tuczno, kościół parafialny, ołtarz główny, obraz *Koronacja N. M. Panny*

obraz główny znajduje się w architektonicznej oprawie kolumn i belkowania retabulum, mniejsze obrazy umieszczone są w uchach i w zwieńczeniu ołtarza. Tabernakulum jest ozdobione obrazami i złoconymi, adorowane przez całkowicie pozłoczone figury klęczących aniołów z trybularzami w ręku.

Główny obraz, przedstawiający Koronację Najświętszej Marii Panny, został skomponowany według ikonograficznego schematu tzw. Kielicha Mistycznego: poszczególne grupy postaci wpisują się jakby w kontur kielicha mszalnego lub adorują go (il. 2). W „czaszy” kielicha rozgrywa się scena kulminacyjna. Ujęta na wprost, klęcząca Matka Boska wznosi dłonie gestem oranty. Na jej głowę nakładają koronę Bóg Ojciec (po prawej) i Chrystus (po lewej). Trzecią osobę Trójcy symbolizuje gołębica unosząca się ponad wymienionymi postaciami. Niebieski płaszcz okrywający ramiona Marii spina jubilerska agrafa, a czerwona tunika jest ściągnięta paskiem. Tło tej części obrazu jest miodowo-żółte, co należy



3. Tucznio, kościół parafialny, ołtarz główny, fragment

rozumieć jako substytut złota, symbolu niegasnącego niebiańskiego światła. Pomysł ten wynika tu ze średniowiecznej jeszcze tradycji. Z drugiej jednak strony „złocistość” omawianej partii obrazu może miała kojarzyć się z czaszą złotego kielicha. Wokół postaci boskich rozmieszczona jest rzesza aniołów. Dwaj z nich podtrzymują globy z wymalowanymi na ich powierzchniach scenami: Adama i Ewy w raju (pod ręką Boga Ojca) i Ukrzyżowania (pod ręką Chrystusa). Inny z aniołów trzyma krzyż z łańcuchem i cierniową koroną (*arma Christi*), jeszcze inny lilię. W kompozycji wyróżniają się dwaj aniołowie w locie, trybularzami okadzający N.M. Pannę (il. 3, 4). Jest to najbardziej dynamiczny motyw w zdecydowanie statycznej kompozycji całego obrazu. U góry pola obrazowego i w strefie pod stopami Maryi widnieją główki anielskie.



4. Tuczno, kościół parafialny, ołtarz główny

Niższą kompozycyjnie i znaczeniowo strefę tworzą postaci objęte „nodusem” kielicha, którego kontur jest zamarkowany obłoczkami. Adorują one Baranka, ujętego frontalnie, otoczonego lampami ognistymi i dwiema główkami anielskimi z dwoma znakami tetramorfu, stojącego na

szczyt góry (która oznacza Tron Baranka, Syjon). Poniżej Baranka widnieje rozwarta księga Apokalipsy, na której stronach są umieszczone symbole otwartego oka i zamkniętych ust, a przywieszonych jest siedem pieczęci. Motywy te nawiązują do 4 i 5 rozdziału Apokalipsy św. Jana. Po lewej stronie Baranka klęczą święci (il. 3). Na pierwszym planie jest wyróżniony Stanisław Kostka, zaraz za nim król Kazimierz z sarmacką czupryną, w gronostajowym płaszczu, przed koroną złożoną u stóp Matki Bożej. Mnich w białym habicie (cysters) za plecami Stanisława to prawdopodobnie Bernard z Clairvaux¹². Na dalszym planie, sądząc po kolorach habitów, można domyślać się świętych Franciszka (ze stygmatami), Dominika, może Benedykta oraz innych świętych zakonników. *Pendant* tworzy grupa świętych niewiast z Barbarą, z modelem wieży i palmą w ręku, na pierwszym planie (il. 4). Ponadto można zidentyfikować Urszulę ze strzałą i Apolonię z palmą¹³. W sumie w grupie jest jedenaście męczenniczek.

Poza nodusem, po obu jego stronach znajdują się po dwie grupy postaci. W grupie wyższej po lewej stronie malarz zgromadził wyłaniające się z obłoków półfigury bohaterów starotestamentowych z półnagim, ze wspaniałą siwą brodą, Abrahamem na czele (il. 3). Tuż obok jednak, na pierwszym planie wyeksponowany został Jan Chrzciciel we włosiennicy, z krzyżem-laską w ręku. W analogicznej grupie po stronie prawej na pierwszym planie widzimy króla Dawida-psalmistę z harfą, a tuż za nim Mojżesza z tablicami Dekalogu i z laską (il. 4). Na lewo od Dawida Daniel wspiera rękę na łbie potulnego lwa. W środku grupy, za plecami Dawida, widnieje głowa w złocistej infule biskupiej. Może w ten sposób artysta chciał odróżnić Aarona, ewentualnie Melchizedeka.

W niższej strefie po bokach nodusa ukazuje się na obłokach orszak apostołów i świętych. Na pierwszym planie lewej grupy wyeksponowani są Piotr z kluczem i Paweł z mieczem, dalej Szymon Gorliwy z piłą i Juda Tadeusz z toporem (zamiast najczęściej występującej halabardy, il. 3).

W środku grupy na podstawie atrybutu kielicha można odróżnić apostoła Jana. Zaskakujące jest wmontowanie do tej grupy świętych jezuitów: Ignacego Loyoli i Franciszka Ksawerego. Ignacy łysiejący, a Fran-

¹² W innych *Koronaacjach* malowanych przez Hermana Hana św. Bernard jest bardziej wyeksponowany, gdy zleceńodawcami byli cystersi; zob. J.S. Pasierb, *Malarz gdański Herman Han*, Warszawa 1974, s. 63 nn.

¹³ Tak J.S. Pasierb, op. cit., s. 247, co jest najbardziej prawdopodobne. Strzała jest także atrybutem św. Eufemii, towarzyszkii Urszuli, św. Korduli z Kolonii, św. Krystyny z Bolseny. Najczęściej spotykanym atrybutem św. Apolonii są obcegi, ale także uniwersalny symbol męczeństwa – palma – niekiedy spotykany w ikonografii tej świętej jako jedyny znak rozpoznawczy, zob. *Lexicon der christlichen Ikonographie*, (hrsg.) W. Braunsfels, Rom–Freiburg–Basel–Wien (=LCI), 5 (1973), kol.232 nn.

ciszek z bujnymi i ciemnymi jeszcze włosami i brodą są przedstawieni zgodnie z ich rzeczywistą fizjonomią, znaną wówczas w Europie ze stosunkowo obfitej ikonografii¹⁴. W odpowiedniej grupie świętych po prawej stronie obrazu na czoło wysuwa się Stanisław Biskup, z leżącymi przed nim infulą i mieczem – narzędziem jego męczeństwa, a zaraz obok Wojciech, z wiosłem i infulą w dłoniach (il. 4). Można ponadto rozpoznać Wawrzyńca z żelazną kratą, pierwszego męczennika Szczepana w szkarłatnej sukni i z naręczem kamieni, okrwawionego Sebastiana oraz świętego rycerza w wojskowym hełmie (Florian, Jerzy?).

U dołu obrazu, w obszarze „stopy” Kielicha, jednocześnie w sposób schematyczny oznaczającej świętą górę Syjon, namalowana jest fasada jakiegoś kościoła. Przez porównanie z obrazami z kręgu Hermana Hana, skomponowanymi według tego samego schematu ikonograficznego (Pelplin, Buczek Wielki, il. 7) wiemy, że intencją artysty było ukazanie w strefie „ziemskiej” konkretnej budowli sakralnej. Na wspomnianych obrazach Hana jest to fasada kościoła w Pelplinie¹⁵. *Per analogiam* można założyć, że na obrazie z Tuczną przedstawiono tamtejszą świątynię. Jednakże nie jest ona zbyt podobna do dzisiejszej. Kościół przedstawiono w nieporadnym ujęciu aksonometrycznym, z wieżą niższą niż obecnie i nakrytą kopułą z latarnią, opartą na tamburze z bogatą artykulacją architektoniczną (il. 5). Takiej kopuły w Tucznie nie ma i nigdy być nie mogło, biorąc pod uwagę jej proporcje w stosunku do wolumenu wieży. Także ozdobne portale, flankowane półkolumnami i zwieńczone trójkątnymi naczółkami, nie mają odpowiednika w architekturze tuczyńskiej świątyni. To samo dotyczy okrągłej wieżyczki klatki schodowej przy północnym boku wieży. Pewne podobieństwo natomiast można dostrzec w masywności wieży, w konchowych niszach i okulusach występujących w jej elewacjach. Warto zwrócić uwagę na stopnie przed fasadą wieży; faktycznie w tym miejscu występuje uskok terenu, aczkolwiek obecnie jest on zaparty solidnym murem parkanu cmentarza przykościelnego. Wieża kościoła w Tucznie zawaliła się w 1636, a w 1834 r. wypaliła się w pożarze¹⁶. Hełm został wykończony dopiero w r. 1842, nie może więc mieć związku z obrazem. Nieprawdopodobne jest wszelako, aby na obra-

¹⁴ J.S. Pasierb, op. cit., s. 249 w tym kontekście przywołuje wyobrażenie obu świętych na obrazie z Buczka Wielkiego, co należy rozumieć, iż w obu obrazach malarz dysponował źródłami ikonograficznymi do wyglądu obu postaci, nie można natomiast tego uważać za dowód pokrewieństwa warsztatowego obu dzieł. Na obrazie w Tucznie Ignacy ma wąsy, w Buczku nie. Por. LCI 6, kol. 323 n., 567.

¹⁵ Drugi z wymienionych obraz zanim trafił do Buczka znajdował się prawdopodobnie w Pucku, M. Paździór, *Nieznany obraz „Koronacja N.M.P.” z XVII w., dzieło pracowni Hermana Hana*, BHS 1968, s. 478; J.S. Pasierb, op. cit., s. 131.

¹⁶ F. Westpfahl, op. cit., *Schematismus...*, s. 42.

zie przedstawiono poprzednie lub przynajmniej projektowane, kopulaste nakrycie wieży. Pasierb słusznie zauważył podobieństwo tego motywu do kopuły bazyliki św. Piotra w Rzymie¹⁷. Mimo pewnych uproszczeń intencja malarza jest czytelna. Artysta skontaminował motywy realne, aby utworzyć strukturę symboliczną, niewątpliwie dla wyrażenia idei jedności Kościoła. Choć Kościół ma wiele świątyń w różnych miejscach i formach, to wszystkie one są filiami kościoła Piotrowego. Jest to zapewne polemika z fenomenem dysocjacji struktury organizacyjnej Kościołów protestanckich i swoista deklaracja posłuszeństwa wobec papieża. Ponadto malarz może chciał w ten sposób wyrazić laudację powrotu świątyni w Tucznie na łono Kościoła rzymskiego.



5. Tucznno, kościół parafialny, ołtarz główny

U dołu obrazu po lewej stronie znajduje się grupa duchownych (il. 5). Papież trzymający w dłoniach zdjętą z głowy tiarę to Grzegorz XV (1621 – 1623), w podeszłym już wieku. Przed nim (a w istocie obok) wyobrazo-

¹⁷ J.S. Pasierb, op. cit., s. 251.

na jest postać mężczyzny z potężną brodą i wąsami, ustrojona w kardynalską purpurę. Najprawdopodobniej jest to Wawrzyniec Gembicki, prymas Polski w latach 1615–1624¹⁸. Stojący za nim biskup ze złocistą infułą w ręku to niewątpliwie Andrzej Opaliński, biskup poznański w latach 1606–1623¹⁹. Wynika to przede wszystkim z ewidentnego sensu zgrupowania postaci (kolejne szczeble hierarchii kościelnej), a trudno byłoby przyjmować, aby na terenie diecezji przedstawiono biskupa spoza niej jako jedyną postać o tej randze. Podobizna Opalińskiego znajduje się na jego nagrobku w kościele w Radlinie koło Jarocina²⁰. W obu zabytkach ogólne podobieństwo jest zauważalne, taka sama jest broda i wąsy, aczkolwiek w Radlinie biskup wygląda na wiele więcej niż 47 lat, których dożył. W Tucznie jego fizjonomia jest bardziej adekwatna do wieku, co wszakże nie znaczy, że jest to dobry portret. Ale żaden z następców Opalińskiego na katedrze poznańskiej nie mógł być bardziej podobny do przedstawionego tu biskupa. Zdecydowanie rysami twarzy różnili się Maciej Łubieński (1627–1631), Adam Nowodworski (1631–1634) i Andrzej Szoldrski (1636–1650)²¹.

Wszyscy trzej hierarchowie na obrazie tuczyńskim nabożnie kierują spojrzenie ku Koronacji. Na drugim planie za nimi frontalnie przedstawieni są dwaj duchowni w czarnych rewerendach. Nie są to jezuici. Naszym zdaniem, postać bliższa środka obrazu to może być Jan Wedel-Tuczyński, syn Stanisława, który był księdzem i kanclerzem poznańskim²². Drugi ksiądz, o szerokiej, nieco rubasznej twarzy i odstających uszach mógłby być albo plebanem miejscowym albo kapelanem Wedłów, Janem Kazimierzem Stępczewiczem, który opiekował się młodymi Janem, Stani-

¹⁸ Wawrzyniec Gembicki (1559–1624), wychowanek poznańskich jezuitów, prymas od 1615; zob. *Polski Słownik Biograficzny* (= PSB) VII, Kraków 1948–1958 (A. Przyboś). Fizjonomia „kardynała” na obrazie z Tuczna jest zasadniczo zgodna z wyglądem prymasa na jego nagrobku w katedrze gnieźnieńskiej. Podobną twarz ma jeden z apostołów na obrazie „Koronacji” w kościele w Wieleniu nad Notecią, namalowanym w 1637 przez tzw. Malarza Czarnkowskich, KZSP V,2, Pow. czarnkowski (I. Trybowski, O. Zagórowski), s. 16.

¹⁹ Żył w latach 1576–1623, PSB XXIV, Wrocław 1979, s. 78 nn. Daty pasterzowania biskupów wg: J. Nowacki, op. cit., I, s. 126.

²⁰ KZSP V,5, Pow. jarociński (T. Ruszczyńska, A. Sławska), s. 15.

²¹ Nagrobki w katedrze poznańskiej, KZSP Miasto Poznań, cz. 1, (E. Linette, Z. Kurzawa), Warszawa 1983, il. 239, 462–464, 468. Nagrobek Łubieńskiego w katedrze gnieźnieńskiej, KZSP V,3, Pow. gnieźnieński, il. 170, 397. *Portret biskupa Kazimierza Floriana Czartoryskiego (1650–1655)*, (w:) J. Bartoszewicz, *Arcybiskupi gnieźnieńscy...*, Warszawa 1864, tab. 64, jest zupełnie niewiarygodny. Malowany portret biskupa Wojciecha Tolibowskiego (1655–1663) znajduje się na jego epitafium w katedrze poznańskiej; także w tym przypadku można wykluczyć podobieństwo. Biskup Henryk Firlej rządził diecezją tylko przez dwa miesiące w 1635, jego nagrobek znajduje się w Łowiczu, KZSP II,5, Pow. łowicki (S. Kozakiewicz, J.A. Miłobędzki), il. 111.

²² A. Danysz, *Studia z dziejów wychowania w Polsce*, Kraków 1921, s. 256.

sławem i Wacławem w czasie ich studiów w Ingolsztacie²³. Są to wszakże tylko przypuszczenia, usprawiedliwione o tyle, że postaci w aktualizacjach modnych w sztuce religijnej wczesnego baroku²⁴ nigdy nie były przypadkowe, lecz powiązane w jakiś sposób z osobami fundatorów.



6. Tuczno, kościół parafialny, ołtarz główny

Po drugiej stronie obrazu u dołu przedstawiono zgromadzenie dostojników świeckich (il. 6). Pokazany z boku cesarz w bogatej kapie, kryzie i z koroną w rękę to prawdopodobnie Ferdynand II Habsburg, który panował w latach 1619–1627. Podobieństwo tegoż konterfektu nie jest jednakże bezdyskusyjne. Cesarz wygląda tu jak młodzieniec. W rzeczy-

²³ Ibidem, s. 232 nn. Reverendus Jan Kazimierz Stęczewicz, doktor teologii i prawa, był w 1681 dziekanem i prepozytem zbąszyńskim, zob. *Poznańska Księga Grodzka* 764, k. 127 n. (relacje 1681), Archiwum Państwowe Poznań.

²⁴ W. Tomkiewicz, *Aktualizm i aktualizacja w malarstwie polskim XVII wieku*, BHS 1951, z. 1, s. 59 nn.; z. 2, s. 8 nn.

wistości, w rozpowszechnianych jego podobiznach prezentował się bardziej dostojnie, a włosy nie zakrywały mu uszu. Zbieżną natomiast cechą jest charakterystyczny orli nos, wysokie czoło, wąsy i hiszpańska bródka. Nie wykluczamy jednak, że na obrazie tuczyńskim postać cesarza mogła być inspirowana wizerunkami Ferdynanda III (panował w latach 1637–1657). Artysta mógł korzystać z grafik lub wyobrażeń na awersach monet²⁵.

Za cesarzem, zwrócony frontalnie do widza, stoi Zygmunt III Waza (panował w latach 1587–1632), w ciemnej kapie z koronkowym kołnierzem. Prawą dłonią wskazuje na akt Koronacji. Podobieństwo do rozpowszechnionych portretów króla jest oczywiste. Druga postać za cesarzem to Krzysztof Wedel (1565–1649), półłysy, lecz ze wspaniałą, patriarchalną brodą. Zidentyfikowanie jego nie nastrocza większych kłopotów, jako że zachował się jego portret trumienny, niegdyś wiszący w kościele w Tucznie, obecnie zdeponowany w muzeum w Wałczu²⁶. Główny promotor odnowy religijnej i artystycznej w regionie został tu wyeksponowany bardziej nawet niż cesarz czy król, głównie dzięki dobrej charakterystyce psychologicznej. Mężczyzna w sile wieku, przedstawiony na lewo od Krzysztofa, to zapewne jego syn Andrzej, podkomorzy inowrocławski, który zmarł wcześniej niż ojciec, w latach czterdziestych XVII wieku. Krótko ostrzyżony młodzieniec przy lewym boku Krzysztofa to najprawdopodobniej Stanisław (zmarł w 1694 r.), jeden z jego wnuków i syn Andrzeja, jedyny po śmierci braci dziedzic fortuny. Był on kasztelanem gnieźnieńskim i starostą powidzkim. Porównując tę jego domniemaną podobiznę z również zachowanym portretem trumiennym, można dostrzec zasadnicze podobieństwo, chociaż na portrecie trumiennym, wykonanym przy końcu XVII wieku, twarz Stanisława jest bardziej pociągła, a fryzura inna²⁷.

W lewym uchu ołtarza umieszczono malowane popiersie świętego Kazimierza w koronie, gronostajach, z krzyżem i lilią. W uchu prawym jest popiersie świętego Wacława z chorągwią cesarską w ręku.

W zwieńczeniu ołtarza znajduje się ujęty w ośmioboczną ramę obraz z przedstawieniem Komunii Stanisława Kostki, utrzymany w ciemnej tonacji, z luminiastycznymi efektami. Twarz świętego jest taka sama jak na obrazie głównym, w ten sam też sposób nabożnie złożone ręce i po-

²⁵ Wzór wzięty z monet, zdaloby się, sugeruje profilowe ujęcie i kryza. Uderzająca jest odmiennność wyobrażenia cesarza w analogicznych kompozycjach z Pelplina i Buczka Wielkiego. Tam nie jest on podobny ani do Ferdynanda II, ani do Ferdynanda III. Ten ostatni nosił długie włosy i miał charakterystyczny ostry profil twarzy.

²⁶ J. Dziubkova, *Vanitas. Portret trumienny na tle sarmackich obyczajów pogrzebowych*, Poznań 1996, s. 159 n.; autorka sugeruje tego samego wykonawcę obu dzieł. Zob. też M. Puciata, *Wystrój wnętrza kościoła parafialnego w Tucznie w powiecie wałeckim*, „Koszalińskie Zeszyty Muzealne” 3, 1973, s. 284, 287.

²⁷ J. Dziubkova, op. cit., s. 160; M. Puciata, op. cit., s. 281 n.

chylona głowa. Jest on otoczony przez aniołów i świętą Barbarę²⁸. Na piedestałach kolumn ołtarza znajdują się wymalowane kartusze z herbem własnym Wedłów i z herbem Łódzia.

Problemem wymagającym rozważenia jest autorstwo i data powstania ołtarza głównego, jak i innych elementów wyposażenia kościoła parafialnego w Tucznie. Już dawno zauważono pokrewieństwo tych dzieł z warsztatem Hermana Hana (1574–1627)²⁹. Ten pochodzący z Nysy znakomity malarz artystyczną markę wypracował sobie w Gdańsku, gdzie mecenasowali mu m.in. cystersi. Najpóźniej w r. 1623 przeprowadził się z Gdańska do Chojnic. Nie wiadomo na pewno co go do tego skłoniło, może sprawy rodzinne, a może przyciągnęli go jezuiti, którzy od 1620 mieli w Chojnicach swoją placówkę³⁰. Będąc już w nowym miejscu zamieszkania Han podjął się największego dzieła swojego życia – namalowania wielkiego obrazu Koronacji N. M. Panny do ołtarza głównego kościoła cystersów w Pelplinie. W tym samym okresie pojawiło się kilka pomniejszych dzieł opartych na tej samej lub zbliżonej koncepcji ikonograficznej. Są one związane jeśli nie z samym Mistrzem, to z jego warsztatem lub naśladowcami³¹. W pierwszej kolejności należy tu wymienić Wniebowzięcie i Trójcę Świętą z Pelplina, Koronację N. M. Panny z Oliwy, Jezewa, Buczka Wielkiego, Tuczna i Marcinkowic.

Krzysztof Wedel był, jak już podkreślono wyżej, wielkim protektorem jezuitów. Trudno nie kojarzyć tego faktu z datą przybycia jezuitów do Chojnic, następnie z datą przybycia Hana tamże i z datą poświęcenia kościoła w Tucznie, czyli rokiem 1622, w kontekście oczywistych powinowactw artystycznych wymienionej grupy dzieł. Wszystkie zatem okoliczności zdają się wspierać hipotezę o Hanie jako autorze *Koronacji* w Tucznie. Tymczasem M. Puciata odszukała w aktach wizytacyjnych diecezji poznańskiej jednoznaczne informacje o spłonięciu w 1640 r. całego wyposażenia kościoła parafialnego, za wyjątkiem zakrystii („*imagines omnium igne consumptae. / ecclesia / desolata penitus extat, praeter sacristiam testudineam*”), potwierdzone w kronice jezuitów waleckich³².

²⁸ Temat Komunii Świętej udzielonej Stanisławowi przez aniołów spopularyzowała grafika H. Barnuevo z 1639 r., LCI 8, kol. 389 n. Podobny obraz, jak w Tucznie, znajduje się w kościele w Przysiersku, a datowany jest na ok. połowę XVII wieku, KZSP XI,5, Pow. Świecie, s. 15, il. 110. Ten sam temat, ale inaczej skomponowany prezentuje obraz z Lubienia Wielkiego, z ok. połowy XVII wieku (anioły w typie hanowskim), ufundowany przez opata Józefa Aleksandra Łosia do kościoła klasztorowego w Pelplinie, *ibidem*, s. 13, il. 105.

²⁹ J. Heise, *Die Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Westpreußen*, Danzig 1884–1887, s. 453.

³⁰ J.S. Pasierb, *op. cit.*, s. 28.

³¹ Obszerna monografia malarza, zob. J.S. Pasierb, *op. cit.*, tamże starsza literatura.

³² M. Puciata, *op. cit.*, s. 299. Zapis ten potwierdza istnienie bogatego wyposażenia przed 1640 r.

Jest więc oczywiste, że zachowane do dziś wyposażenie w olbrzymiej większości musiało powstać po tej dacie. Wszelako analiza ikonograficzna i stylistyczna obrazów w przeważającej mierze dowodzi podobieństwa do malarstwa z lat dwudziestych XVII wieku. Te pozorne sprzeczności uzasadniają domysł, iż obraz(y) został(y) zrekonstruowany(e) z jednoczesnym dodaniem nowych elementów. Spróbujmy zatem rozgraniczyć to, co należy do pierwotnej koncepcji *Koronacji* i co jest w niej nowe.

Niewątpliwie oryginalny jest schemat kompozycyjny „mistycznego kielicha” i grup postaci adorujących Koronację. Na pewno powtórzone, możliwie najdokładniej, osoby boskie i Maryję, jak i w większości anioły. Niemniej jednak nie sposób przeoczyć, że dwaj aniołowie z kadzielnicami są przedstawieni tak dynamicznie, jak w żadnym innym ze znanych obrazów z kręgu Hana. Są zatem zapewne dodatkiem z czasów odtworzenia obrazu. Niewątpliwie powtórzone postać papieża, Gembickiego, Zygmunta III i biskupa Opalińskiego. Natomiast – na co zwrócono uwagę już wyżej – można mieć wątpliwości, czy powtórzone wizerunek Ferdynanda II, czy też może artysta posłużył się wizerunkiem cesarza bliższego mu w czasie, czyli Ferdynanda III³³.

Biorąc pod uwagę daty życia wspomnianych osób, zdaje się nie ulegać wątpliwości, że pierwotny obraz powstał nie później niż w 1623 (rok śmierci Grzegorza XV i biskupa poznańskiego Opalińskiego), najprawdopodobniej jednak na poświęcenie kościoła w r. 1622. Herb Łódzia, który obok herbu Wedłów został wyeksponowany w ołtarzu, może odnosić się do tegoż biskupa, który zresztą był z Wedłami-Tuczyńskimi spokrewniony³⁴. Nie można wykluczyć, że Han sprowadził się do Chojnic m.in. dlatego, aby jednocześnie mógł pracować dla Pelplina i Tuczna. Miasto to leży prawie dokładnie w połowie drogi między obu miejscowościami.

M. Paździor uznał *Koronację* z Buczka Wielkiego, namalowaną ok. 1622 r., za prototyp wszystkich późniejszych „Koronacji” hanowskich³⁵. Obraz ten jest jednak niewielki rozmiarami, a pomniejsze motywy skalą swoją zbliżają się niemalże do miniatorstwa. Taki więc obraz nie mógł

³³ Leopold I (panował w l. 1658–1705) nie wchodzi w rachubę, ze względu na całkowicie odmienny typ fizyczny.

³⁴ Andrzej Opaliński i Krzysztof Tuczyński byli kuzynami. Por. W. Dworzaczek, *Genealogia*, Warszawa 1959, tab. 113. Z innych osób spokrewnionych z Wedłami i żyjących w czasach powstania pierwszego i zrekonstruowanego ołtarza w Tucznie, nikt z Łodziów nie wchodzi w rachubę: żoną Krzysztofa była Anna Firlejówna h. Lewart, żoną Andrzeja była Marianna Leszczyńska h. Wieniawa, Małgorzata Wedel wyszła za Mikołaja Weyhera h. własnego, Marianna Wedel wyszła za Jana Sokołowskiego h. Pomian, żoną Stanisława była Konstancja Prusimska h. Nałęcz, jego siostra Katarzyna wyszła za Tolibowskiego h. Nałęcz (2 v. Smoszevska h. Topór), druga siostra Anna wyszła za Zygmunta Łaszczę h. Prawdzic.

³⁵ M. Paździor, op. cit., s. 479.



7. Buczek Wielki k. Złotowa, kościół parafialny, obraz *Koronacja N. M. Panny* w oltarzu bocznym

być właściwym polem doświadczalnym przed podjęciem się zadania namalowania olbrzymiego płótna pelplińskiego. Natomiast pierwotny obraz w Tucznie (skalą zapewne nie odbiegający od obecnego) choć nie tak wielki jak w Pelplinie, stwarzał jednak podobne problemy techniczne przy wykonawstwie. Obrazy z Buczka, czy nawet z Marcinkowic (zob. niżej) mogły powstać jako studia przygotowawcze.



8. Buczek Wielki, kościół parafialny, fragment obrazu *Koronacja N. M. Panny*: św. Kazimierz

Tak więc można pokusić się o ryzyko tezy, że pierwotny obraz tuczniński wyszedł spod pędzla Hermana Hana. Nie znaczy to, że Mistrz wykonał go w całości własnoręcznie, albowiem także i w innych dziełach pewne partie malował osobiście, inne powierzał pomocnikom. Kontakty, ambicje i materialne możliwości Krzysztofa Wedla uzasadniają przypuszczenie, że stać go było na zamówienia u jednego z najlepszych ówczesnych malarzy.

Idea i sens umieszczenia obrazu maryjnego w świątyni rewindykowanej od protestantów są jasne. Ukazuje on chwałę Maryi, której znaczenie reformacja minimalizowała, a jednocześnie triumf całego katolickiego Kościoła, ziemskiego i niebieskiego, który poprzez kult Bożej Matki oddaje pełnię czci Ojcu, Synowi i Duchowi Świętemu. Wprowadzenie postaci aktualnych niekoniecznie należy traktować jako dowód ich me-

galomanii, może bardziej było to wyznanie, manifestacja wewnętrznego zaangażowania w przywrócenie tych religijnych wartości, które luteranizm zagubił. W przypadku Krzysztofa Wedla byłoby to niewątpliwie szczerze. W odniesieniu do cesarza i króla będzie to natomiast uznanie ich zasług we wspieraniu katolicyzmu.

Następna kwestia to data rekonstrukcji ołtarza w Tucznie. Puciata określała ją pomiędzy rokiem 1641 a 1663, preferując jednak lata jeszcze za życia Krzysztofa Wedla, czyli nie później niż w 1649 roku³⁶. Są wszakże powody, aby datowanie to uznać za zbyt wczesne. Przede wszystkim Stanisław Wedel w 1649 r. był jeszcze chłopcem. Nie znamy wprawdzie dokładnej daty jego urodzenia (ani żadnego z jego braci), ale wiemy, że ojciec ich, Andrzej, przez długi czas nie mógł doczekać się potomstwa. Podobno zmarł tym Krzysztof, mając już siedemdziesiąt lat, udał się w intencji uproszenia wnuków z pielgrzymką do Loreto i został przez Matkę Najświętszą wysłuchany³⁷. Znaczyliby to, że najstarszy z braci, Jan, musiał urodzić się po r. 1635. Młodszy bracia, Stanisław i Kazimierz studia w jezuickim uniwersytecie w Ingolsztacie w Bawarii rozpoczęli w 1656, tj. w dwa lata po Janie. Byli więc co najmniej 1–2 lata młodszy³⁸. Zatem Stanisław najwcześniej mógł urodzić się w r. 1637. Tymczasem na obrazie tuczyńskim jest to co najmniej dwudziestolatek, ma już słusznego węża, natomiast brody jeszcze jakoś nie widać. Wiemy zresztą, że z Ingolsztatu Stanisław wrócił do domu dopiero w r. 1659³⁹. Szukając dalej wskazówek co do okoliczności rekonstrukcji obrazu, warto zwrócić uwagę na wyeksponowanie w nim Stanisława Kostki. Jest on wyobrażony w obrazie w zwieńczeniu ołtarza i w obrazie głównym, i to w dodatku w jego centrum, będąc bardziej zauważalnym niż inni, „ważniejsi” święci. Wydaje się bardzo prawdopodobne, że w ten sposób, poprzez patrona (czy współmieniennika patrona⁴⁰), zwracano uwagę na osobę fundatora. Wreszcie, z trzech braci jedynie Stanisław reprezentuje trzecie pokolenie w grupie Tuczyńskich u dołu obrazu po prawej stronie.

³⁶ M. Puciata, op. cit., s. 300, 302; podobnie J.S. Pasierb, op. cit., s. 246.

³⁷ A. Danysz, op. cit., s. 232.

³⁸ K. Niesiecki, *Herbarz polski*, Lipsk 1842, IX, s. 148, podaje, że Kazimierz Wacław zmarł w 22 roku życia, z czego można wywnioskować, że urodził się ok. 1640 roku.

³⁹ Jezuita Błażej Koźuchowski, w kazaniu nad grobem Stanisława Wedla-Tuczyńskiego podał, że studiował on w Grazu i był nawet wybrany rektorem tamtejszej akademii. W Grazu rzeczywiście w tej epoce funkcjonował znany uniwersytet jezuicki; zob. B.F. Koźuchowski, *Jaśnie Wielmożny hrabia na Tucznie Stanisław Tuczyński... fortuna i cnota na świat cały zegar głośny i znaczny... etc.* [Poznań 1695], s. E 2 v. W czasie studiów Wedłów ich matka przeczekwała nawałnicę szwedzką w Nowym Miasteczku k. Głogowa; zob. A. Danysz, op. cit., s. 247, 252.

⁴⁰ Stanisław Kostka nie był wówczas jeszcze obwołany świętym. Jednakże jego kult od 1605 r. był dozwolony w diecezji poznańskiej; por. K. Niesiecki, op. cit., VII (1841), s. 110. Beatyfikowany został w 1670 roku, a kanonizowany w r. 1726.

Biorąc wszystko to pod uwagę, można sformułować wniosek, że obraz odtworzono z inicjatywy Stanisława Wedla pomiędzy 1659 a 1660, w którym został poświęcony przez biskupa Wojciecha Tolibowskiego⁴¹. Drugi z braci Tuczyńskich, Kazimierz Waclaw, który przedwcześnie zmarł w 1661 r., nie został przedstawiony w kompozycji obrazu głównego. Jego natomiast patronowie zostali wyróżnieni w malowidłach umieszczonych w uchach ołtarza⁴², a w obrazie głównym św. Kazimierz klęczy obok św. Stanisława, jak obok brata. Patron trzeciego z braci, Jan, również został zaakcentowany w strukturze kompozycji poprzez wprowadzenie go na pierwszy plan do grupy patriarchów. Ksiądz Jan Wedel zmarł zresztą niedługo po Kazimierzu Waclawie⁴³. Tu jednak znajduje się jeszcze w grupie „doczesnego Kościoła”⁴⁴.

Portrety Krzysztofa i Andrzeja Tuczyńskich uderzająco kontrastują. Pierwszy z nich jest bardzo dobry, drugi bardzo powierzchowny. Atoli około 1660 r. żaden z nich nie mógł być zdjęty z żywego modelu. Krzysztofa malarz niewątpliwie odmalował ze wspomnianego już wyżej portretu trumiennego. Nie wiadomo, czy z tego rodzaju pomocy mógł skorzystać odtwarzając konterfekt Andrzeja. Jego portret trumienny nie zachował się, zresztą jeśli był, mógł prezentować znacznie gorszy poziom artystyczny. Jeśli duchowny stojący obok Jana Wedla to rzeczywiście Stępczewicz, jak zasugerowano wyżej, Stanisław odwdzieczył się w ten sposób swojemu opiekunowi z lat studiów. W czasie wizytacji w 1663 r. odnotowano w kościele tuczyńskim w ołtarzu głównym „*imagine[m] pictam et decentem habet Assumptionis B. M. V.*”⁴⁵.

Reasumując: zachowany do naszych czasów ołtarz i obraz główny w Tucznie powstał z inspiracji i fundacji Stanisława Wedla ok. 1660 jako odtworzenie spalonego obiektu z obrazem Hermana Hana z r. 1622, powstałego z inicjatywy Krzysztofa Wedla, z dodaniem nowych postaci. Snycerka ołtarza nie została powtórzona, jej formy i ornamentyka są współczesne, wyróżniają się dobrym warsztatem i pewną elegancją. Złoczone motywy na trzonach kolumn są bardzo podobne do ornamen-

⁴¹ Nad drzwiami zakrystii kościoła parafialnego w Tucznie był niegdyś napis „Anno 1660 dominica post festum St. Martini Episcopi die XIV Nov. Albertus Tolibowski consecravit ecclesiam et 4 altaria”, J. Heise, op. cit., s. 453, przyp. 40. Datę tę potwierdza zapis w aktach wizytacji Dobrzelewskiego z 1663, zob. M. Puciata, op. cit., s. 300.

⁴² Oczywiście jest, że nie mogło ich być w pierwotnym ołtarzu z 1622. Także pod względem stylistycznym są inne.

⁴³ K. Niesiecki, op. cit., IX, s. 148.

⁴⁴ W zasadzie rozmieszczenia postaci brak ścisłej konsekwencji, co wynika z jednej strony z łączenia w obrazie elementów kompozycji dawnej i współczesnych uzupełnień, a z drugiej z powszechnego w XVII-wiecznych aktualizacjach mieszania postaci żyjących z już zmarłymi, por. W. Tomkiewicz, op. cit., s. 62.

⁴⁵ M. Puciata, op. cit., s. 300.



9. Tucznno, kościół parafialny, ołtarz boczny św. Marii Magdaleny

tów użytych na kolumnkach ołtarzy bocznych w kościele parafialnym w Człuchowie⁴⁶.

Warto zastanowić się, na podstawie jakich materiałów było możliwe odtworzenie ołtarza po ok. 20 latach od jego zniszczenia, a czterdziestu od jego powstania. Han dawno już nie żył, a jego następcy w warsztacie zapewne rozproszyli się. Wszakże bezdyskusyjna zależność od dzieł jego warsztatu, przejawiająca się nawet w detalach, każe przypuszczać, że bez wątplenia używane w nim graficzne wzorniki nadal były w obiegu. O ich istnieniu w warsztacie Hana można wywnioskować, zwracając uwagę, jak w różnych obrazach te same twarze, gesty, stroje czy atrybuty przydane są różnym osobom, tak jakby komponowanie polegało w znacznym stopniu na kombinacji gotowych elementów. I tak np. tę samą fyzis, którą w pelplińskiej *Koronaacji* przypisano cesarzowi, we *Wniebowzięciu* z Pelplina obdarzono apostoła w lewym dolnym narożniku; twarz Stanisława Kostki z obrazu w Tucznie ma na obrazie z Buczka Wielkiego święty Kazimierz⁴⁷ (il. 8); anioł z krzyżem w obrazach *Koronaacji* z Pelplina i z Tuczna na obrazie w Marcinkowicach trzyma gałązkę palmową (il.); gestem wskazującego palca, który w Marcinkowicach czyni anioł, na obrazie z Tuczna wyróżniono Zygmunta III; parę razy w obra-



10. Tucznia, kościół parafialny, ołtarz boczny św. Marii Magdaleny, obraz w predelli: *Chrystus u Marii i Marty*

⁴⁶ Zbudowanym w r. 1647 z fundacji Jakuba Weyhera; J. Heise, op. cit., s. 396. Ołtarze w Człuchowie są jednak gorszej klasy.

⁴⁷ M. Paździor, op. cit., s. 469, il. 8.

zach kręgu hanowskiego pojawia się ta sama złocista infuła biskupia itp. Przy odtworzeniu postaci Madonny, która zasadniczo jest zbieżna z ujęciem na wielkiej *Koronacji* pelplińskiej, artysta z Tuczną mógł posłużyć się wzorem obrazu z niedalekich Marcinkowic: nawet pasek ściągający tunikę jest taki sam w obu dziełach. W warstwie malarskiej obraz z Tuczną różni się od innych dzieł z kręgu Hermana Hana.

Ołtarz boczny św. Marii Magdaleny w kościele parafialnym w Tucznie również ma architektoniczną strukturę i zawiera obrazy w predelli, w polu głównym i w zwieńczeniu (il. 9). Obraz w predelli, malowany na desce w polu rozciągniętego sześcioboku, przedstawia wizytę Chrystusa w domu Marii i Marty (il. 10). Z lewej, przy stole nakrytym białym obrusem i zastawianym przez chłopca, siedzi Jezus w czerwonej szacie wyciągając dłoń w kierunku klęczącej na posadzce Marii, strojnie odzianej, z kosztowną broszą i trzęsidłem upiętym do włosów. Stojąca na prawo od niej, a w centrum obrazu starsza kobieta to Marta, odziana w szary strój odpowiedni do domowych zatrudnień, gestem wskazuje na Marię. Na drugim planie widnieje gromadka stojących mężczyzn, przyglądających się zdarzeniu. Jeden z nich ruchem rąk próbuje powstrzymać Chrystusa od dotknięcia klęczącej kobiety. Po prawej stronie obrazu w tle widnieje kredens z cynową zastawą, a z boku służąca przystawia duże naczynie do ognia na kominie. Scena jest ilustracją wydarzenia opisanego w ewangelii Łukasza 10,38-42: Maria usiadła u stóp Pana i przysłuchiwała się jego mowie. Marta tymczasem krzątała się przy posługiwaniu, ale w pewnym momencie zirytowana zwróciła się do Chrystusa, aby nie był obojętny na to, że siostra jej nie pomaga. Przy tej jednak interpretacji niezrozumiałym jest gest mężczyzny próbującego powstrzymać Chrystusa, jak też zbyt strojne odzienie (żółty płaszcz!) i świecidełka klęczącej kobiety, skruszona poza, które bardziej pasują do jawnogrzesznicy niż do kontemplującej świętej (il. 11). Wyjaśnienia można szukać w tradycji chrześcijańskiej, która niekiedy utożsamiała Marię, siostrę Marty, z Marią Magdaleną⁴⁸. Zatem artysta w kompozycji obrazu skontaminował dwa różne wątki, przy czym drugi z nich nawiązywałby do wydarzenia opisanego w ewangelii Łukasza 7,36-50: w domu faryzeusza Szymona Chrystus spotyka nawróconą kurtyzanę, Marię z Magdali, która obmyła i namaściła mu stopy. Tego epizodu w omawianym obrazie wprawdzie nie ma, ale ponieważ dwa pozostałe obrazy w ołtarzu przedstawiają Marię Magdalenę można przyjąć, że do takiego pomieszania tematów rzeczywiście doszło. W obrazie zwraca uwagę wrażliwość twórcy na detal ikonograficzny (łyżeczka i solniczka na stole!), luministyczne efekty, zręcznie wykonane bliki. Fizjonomia Chrystusa jest typowa dla dzieł Hana.

⁴⁸ LCI 7, kol. 533 n.



11. Tucžno, kościół parafialny, ołtarz boczny św. Marii Magdaleny, obraz w predelli, fragment

Obraz główny opisywanego ołtarza przedstawia śmierć Marii Magdaleny. Jest to kopia wykonana zapewne przez tego samego A. S., który sygnował w r. 1891 kopię w ołtarzu Ukrzyżowania (zob. niżej). Oryginał był repliką, bardzo dokładną, obrazu z kościoła w Pelplinie, wykonanego przez Hana ok. 1613 roku⁴⁹. Maria Magdalena pokazana jest w momencie agonii, gdy przytulona do krzyża osuwa się na ziemię. Przed nią znajduje się rozłożone Pismo Święte, naczynie i pustelniczy atrybut – czaszka. W górnej części obrazu widnieje nadlatujący anioł.

W zwieńczeniu ołtarza w sześciobocznym polu został umieszczony obraz *Noli me tangere*: Chrystus, którego Maria bierze za ogrodnika, jest przedstawiony w kapeluszu i z łopatą w ręce (il. 12). Z lewej widnieje kamienna arkada portalu grobowca, w tle weduta Jerozolimy. Inny ołtarz boczny – *Ukrzyżowania* – ma w predelli malowaną na desce *Ostatnią Wieczerzę* (il. 13). Jest to kolejna replika obrazu Hana w Pelplinie⁵⁰, nawet kształt pola obrazowego z półkolistymi wypustkami z boku pozo-

⁴⁹ J.S. Pasierb, op. cit., s. 79 nn., il. 36.

⁵⁰ A. Gosieniecka, *Malarstwo gdańskie XVI i XVII wieku*, Gdańsk 1957, s. 66, il. 30; J.S. Pasierb, op. cit., il. 92, 93.

stał taki sam. W obrazie wykorzystano efekty luministyczne: źródłem światła są lichterze stojące na stole, jasno oświetlające twarz Chrystusa i najbliższych siedzących apostołów, pozostali nikną coraz bardziej w półmroku. Także w tym dziele zwraca uwagę pietyzm dla detalu: kielichy, łyżki, noże złote i srebrne i chleb, leżące na stole, po lewej krzątające się chłopię służebne, po prawej kredens zastawiony sprzętami i kaganek.



12. Tucznio, kościół parafialny, ołtarz boczny św. Marii Magdaleny, obraz w zwieńczeniu: *Noli me tangere*



13. Tuczno, kościół parafialny, ołtarz boczny Ukrzyżowania



14. Tuczno, kościół parafialny, ołtarz boczny Świętej Rodziny

W porównaniu z obrazem pelplińskim tuczyńska *Ostatnia Wieczerza* malowana jest znacznie słabiej, w szczególności jeśli chodzi o światłocienie. Obraz główny przedstawia *Ukrzyżowanie*, w którym pod krzyżem oprócz Maryi i Jana klęczą zwróceni *en face* Krzysztof i Stanisław Wedlowie. W tle mroczny krajobraz. Płótno jest sygnowane „A. S. 1891”. Jest to więc kopia albo gruntowne przemalowanie obrazu XVII-wiecznego. W zwieńczeniu ołtarza w owalnym tondzie namalowano *Zmartwychwstanie*. Po prawej widać uśpionych strażników, po lewej Chrystus unoszący się w aureoli światła.

Kolejny ołtarz tuczyński – *Świętej Rodziny* – stoi obecnie w nawie południowej (il. 14). W prostokątnym polu jego predelli umieszczono obraz ze sceną *Zwiastowania*, ujęty po bokach w malowane imitacje snycerskich złożonych uch z ornamentem chrząstkowym (il. 15). Pewną dysharmonię stwarza brak analogicznych dekoracji u dołu i u góry pola obrazowego⁵¹. Na lewym skraju malowidła jest wyobrażona kolumna na



15. Tuczno, kościół parafialny, ołtarz boczny Świętej Rodziny, obraz w predelli: *Zwiastowanie*

pedestale, od góry przysłonięta zwisającą kotarą. Na klęczniku obok kolumny frontalnie ujęta klęczy Panna Najświętsza, opromieniona światłem emanującym od wzlatającej nad jej głową gołębicy symbolizującej Ducha Świętego. Pośrodku obrazu, na drugim planie widoczny jest stół przykryty grubą, ciemnobrunatną tkaniną. Na stole leży pulpit mający formę skrzynki z pokrywą przyciskającą wymykającą się z wnętrza białą chustę. Obok widnieje zamknięta księga i szklany wazon z liliami i in-

⁵¹ Wydaje się, że deska obrazu została wtórnie wprawiona w ramy predelli i dlatego nieco została przed tym przycięta. Por. J. Heise, op. cit., s. 449.

nymi kwiatami. Dalej na prawo zjawia się przyklekając archanioł Gabriel. Jego skrzydła są czerwone. Z prawej strony obrazu dostrzec można taboret wyściełany czerwoną materią i uchylone drzwi do korytarza. U góry kompozycji artysta umieścił Tróję Świętą nad globem, Gabriela przygotowującego się do misji i małe aniołki, z zaciekawieniem wychylające się poza wianuszek obłoków, aby zobaczyć, co dzieje się w Nazarecie. Upozowanie Maryi i Anioła, pulpit – skrzynka na stole, znajdują analogie w *Zwiastowaniu* Hana z Kläckeberga⁵².

Obraz główny *Świętej Rodziny* jest dość dokładną repliką obrazu w Pelplinie z ok. 1625, przypisywanego Hanowi, jedną z kilku znanych⁵³. Matka Boska podtrzymuje Dzieciątko stojące na przykrytym czerwoną materią przenośnym piedestale z żelaznym uchwytem. Po lewej św. Anna jest przedstawiona jako stara kobieta w cienkim czepku na głowie, podająca Dzieciątku jabłko⁵⁴, palcem prawej ręki zakładająca modlitewnik. Jezus delikatnie dotyka podbródka babki⁵⁵. Za Anną brodaty Joachim palcem wskazuje na Dzieciątko. Za plecami Madonny św. Józef otwartymi dłońmi osłania Świętą Rodzinę. U dołu obrazu, po prawej klęczący strojny anioł podaje Jezusowi owoce w koszu. U góry gołębicą Ducha Świętego promieniuje światłem i jest to jego jedyne źródło w tej kompozycji.

W prostokątnym obrazie w zwieńczeniu ołtarza przedstawiono św. Łukasza malującego Matkę Boską (il. 16). Także tu pojawia się charakterystyczny dla omawianej grupy dzieł sztafaż w postaci stołu nakrytego grubą ciemną narzutą, z leżącą na nim otwartą księgą Ewangelii i wolem (symbol ewangelisty Łukasza) pod nim. Pośrodku, na sztalugach opiera się prawie gotowy obraz Marii z Dzieciątkiem, która ukazuje się malarzowi – ewangelistcie w lewym górnym rogu obrazu. I Maria i jej konterfekt są tu identyczne. Przed sztalugami siedzi Łukasz. Na dalszym planie po prawej za arkadą widoczne jest pomieszczenie z oknem wypełnionym romboidalnymi szybami oraz pochylony nad stołem pracujący człowiek.

⁵² J.S. Pasierb, op. cit., il. 39.

⁵³ M. Puciata, op. cit., s. 292, 294.

⁵⁴ Wg J.S. Pasierba, op. cit., s. 103, na obrazie pelplińskim jest to granat, ale jeśli tak, musiałby on oznaczać zapowiedź śmierci i zstąpienia do otchłani, por. D. Forstner, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, Warszawa 1990, s. 164 n., i, konsekwentnie, kwiat, który Dzieciątko bierze z kosza, powinien być nie różą, lecz passiflorą. Przy tej wykładni wytłumaczalny byłby zauważony przez Pasierba smutny nastrój sceny. Passiflora jednakże ma charakterystyczny słupek przypominający krzyż, a tego szczegółu na obrazie nie widać.

⁵⁵ Gest ten, wyrażający szczególną zażyłość, występował już w sztuce starożytnej.



16. Tucznio, kościół parafialny, ołtarz boczny Świętej Rodziny, obraz w zwieńczeniu: Św. Łukasz

Wnętrze kościoła parafialnego w Tucznio jest swoistą galerią replik lub kopii z dzieł Hermana Hana. Niemożliwe jest już dziś rozstrzygnięcie, czy po pożarze odtwarzano całe wyposażenie z lat dwudziestych XVII wieku, czy niektóre obrazy w ołtarzach bocznych wprowadzono dopiero w tym momencie, bazując na znanych skądinąd (przede wszystkim z Pelpina) dziełach Mistrza. Nie jest przy tym wykluczone, że pewne części mniejszych ołtarzy zdołano wynieść z pożaru⁵⁶ i później przystosować do nowych. W szczególności supozycja niniejsza dotyczy predelli ze *Zwinstowaniem* i predelli z *Marią i Martą*. Sa one lepiej namalowane niż porównywalna pod względem skali predella z *Ostatnią Wieczerzą*. Naszym zdaniem można je łączyć z Hermanem Hanem, nie roztrząsając szczegółowo, w jakiej mierze wyszły spod ręki samego Mistrza, a w jakiej są pracą jego pomocników. Wspomniane wyżej niekonsekwencje w malowa-

⁵⁶ A. Czarnocka, T. Tyszkiewicz, *Tucznio, woj. pilskie. Ołtarz p.w. Marii Magdaleny. Dokumentacja konserwatorska*, Szczecin 1979, s. 11, mówią o próbie uczynienia z kościoła w Tucznio „małego Pelpina”. Wydawałoby się, że wyniesienie drewnianego ołtarza z płonącego drewnianego kościoła jest nierealne, a jednak wydarzenie takie miało miejsce w 1791 w Nowych Dworach k. Wielenia n. Notecią, zob. O. Grossert, *Neuhöfens erste Kirche*, (w:) *Netzekreis. Ein ostdeutschr Heimatbuch*, (red.) H. von Cornberg, W. Köhler, Berlin 1932, s. 183. Ten XVII-wieczny ołtarz istnieje do dziś.

nych imitacjach ornamentów obramowania zdają się wskazywać na adaptację⁵⁷. Jako dodatki z fazy odtwarzania ołtarzy należy traktować *a priori* obrazy w zwieńczeniach i w uchach, jako że architektura ołtarzy z ok. 1660 z pewnością różniła się od tych z 1622 roku.

Marcinkowice leżą kilka kilometrów na północ od Tuczna i były jedną z wsi należących do majątności Tuczyńskich. Zachowany do dziś tutejszy kościół parafialny został ukończony w r. 1627, jeszcze w stylu późnogotyckim, z trójbocznie zamkniętym prezbiterium, ze skarpami i ze sklepieniami krzyżowo-żebrowymi we wnętrzu⁵⁸. Najstarsza wzmianka o kościele we wsi pochodzi z XIV wieku. W drugiej połowie XVI wieku służył zwolennikom reformacji. Ale już w 1596 r. był tam instytuowany nowy pleban Walenty Hincz ze Wschowy⁵⁹. W r. 1602 ksiądz Krzysztof Zadow, pleban z Tuczna, objął także parafię marcinkowicką⁶⁰. W latach wzniesienia murowanej świątyni wieś nadal należała do parafii Tuczo, ale od 1607 r. posługę duszpasterską spełniali tam jezuita z domu tuczyńskiego pod zwierzchnictwem Jerzego (Georgius) Reimersa⁶¹. Być może przyczynili się oni do podjęcia decyzji o budowie kościoła z solidnego materiału. Był to jedyny po reformacji murowany kościół we wsiach Wedłów-Tuczyńskich i w ogóle jedna z niewielu murowanych budowli między Drawą a Gwdą aż do XIX wieku⁶². Podziemia kościoła były wykorzystywane na mauzoleum możnych rodów z okolicy⁶³.

⁵⁷ Już J. Heise, op. cit., s. 454, był zdania, że *Zwiastowanie* jest starsze od innych obrazów i datował je na XVI wiek.

⁵⁸ Benedykcja kościoła miała miejsce 8 maja 1628. Kryteria architektoniczne zdają się potwierdzać ukończenie świątyni w zasadniczej mierze około tej daty. Nie można też stwierdzić odległych w czasie innych faz budowlanych. Ale jeszcze w 1662 r. Kazimierz Wedel w testamencie zapisuje „do Markowic na murowanie kościoła odkazuję pięć tysięcy”, cyt. za: A. Danysz, op. cit., s. 255. „Markowice” to zapewne Marcinkowice.

⁵⁹ J. Nowacki, op. cit., II, s. 392. Zob. też L. Bąk, *Ziemia walecka...*, s. 243 nn.

⁶⁰ Słownik historyczno-geograficzny województwa poznańskiego w średniowieczu, III, 1, Poznań 1993, s. 88.

⁶¹ F. Westpfahl, *Die Apostolische...*, s. 88; Bąk, op. cit., s. 245.

⁶² W latach 1694–1701 jezuita podjęli budowę murowanego kościoła w Wałcu, który zawalił się w 1767 i w 1790 nadal nie był odbudowany, L. Bąk, *Dzieje szkoły...*, s. 23. XVIII-wieczną przebudowę wykazuje kościół w Mirosławcu (dawnej Frydland) i z tego samego okresu pochodzi murowana dawna plebania tamże. W powiecie waleckim było tak wiele lasów, że drewno stanowiło najtańszy budulec, przeto rozwijała się architektura drewniana, w konstrukcjach wieńcowej i ryglowej.

⁶³ Wedlowie-Tuczyńscy byli chowani w podziemiach kościoła w Tucznie. W Marcinkowicach pochowano m.in. katolickich przedstawicieli rodu Golców oraz Krzysztofa Prazmowskiego i Elżbietę Blankenburg; por. F.W.F. Schmitt, op. cit., s. 234; E. Callier, *Powiat walecki w XVI stuleciu*, Poznań 1886, s. 36. Jest możliwe, że w krypcie kościoła są nadal wartościowe pod względem artystycznym trumny barokowe, aczkolwiek jedną z nich sprzedano już w 1777 r. Por. L. Bąk, *Ziemia walecka...*, s. 243. Dojście do podziemi kościoła po r. 1945 całkowicie zabetonowano.



17. Marcinkowice k. Tuczna, kościół parafialny, obraz ołtarza głównego: *Koronacja N. M. Panny*

Główny ołtarz marcinkowickiego kościoła jest drewniany, snycerski. Prostokątne pole obrazu jest ujęte w kolumny o trzonach malowanych na czerwono i oplecionych wicią ze złożonymi pędami i zielono-niebieskimi kwiatami lili, stojące na wysmukłych piedestałach, ozdobionych kabo-

szonami i ornamentem okuciowym. Złożone kapitele są hybrydyczną odmianą głowic jońskich. Belkowanie ołtarza, z zagierowaniami nad kolumnami i na osi, jest ozdobione główkami aniołków, okuciami z kaboszonym i kolorowym jajownikiem. W zwieńczeniu ustawiono figurę patronki kościoła, św. Katarzyny, po bokach wazony. W ażurowych uchach występuje złożony ornament małżowinowo-chrząstkowy.

Obraz ołtarzowy przedstawia Koronację N. M. Panny, ujętej na wprost, klęczącej, z rozłożonymi dłońmi (il. 17). Jest to powtórzenie układu znanego z obrazów Hana o podobnej tematyce z Pelplina, Oliwy, Buczka Wielkiego oraz z obrazu głównego w kościele parafialnym w Tucznie. Z tym ostatnim łączy marcinkowickie malowidło podobieństwo szat, agrafy spinającej płaszcz i w szczególności paska, jakim ściągnięta jest tunika Madonny. W obłoczkach wokół postaci Maryi widnieją główki aniołków, w górnej części obrazu półfigury aniołów ze złożonymi dłońmi oraz dwaj aniołowie koronujący Maryję. Warto zwrócić uwagę na liryczną, „hanowską” fizjonomię anioła z gałązką palmową (po lewej stronie obrazu). Aniołowie-koronatorzy z identycznymi atrybutami (lecz odwróceniami stronami) występują na obrazie Hana *Wniebowzięcie* w Pelplinie⁶⁴, analogiczny ponadto jest anioł ze skrzyżowanymi na piersiach rękoma i drugi, który palcem wskazuje na niebo. Fizjonomie innych aniołków mają swoje odpowiedniki (czasem odwrócone stronami) w wielkiej *Koronacji* z Pelplina⁶⁵.

Wydaje się że nie ma poważniejszych powodów, aby wątpić, że obraz trafił do Marcinkowic około 1627–1628 w związku z ukończeniem budowy i benedykcją tamtejszego kościoła. Mógł on być częścią pakietu artystycznych zleceń, jakimi Krzysztof Tuczyński obarczył warsztat Hermana Hana w czasie, gdy tenże mieszkał w Chojnicach. Obraz stanowi najprawdopodobniej zredukowany wariant kompozycji z kościoła w Tucznie. Jak we wszystkich dziełach Hana, pewne partie obrazu niewątpliwie wykonali jego pomocnicy (np. wyraźnie słabo namalowane draperie), natomiast co najmniej w niektórych twarzach mamy prawo upatrywać ręki samego Mistrza. Obraz, jak i cały ołtarz, są niewątpliwie oryginalne, kościół w Marcinkowicach nie ucierpiał od pożarów ani innych kataklizmów. Na lata dwudzieste XVII wieku wskazują ponadto niektóre manierystyczne w duchu rozwiązania tektoniczne (np. osiowe zagierowanie belkowania, ale bez podpory) oraz ornamenty (kaboszony, okucia, hermowe pilasterki przy tabernakulum). Obrazy na ściankach tabernakulum przedstawiają cztery stojące postaci świętych niewiast i są mier-

⁶⁴ J.S. Pasierb, op. cit., il. 53.

⁶⁵ Nie ma wątpliwości, że we wszystkich porównywanych tu obrazach występują warianty tych samych pomysłów. W obrazie marcinkowickim brakuje blików na gałkach ocznych aniołków, co jest różnicą w stosunku do Pelplina.

nej klasy. Relikwiarze pod uchami ołtarza, podtrzymujące je putta oraz kotary są XVIII-wiecznymi dodatkami.

Biorąc pod uwagę zbieżność daty ukończenia kościoła w Marcinkowicach i daty śmierci Hermana Hana (1627), można przypuszczać, że tamtejsza *Koronacja* jest albo jednym z ostatnich dzieł malarza, wykonanym specjalnie na benedykcję świątyni, być może nawet dokończonym przez pomocników już po śmierci Mistrza, albo jest to obraz studyjny warsztatowy, podobnie jak obraz z Buczka Wielkiego, wykonany około lub krótko przed r. 1622, w ramach przygotowań do namalowania wielkiego obrazu do Tuczna i Pelplina. Do Marcinkowic mogły trafić w związku z likwidacją schedy po Hanie. W każdym razie biorąc pod uwagę integralność zabytku, mimo niewielkiej skali, jest on w pewnym sensie nawet cenniejszy niż wielki ołtarz w Tucznie.

Jak już wspomniano wyżej, obraz w Marcinkowicach był zapewne jedną z pomocy przy odtwarzaniu obrazu z wielkiego ołtarza w Tucznie, poza więc swoją zasadniczą funkcją był też jedną z form „banku ikonograficznego”, obok rysunków, modeli warsztatowych, ewentualnych grafik itp. Zjawisko upodobniania wystroju wnętrz kościołów filialnych do wystroju kościoła macierzystego w dobrach Tuczyńskich spotykamy ponadto w Jeziorkach Wielkich, gdzie malowidła Doktorów Kościoła, ozdabiające ambonę, są dokładną, acz prymitywną kopią analogicznego zabytku z Tuczna.

THE ALTARS OF TUCZNO AND MARCINKOWICE AND THE QUESTION OF HERMAN HAN'S AUTHORSHIP

Summary

The parish church in Tuczno near Wałcz in the region of Western Pomerania in the age of Reformation was taken over by Lutherans. When thanks to the owner of the Tuczno estate, Krzysztof Wedel-Tuczyński, in 1605 or some time later the church was returned to Roman Catholics, most likely it was stripped of any proper ornamentation. Under the circumstances, a new painting was commissioned for the main altarpiece, and side altars were made. The painting from the main altarpiece shows the Coronation of Virgin Mary and follows the schema of the so-called Mystic Cup. Already in the past it was attributed to Herman Han or his workshop. The painting not only reveals similarity of composition to other works of that outstanding painter from Gdańsk, but some of its motifs shows direct analogies to them (for instance, a ca. 1622 painting from the side altar of the church at Buczek Wielki near Złotów, which could be a study for Han's great "Coronations," acquired by that small church after Han's workshop dispersion).

A clue which may help one to date the great altarpiece painting of Tuczno may be the figures placed at the bottom: Pope Gregory XVI (d. 1623), Primate Wawrzyniec Gembicki (d. 1624), and bishop of Poznań Andrzej Opaliński (d. 1623). Among the clergy painted on the left one may expect to find Rev. Jan Wedel-Tuczyński, the Chancellor of Poznań (closer to the center), and Rev. Jan Kazimierz Stępcewicz, mentor of the young Tuczyńskis or the local rector. On the right, one may recognize the figures of the Emperor, King Sigismundus III, and Krzysztof, Andrzej, and Stanisław Tuczyński.

Thus, the original painting must have been made around 1622 (no later than in 1623), which corresponds to the date of the church's consecration as well as Herman Han's moving to Chojnice (ca. 1623). There it was easier for him to work both for Pelplin and for Tuczno, not to mention other, minor commissions. It should be noted that a significant role in all those commissions might have been played by the Jesuits of Chojnice and Tuczno, when they appeared already in 1602. However, the painting from the main altarpiece of Tuczno was burned in 1640. In the author's opinion, thanks to Stanisław Tuczyński, it was restored around 1659–1660, most likely on the basis of sketches and pattern books from Han's workshop, in part also with reference to other locally available works of Han (Marcinkowice, Buczek Wielki). On that occasion, the figures of the young Tuczyńskis were added, while the Emperor's figure, as well as some others (angels) might have been modified.

Of the paintings made in Han's workshop, some of the paintings from the side altars have been preserved, since they could easily be rescued from fire ("Jesus at Mary's and Martha's," "Annunciation"). Other paintings were restored around 1659, still other are either nineteenth-century copies ("Death of Mary Magdalene," "Crucifixion"), or have been considerably repainted.

In nearby Marcinkowice, there is a much smaller altarpiece painting of the main parish church, also showing the "Coronation of Virgin Mary." This painting, together with a carved, wooden altarpiece, has been located there most probably since the moment of its finishing in 1627. Some of its fragments were painted by Han himself, while others by his co-workers, which was a usual practice in his workshop. It is one of the master's last works – he died in 1627.