



# „Wybrałem cię spośród ludu”

## Uwagi o relacjach między władzą, religią i pobożnością w sztuce luterańskiej około roku 1600

Marcin Wiślocki

Uniwersytet Wrocławski

Jakkolwiek wzajemne relacje pomiędzy władzą, religią i pobożnością w programach ideowych dzieł sztuki należą do zagadnień intensywnie dyskutowanych przez badaczy w ostatnich dekadach, poszukiwanie nowych dróg interpretacji pozostaje nadal istotnym zadaniem. Dotyczy to w szczególności problematyki strategii artystycznych podejmowanych przez władców terytorialnych w okresie kształtowania się Kościołów wyznaniowych w nowożytnej Europie<sup>1</sup>. Za istotny postulat łączący się z tym obszarem badawczym należy uznać rozróżnienie oraz interpretację kontekstów i wzajemnych uwarunkowań: estetycznych, politycznych, konfesyjnych oraz pobożnościowych. Fundacja artystyczna winna być przy tym pojmowana nie tylko jako zwierciadło procesów historycznych i kulturowych, lecz także jako czynnik współtworzący dokonujące się przemiany oraz kształtujące się tendencje.

Punktem wyjścia dla niniejszych rozważań będzie konkretny obiekt, tzw. Srebrny Ołtarz Darłowski (1606–1616) [fig. 2], powstały dzięki inicjatywie księcia Filipa II Szczecińsko-Pomorskiego (1606–1618)<sup>2</sup>. Dzieło to, jako swoiste *exemplum* ogniskujące w sobie wyjątkową różnorodność wątków treściowych, stwarza perspektywę do zaprezentowania wielorakich kontekstów oraz odwołań do programów słowno-obrazowych zrealizowanych dla tego władcy za pomocą innych mediów (m.in. ksiąg emblematycznych, ilustracji w drukach okolicznościowych czy monet i medali), a nadto – do pism duchownych z bliskiego otoczenia Gryfity. Co istotne, mowa tutaj o działalności jednego z najbardziej oryginalnych mecenasów Europy Środkowej tego czasu. Władca ten bowiem dzięki swojemu patronatowi nad nauką i sztuką zmienił rezydencjonalny Szczecin – będący raczej prowincjonalnym ośrodkiem ówczesnej Rzeszy – w kwitnące centrum intelektualne<sup>3</sup>. Już w swoich młodych latach Filip II pisał:

1. Srebrny Ołtarz Darłowski, Pokłon Trzech Króli. Fot. archiwalna, Muzeum Narodowe w Szczecinie



<sup>1</sup> Zob. m.in. *Glaube und Macht. Sachsen im Europa der Reformationszeit*. 2. *Sächsische Landesausstellung; Torgau, Schloss Hartenfels 2004. Aufsätze*, Hrsg. H. Marx, E. Kluth, Dresden 2004.

<sup>2</sup> Zob. m.in.: J. Lessing, *Der Silberaltar in Rügenwalde*, „Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen” t. 6 (1885). B. Kopydłowski, *Ołtarz z Darłowa*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1954, nr 4; M. Wiślocki, *Sztuka protestancka na Pomorzu 1535–1684*, Szczecin 2005; D. Szymczak, *Srebrny Ołtarz Darłowski*, Słupsk 2007; M. Wiślocki, *Standeskongressionalismus und Herrscherethos: Retabelstiftungen der Herzöge von Pommern*, [w:] *Bild und Konfession im östlichen Mitteleuropa*, Hrsg. M. Deiters, E. Wetter, Ostfildern 2013.

<sup>3</sup> Ostatnio m.in.: B. Mundt, *Der Pommerische Kunstschränk des Augsburger Unternehmers Philipp Hainhofer für den gelehrten Herzog Philipp II. Von Pommern*, München 2009; R. Makała, *Sztuka w służbie książąt pomorskich w XVI i XVII wieku*, [w:] *Złoty wiek Pomorza. Sztuka na dworze książąt pomorskich w XVI i XVII w.*, red. *idem*, Szczecin 2013; *Wunderwelt. Der Pommerische Kunstschränk. Katalog zur Ausstellung im Maximilianmuseum Augsburg*, 28. März – 29. Juni 2014, Hrsg. Ch. Emmendorffer, Ch. Trepesch, Augsburg-Berlin 2014; M. Frankowska-Makała, *Książę pomorski Filip II – uczoony, kolekcjoner, mecenas*, [w:] *Metafora świata. Filip II jako władca i kolekcjoner*, red. R. Zdero, Szczecin 2015, t. 1.



2. Złotnicy: Johannes Körver, Christoph Lencker i Zacharias Lencker (1606–1616), stolarz Esaias Hepp (1636), Srebrny Ołtarz Darłowski, część środkowa nastawy. Fot. archiwalna, Muzeum Narodowe w Szczecinie

<sup>4</sup> Zob. H. Bethe, *Die Kunst am Hofe der pommerschen Herzöge*, Berlin 1937, s. 70: „Es ist mir ein Vergnügen, hauptsächlich gute, auserlesene Bücher, Bildnisse von Künstlerhand und alte Münzen aller Art zu sammeln. Aus ihnen lerne ich wie ich mich bessern und zugleich der Allgemeinheit nützen kann”.

<sup>5</sup> Zob. M. Wiśtock, *Standeskonsessionalismus...*, s. 228 n.; R. Makąła, *op. cit.*; M. Frankowska-Makąła, *op. cit.*

<sup>6</sup> Zob. Ph. Hainhofer, *Filipa Hainhofera dziennik podróży, zawierający obrazki z Frankonii, Saksonii, Marchii Brandenburskiej i Pomorza w roku 1617*, przeł., oprac. K. Gołda, Szczecin 2000, s. 42.

<sup>7</sup> Zachowana częściowo nastawa znajduje się w Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku. Na temat stanu zachowania – zob. D. Szymczak, *op. cit.*

Jest dla mnie rozkoszą przede wszystkim kolekcjonować dobre i wyborne książki, portrety wykonane artystyczną ręką, jak również wszelkiego rodzaju monety. Z nich zaś czerpię naukę o tym, w jaki sposób samemu stawać się lepszym i w jaki sposób lepiej służyć ogólnemu dobru<sup>4</sup>.

Intrygująca wydaje się ta wypowiedź młodego Gryfity: jakkolwiek sztuki plastyczne jawią się w niej jako przedmiot wielkiej admiracji, to jednak nadrzędne miejsce przypadło walorowi dydaktyczno-moralizatorskiemu. Obcowanie z wytworami uczonych oraz artystów miało zatem służyć przede wszystkim dążeniu do realizacji ideału doskonałego władcy, tak mocno podkreślanego w kręgach elit humanistycznych doby renesansu. Zacytowane przekonanie księcia znalazło odzwierciedlenie w jego późniejszych działaniach, przynajmniej w obszarze kreowania własnego wizerunku. Szczeciński władca podjął bowiem starannie przemyślaną strategię wizualizacji konkretnego etosu dobrego monarchy, a jego liczne zlecenia potwierdzają tę tezę z całą pewnością<sup>5</sup>.

Zamówienie zespołu reliefowych srebrnych plaket tworzących razem rozbudowany cykl przedstawień nowo- i starotestamentowych (ok. 1606–1616), umieszczonych w darłowskim retabulum, należało niewątpliwie do najważniejszych przedsięwzięć Filipa II. Sporządzenie kwater zlecił on ok. 1606 r. pierw Johannesowi Körverowi, osiadłemu w Szczecinie złotnikowi pochodzącemu z Brunshwiku. Po śmierci mistrza w r. 1607, dzięki pośrednictwu Philippa Hainhofera, augsburskiego patrycjusza i agenta artystycznego, prace nad nowymi plaketami kontynuowali artyści z Augsburga: Zacharias i Christoff Lencker oraz prawdopodobnie Johannes Vos. Kiedy w r. 1617 Hainhofer odwiedził zamek szczeciński, w swojej relacji z podróży wzmiankował srebrne płaskorzeźby ze scenami pasywnymi wedle miedziorytów Hendrika Goltziusa, nie wspominając jednak funkcji, jakiej miałyby służyć<sup>6</sup>. Jeśli nawet w chwili śmierci Filipa II nie zrealizowano całkowicie zamierzonej koncepcji dzieła, to jednak wolno przypuszczać, że stworzony cykl był przeznaczony do zamontowania w nastawie. Stało się to dwie dekady później (1636), kiedy na polecenie księżnej Elżbiety Szlezwicko-Holsztyńskiej, żony ostatniego Gryfity, Bogusława XIV, szczeciński stolarz Esaias Hepp zestawił płyciny w hebanowe obramienie, nieznany artysta wykonał zaś dekorację malarską dodanych ruchomych skrzydeł. Powstałe w ten sposób retabulum ustawiono w konsekrowanej w r. 1639 nowej kaplicy na zamku w Darłowie, od której przyjęło się określenie ołtarza<sup>7</sup>.

Opisywane dzieło należy bezsprzecznie do najbardziej prestiżowych fundacji kościelnych w Europie Środkowej tamtych lat. Zarówno wybór srebra jako materiału, jak i ośrodek, w którym książę ostatecznie zamówił reliefowe sceny, nie były przypadkowe. To bowiem właśnie w tamtym okresie wyjątkową popularność zyskały srebrne nastawy, pojmowane na ówczesnych dworach europejskich



3. Srebrny Ołtarz Darłowski, Ostatnia Wieczerza i Modlitwa w Ogrójcu. Fot. archiwalna, Muzeum Narodowe w Szczecinie

jako instrumenty manifestacji pobożności i reprezentacji stanowej. Augsburg zaś jako ośrodek słynący z warsztatów złotniczych, eksportujących wyroby do całej Europy, stał się odpowiednim miejscem dla realizacji tego rodzaju zlecenia<sup>8</sup>. Co istotne, tendencję tę widać po obu stronach Alp i niezależnie od granic konfesyjnych. Jako przykłady można wymienić retabula: dla luterańskiej kaplicy książęcej w Husum w Szlezwiku-Holsztynie (1620, Albrecht Horn), dla kaplic rezydencjonalnych katolickich książąt Bawarii (Reiche Kapelle w Monachium, ok. 1605–1610, Hans Schebel i Jacob Anthoni) oraz Mediolanu (Castello Sforzesco, ok. 1600, Matthias Wallbaum) czy dla arcyksiążęcego Regelhausu w Innsbrucku (1620–1625, Matthias Wallbaum)<sup>9</sup>. Kreacje te stanowią dodatkowy argument za tezą o planowanej funkcji kwater, podobnie jak ołtarze wykonane przez artystów z innych ośrodków dla władców, z którymi książę szczeciński pozostawał w ożywionej wymianie (np. w kaplicy na zamku Frederiksborg, z fundacji króla duńskiego Chrystiana IV, 1606, Jacob Mores z Hamburga)<sup>10</sup>.

<sup>8</sup> Zob. R. Löwe, *Die Augsburger Goldschmiedewerkstatt Matthias Walbaum*, München 1975.

<sup>9</sup> Zob. H. Selig, *Die Kunst der Augsburger Goldschmiede 1529–1868. Meister, Marken, Werke*, München 1980, t. 1, s. 37–46.

<sup>10</sup> Zob. *Frederiksborg slotskirke mit deutschem resümee, særtryk Danmarks kirker*, Frederiksborg amt, København 1973, s. 1789–1816.

4. Srebrny Ołtarz Darłowski, Dawid grający na harfie i koncert anielski. Fot. archiwalna, Muzeum Narodowe w Szczecinie

Pobieżne spojrzenie na program darłowskiej nastawy zdaje się wskazywać brak istotnych różnic w porównaniu do dzieł powstałych dla patronów katolickich. Wyróżniającą się wielkością kwatere centralną z przedstawieniem Pokłonu Trzech Króli [fig. 1] otaczają mniejsze, których tematyka ogniskuje się wokół Pasji [fig. 3]. Są to: Ostatnia Wieczerza, Modlitwa w Ogrójcu, Pojmanie, Chrystus przed Kajfaszem, Chrystus przed Piłatem, Biczowanie, Cierniem Koronowanie, *Ecce Homo*, Niesienie Krzyża, Ukrzyżowanie, Złożenie do Grobu oraz Wniebowstąpienie. Obszerny cykl scen narracyjnych, którego ogólna idea nasuwa wyraźne skojarzenia z realizacjami późnośredniowiecznymi, uzupełniają odnoszące się do tej samej tematyki wyobrażenia w bordiurze kwatery środkowej: anioły z *Arma Christi* (kolumną biczowania, trzcina z gąbką z octem, drabiną, krzyżem oraz całunem z veraikonem) oraz półfigury Chrystusa jako *Vir Dolorum*, trzymającego trzcinę, różgi i bicz, kolumnę biczowania oraz krzyż. W ten sposób wielopostaciowe sceny uzupełniają ahistoryczne, liryczne i emocjonalne wizerunki o charakterze medytacyjnym i korespondujące z tendencjami, jakie pojawiły się w dewocji luteranckiej ok. r. 1600. Mowa tutaj o tzw. pobożności serdecznej (*Herzfrömmigkeit*), na którą silnie oddziaływała mistycyzująca tradycja późnych wieków średnich. To właśnie pod jej wpływem uwidoczniła się nowa jakość w obrazowości: programy ideowe w luteranckich wnętrzach kościelnych stawały się w mniejszym stopniu ilustracją katechetycznej *fides historica*, w większym zaś cyklami *Andachtsbilder*, zachęcających do rozważań o Męce Zbawiciela, pojmowanej jako źródło lekarstw dla duszy. Rozbudowany w ten sposób program pasyjny można interpretować przede wszystkim w kontekście wspomnianego zjawiska. Potwierdzają to liczne pisma miejscowego ewangelickiego duchowieństwa, w tym również osób z najbliższego otoczenia Filipa II. Co znamienne jednak, ponieważ paralelne tendencje dostrzegalne są także w katolickich kręgach tego czasu, analogiczne wątki treściowe pojawiają się również w fundacjach władców reprezentujących starą wiarę<sup>11</sup>.

Opisany wątek pasyjny, zogniskowany wokół sceny adoracji, został zestawiony z osią wertykalną programu, rozciągającą się pomiędzy predellą a zwieńczeniem. W centralnej części predelli umieszczono scenę Chrztu Chrystusa, ujętą mniejszymi plakietami po bokach, ukazującymi Apostołów. Natomiast w zwieńczeniu znalazło się wyobrażenie niebiańskiej chwały i wielkości imienia Boga, reprezentowanego przez tetragram w promienistej glorii, otoczony chórami anielskimi [fig. 4]. Kluczową figurę tej płaskorzeźby stanowi król Dawid z harfą i tańczącymi wokół puttami, ponad nimi zaś ukazano św. Cecylię grającą na pozytywie, z towarzyszącymi jej muzykującymi aniołami. Rolę słownego komentarza pełnił tu cytat z *Psalmu 148*: „*IVVENES ET VIRGINES, SENES CVM IVNIORIBVS LAVDENT NOMEN DOMINI. PSALM CXLVIII* [Młodzieńcy, także i panny, starzy i młodzi, / Chwalcie imię Pańskie]” (Ps 148, 12–13)<sup>12</sup>.



<sup>11</sup> Zob. K. Cieślak, *Między Rzymem, Wittenbergą a Genewą. Sztuka Gdańska jako miasta podzielonego wyznaniowo*, Wrocław 2000, s. 398–406; M. Wiśtock, *Standeskongfessionalismus...*, s. 233–240.

<sup>12</sup> Cytat według: *Biblia Święta, to jest Całe Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu z hebrajskiego i greckiego języka na polski pilnie i wiernie przetłumaczona*, Warszawa 1959.

VAINES ET VIRGINES, SENS CVM IN NIORUBVS I AVDEN I NODEN DONNIERS





<sup>13</sup> F. Büttner, *Imitatio pietatis. Motive der christlichen Ikonographie als Modelle zur Verähnlichung*, Berlin 1983, s. 27.

<sup>14</sup> Zob. F. B. Polleross, *Das sakrale Identifikationsporträt. Ein höfischer Bildtypus vom 13. bis zum 20. Jahrhundert*, Worms 1988, s. 177.

<sup>15</sup> Tzw. Dyptyk Morgana (Pierpont Morgan Library, Nowy Jork); zob. *ibidem*, s. 179.

<sup>16</sup> Zob. *ibidem*, s. 197.

<sup>17</sup> G. Duwe, *Die Anbetung der Heiligen Drei Könige in der italienischen Kunst des Trecento und Quattrocento*, Frankfurt am Main 1992.

<sup>18</sup> Zob. F. B. Polleross, *op. cit.*, s. 198.

<sup>19</sup> Zob. J. Kochanowska, *Wizerunki książąt pomorskich w ołtarzach 2 połowy XVI i początku XVII wieku z terenu Pomorza Zachodniego*, [w:] *Portret: funkcja - forma - symbol. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Toruń, grudzień 1986*, red. A. Marczak-Krupa, Warszawa 1990; M. Wiśłocki, *Standeskonfessionalismus...*, s. 220-222.

## Pokłon Trzech Króli jako manifestacja pobożności oraz monarszej *dignitas*

Powszechnie znany jest fakt, że scena Pokłonu Trzech Króli umieszczona w centrum nastawy łączy się z tradycją rozpowszechnioną od późnego średniowiecza i jako taka była często pomyślana jako reprezentacyjny wizerunek własny „egzemplarycznego przedstawiciela stanu książęcego”<sup>13</sup>. Z jednej strony, ukazanie adoracji Dzieciątka przez monarchów służyło wyrażeniu określonego modelu pobożności feudała<sup>14</sup>. Z drugiej zaś, odzwierciedlało jego uprzywilejowane miejsce pomiędzy poddanymi, jak również niezależną pozycję wśród innych władców terytorialnych. Dlatego też nie może budzić zdumienia, że scena ta konstytuowała teologiczny trzon programów ideowych licznych dzieł, w których biblijnych monarchów sportretowano jako konkretnych cesarzy, królów czy książąt. Znamienne, że pierwsza znana identyfikacja tego rodzaju łączy się z dworem cesarskim, tzn. z Karolem IV Luksemburskim i jego koronacją w 1355 roku<sup>15</sup>. Ten rodzaj zestawienia, kontynuowany chętnie przez Habsburgów (np. Maksymiliana I), okazał się bardzo atrakcyjny, toteż w XV i XVI w. naśladowali go liczni władcy na terytorium Rzeszy oraz poza jej granicami<sup>16</sup>. Innym ważnym i wzorcotwórczym środowiskiem, w którym scena ta cieszyła się wielką popularnością, zarazem służąc jako element konsekwentnej strategii artystycznej, był krąg rodu Medyceuszy we Florencji, określanej niekiedy w dobie renesansu jako „*repubblica del Magi*”<sup>17</sup>. Jeśli wziąć pod uwagę dzieła powstałe w pierwszych dekadach po rozpoczęciu procesów reformacyjnych, najbardziej eminentne przykłady związane są przede wszystkim ze środowiskiem katolickim. Wymienić można choćby liczne redakcje tej sceny stworzone przez Tycjana dla austriackich i hiszpańskich Habsburgów, począwszy od późnych lat 50. XVI wieku<sup>18</sup>.

Jakkolwiek ten rodzaj identyfikacji w różny sposób naśladowali również władcy luterańscy (m.in. w Brandenburgii, Saksonii czy Meklemburgii)<sup>19</sup>, to dziełem, w którym scenę ową zaakcentowano najbardziej wymownie, był zaginiony ołtarz z kaplicy zamkowej w Szczecinie (ok. 1575–1577). Ten malowany polptyk, ufundowany przez jednego z poprzedników Filipa II, Jana Fryderyka (zm. 1600), prezentuje władcę w scenie głównej w sposób nie pozostawiający wątpliwości co do jego pozycji pomiędzy innymi feudałami. Wybór tego rodzaju wyobrażenia, zainspirowanego zarówno środowiskiem wiedeńskim, jak i florenckim, musiał być z całą pewnością umotywowany politycznie. Wynikał z faktu, że elektorzy sąsiedniej Brandenburgii podejmowali nieprzerwane starania w celu uzyskania feudalnej zwierzchności nad Pomorzem, zwłaszcza po śmierci panującego przed Janem Fryderykiem Barnima XI (1573). To właśnie z tego powodu do priorytetów szczecińskiego księcia należało potwierdzenie własnej niezależności względem Hohenzollernów, a ołtarz w kaplicy rezydencjonalnej stanowił ważny argument w spornej kwestii. Miarą

znaczenia i żywej recepcji szczecińskiego ołtarza stał się bezsprzecznie fakt, że zapoczątkował on swoistą tradycję, naśladowaną przez szlachtę dworską (np. tryptyk w Krępcewie, 1607) oraz przez następne pokolenie władców – w tym przez wspomnianego Filipa II<sup>20</sup>.

### Dawid jako „zwierciadło władcy”

Szczególnie złożony spłot zindywidualizowanych treści odwołujących się do idei władzy oraz pobożności prezentowało umieszczone w zwieńczeniu wyobrażenie Dawida wraz z koncertem anielskim. Niezależnie od faktu, że kompozycja płaskorzeźby stanowi powtórzenie wzorca graficznego – miedziorytu Johanna Sadelera według Petera de Wittego zwanego Candidem (ok. 1590–1600)<sup>21</sup> [fig. 5], objawia – za sprawą dokonanych drobnych modyfikacji – ściśle określone intencje zleceniodawcy, pozwalając zarazem na różnorodne poziomy interpretacji.

Reliefowa plakietka przedstawiająca starotestamentowego króla wychwalającego Boga za pomocą śpiewu i muzyki instrumentalnej wizualizuje akt adoracji i nawiązuje w ten sposób do sceny w centrum nastawy. Wyraża również akt konfesyjny, skierowany ku Bogu, symbolizowanemu – zgodnie z zasadą *sola scriptura* – poprzez Jego imię. Inną teologiczną ideą łączącą oba wyobrażenia jest znaczenie Dawida jako starotestamentowego typu Chrystusa. Przedstawienie biblijnego króla, a zarazem protoplasty Zbawiciela, akcentuje zatem dogmat o Wcieleniu, unaoczniony w centralnej kwaterze. Odnosi się nadto – w kontekście funkcji nastawy – do luteranckiej doktryny o realnej obecności ciała i krwi Jezusa w Eucharystii.

Myśli o paraleli Dawid–Chrystus w kontekście nauki o Wcieleniu odnajdujemy w pismach miejscowych duchownych z bliskiego otoczenia Filipa II. Do takich należy choćby *Conceptus Epistolici* autorstwa Davida Reutza, nadwornego kaznodziei w szczecińskim kościele zamkowym, wydany w latach 1616–1617<sup>22</sup>. Jednakże za nie mniej istotny można uznać fakt, że sama postać Dawida miała też ucieleśniać konkretny etos doskonałego władcy. Liczne tego dowody zostały uobecnione zarówno w literaturze (np. w kazaniach okolicznościowych)<sup>23</sup>, jak i w malarstwie, rzeźbie oraz grafice europejskiej<sup>24</sup>. Co istotne, Dawid pojmowany jako „zwierciadło władcy” (*Regentenspiegel*) pojawia się także w nauczaniu Marcina Lutera, jak choćby w jego komentarzu do *Psalmu 101*<sup>25</sup>. Rozważania reformatora na ten temat musiały znajdować recepcję także w kręgu Filipa II, skoro przywołał je Reutz w jednym ze swoich pism poświęconych sprawowaniu zwierzchności<sup>26</sup>. Wyobrażenie Dawida na omawianej płycinie można zatem z całą pewnością interpretować jako kolejne oblicze „portretu identyfikującego”. Jest to uzasadnione tym bardziej, że na górnej ramie harfy Dawida znalazły się słowa „*CHRISTO ET REI PVBLICAE* [Chrystusowi i wspólnemu dobru]” – osobiste *symbolum* księcia. Chrystocentrycznej dewizie, w sposób ewidentny nacecho-



<sup>20</sup> Zob. J. Kochanowska, *op. cit.*; M. Wiśłocki, *Standeskonsessionalismus...*, s. 222.

<sup>21</sup> Zob. *In Europa zu Hause – Niederländer in München um 1600. Katalog zur Ausstellung der Staatlichen Graphischen Sammlung München, Neue Pinakothek, 12. Oktober 2005 – 8. Januar 2006*, Hrsg. T. Vignau-Wilberg, München 2005, s. 422–426.

<sup>22</sup> D. Reutz, *Conceptus Epistolici Das ist / Einfeltige vnd Richtige Außlegung aller Episteln [...]*, Alten Stettin 1616–1617.

<sup>23</sup> Zob. np. *idem*, *Keyserpredigt / aus der Historia 1. Reg. 1. v. 32. & seq. Zu vntertänigsten Ehren der ordentlichen Erwehlung vnd Crönung Des [...] Herrn Matthiae, Erwehlten Römischen Keyzers [...]*, Alten Stettin 1612.

<sup>24</sup> Zob. F. Polleross, „*Mas exemplar, que imitador de David*”. *Zur Funktion des Identifikationsporträts zwischen Tugendspiegel und Panegyrik, [w:] Religion und Religiosität im Zeitalter des Barock*, Hrsg. D. Breuer, Verbind. B. Becker-Cantarino, H. Schilling, W. Sparr, Wiesbaden 1995.

<sup>25</sup> Ch. König, *David as Example: Psalm Exegesis and Secular Authority in Early Modern Lutheranism*, „*NTT Journal for Theology and the Study of Religion*” 2018, nr 2.

<sup>26</sup> D. Reutz, *Gottes Pittschafft und Siegel-Rinck / Das ist / Die Lere von der Oberkeit aus dem Prophetischen Sprüchlein Hag. 2. v. 24 [...]*, Alten Stettin 1621.





5. Johannes Sadeler według Petera de Wittego zwanego Candidem, Dawid grający na harfie i koncert anielski, ok. 1590-1600, miedzioryt. Fot. Metropolitan Museum of Art, Nowy Jork, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/728467> (data dostępu: 25.07.2021)

wanej konfesyjnie i odzwierciedlającej luterzańską maksymę *solus Christus*, towarzyszy wizualizacja imienia Zbawcy: chrystogram umieszczony w kartuszu zdobiącym naroże ramy instrumentu.

Ten silny związek pomiędzy Gryfitą a starotestamentowym królem stanowi integralny element strategii artystycznej fundatora. Uobecnia się także w innych conceptach słowno-obrazowych wykreowanych przez władcę oraz jego środowisko, zrealizowanych zaś w różnorodnych mediach. Co istotne, elementy obrazowe i skrypturalne zostały tam powiązane ze sobą w sposób nierozzerwalnie ścisły, wykazując zarazem istotne znaczenie emblematyki jako gatunku popularnego wśród ówczesnych elit intelektualnych i społecznych. W świetle znanych przykładów z dworu Filipa II gatunek ten spełniał kluczową rolę jako odpowiedni instrument prezentujący konkretne „zwierciadło książęce” (*Fürstenspiegel*)<sup>27</sup>.

Paralela pomiędzy Dawidem jako idealnym monarchą a Filipem II znalazła wyraz na kartach dzieła *Illustrissimo Domini [...] Philippo II [...] Emblematum Liber* – unikatowej kaligraficznej księgi emblematycznej, spisanej na pergaminie i dedykowanej władcy oraz ofiarowanej mu najprawdopodobniej z okazji rozpoczęcia nowego roku – 1609<sup>28</sup>. Podstawą koncepcji pracy, wykonanej przez Martina Marstallera, uczonego i wcześniejszego preceptora księcia, stały się kompozycje wykreowane przez samego władcę bądź zapożyczone przez niego z innych dzieł, tu wszakże uzupełnione o obszerny komentarze słowne<sup>29</sup>. Jeden emblematów zawarty w tej książce, powtarzany w realizacjach znanych z różnych mediów (tzn. z druków, monet i medali oraz tkanin i mebli), przedstawia Dawida grającego na harfie. Jako motto posłużyły tutaj słowa: „*Ego tuli te de grege* [Wybrałem cię spośród ludu]”, stanowiące parafrazę wersetu 70 *Psalmu* 78 (77)<sup>30</sup>. Swoistą puentę wyznacza następujące zdanie umieszczone w bordiurze wokół ikonu: „Dawid to słowo hebrajskie i oznacza w [języku] niemieckim zarówno kogoś umiłowanego, jak i człowieka, który został umiłowany przez Boga i ludzi”<sup>31</sup>. Przedstawienie znajdujące się w *pictura* wraz z werbalnymi komentarzami składającymi się na bordiurę wokół sceny nie tylko odzwierciedlają myśl o pobożności doskonałego monarchy, wybranego z woli samego Boga, lecz także odnoszą się do idei wewnętrznej, duchowej harmonii, wyrażonej za pomocą metafory muzycznej. Grający na harfie syn Jessego siedzi pomiędzy zwierzętami, spośród obłoków zaś wyłania się *manus Dei* – dłoń Boga, trzymająca koronę ponad głową władcy.

Paralela pomiędzy Dawidem a księciem szczecińskim swój najbardziej dobitny wyraz znalazła przy tym w okolicznościowych złotych monetach. Na nich to bowiem starotestamentowy bohater uyskał ewidentne rysy twarzy Gryfity. O ile na jednym z podwójnych złotych guldenów (1614) w otoku znajduje się motto „*EGO TVLI TE DE GREGE*” [fig. 7], o tyle na innym, wybitym z okazji otrzymania praw do cesarskich regaliów i lenna (13 października 1613), umieszczono osobistą dewizę księcia<sup>32</sup>. W ten sposób i scena z plakiety,



<sup>27</sup> S. Mödersheim, *Die Emblematic am Hof der pommerischen Herzöge*. Martin Marstaller und Daniel Cramer, [w:] *Pommern in der frühen Neuzeit. Literatur und Kultur in Stadt und Region*, Hrsg. W. Kühmann, H. Langer, Tübingen 1994.

<sup>28</sup> M. Marstaller, *Ill[ustriss]mi Principis ac D[omi]n[i]. D[omi]n[i]. Philippo II. Ducis Pomeranorum Emblematum Liber [...]. Sedini. Anno M. DC. IX. (1609)*, rkps, Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Handschriftenabteilung, sygn. Ms. Borussia. Quart. 141; zob. też S. Mödersheim, *Christo et Rei publicae*. Martin Marstaller's *Emblematum Liber Philippo II (Stettin, 1609)*. *An unknown calligraphic emblem book manuscript and its context*, „*Emblematica*” t. 10 (1996).

<sup>29</sup> Dowodem znaczenia księgi jest opublikowanie jej zasadniczej treści (jako tzw. *emblemata nuda*, pozbawione *picturae*) w: J.-V. Winther, *PARENTATIONES PHILIPPICAE. Prima, DE VITA PHILIPPI I. DUCIS STETINI POMERANIAE etc. scripta à [...] Valentino ab Eichstedt [...]. Secunda, DE VITA PHILIPPI II. [...]*, Stetini 1618, k. F3r – L4v.

<sup>30</sup> J. Vandervorst, *Les emprunts bibliques dans la numismatique de l'Europe centrale et des pays Scandinaves*, „*Revue belge de Numismatique et de Sigillographie*” t. 96 (1950), s. 158.

<sup>31</sup> Zob. S. Mödersheim, *Christo...*, s. 61: „*David ist ein hebreisch Wort und heißt auf deutsche einen geliebten oder einen solchen Menschen, der von Gott und Menschen liebgehabt wird*”.

<sup>32</sup> J. Hildisch, *Die Münzen der pommerischen Herzöge von 1569 bis zum Erlöschen des Greifengeschlechtes*, Köln-Wien 1980, s. 46 n.



<sup>33</sup> Kazanie na temat *Psalmu 8*, wygłoszone 6 sierpnia 1545; zob. **M. Luther**, *Werke. Kritische Gesamtausgabe*, t. 51, Weimar 1914, s. 11.

<sup>34</sup> Zob. **K. Cieślak**, *op. cit.*, s. 274–293.

<sup>35</sup> Zob. **J. Gigas**, *Vonn den lebendigen Heiligen auff erden / eine Predigt [...]*, Frankfurt an der Oder 1569, k. E IVr: „*Etliche wollen kein Crucifix / keine Orgel leiden*”.

<sup>36</sup> **G. Rollenhagen**, *Nucleus emblematum selectissimorum*, Coloniae 1611.

i wyobrażenia na monetach unaoczniały nie tylko ogólną ideę boskiej sankcji dla władzy, lecz także myśl o osobistym wybraniu Filipa II przez Boga. Co istotne, Gryfita – znów jak jego biblijny pierwowzór – jawią się tym samym jako przynależący do grona namaszczonych z woli Stwórcy, źródła wszelkiej zwierzchności. Zarazem korona nad głową Filipa II nie tylko miała odzwierciedlać jego stanową godność, lecz także symbolizowała koronę żywota jako nagrodę za wytrwanie w wierze (zob. 2 Tm 4, 8; Ap 2, 10) – motyw tak często podkreślany w ówczesnej homiletyce luterańskiej.

### Dawid jako *rex musicae*

Warto wymienić jeszcze inny ważny aspekt związany z postaciami Dawida oraz niebiańskiej orkiestry i chórów: wizualizację aktu wykonywania muzyki jako takiej. Najistotniejszy z kontekstów, odnoszący się do oddawania czci Bogu, koresponduje ze stanowiskiem Lutra w kwestii znaczenia muzyki w kulcie chrześcijańskim. „Królestwo Boże jest królestwem słuchu, nie królestwem wzroku” – pisał wszak reformator w jednym ze swoich kazań<sup>33</sup>. W ten sposób nawiązywał do nauczania św. Pawła o wierze pochodzącej ze słuchania (*fides ex auditu*; zob. Rz 10, 17) oraz potwierdzał integralną rolę muzyki w liturgii. Zaakcentowanie tej właśnie kwestii wydaje się zrozumiałe tym bardziej, że wraz z kształtowaniem się i rozróżnianiem się kościołów protestanckich obecność muzyki instrumentalnej, przede wszystkim zaś organowej (a zatem również przedstawionej na płaskorzeźbie), awansowała ona do rangi jednego z kluczowych elementów luterańskiej tożsamości konfesyjnej<sup>34</sup>. Potrzeba manifestacji tej właśnie kwestii stała się dostrzegalna zwłaszcza w obliczu wzrastających wpływów nauk kalwińskich podczas tzw. drugiej reformacji na terytoriach i w ośrodkach Rzeszy, począwszy od ostatnich dekad XVI w., kiedy to ewangelicy duchowni w swych kazaniach ostrzegali przed tymi, którzy „nie są w stanie ścierpieć organów”<sup>35</sup>. Obawy owe nasiliły się również w Księstwie Pomorskim, w szczególności zaś odkąd w r. 1613 elektor Brandenburgii, Jan Zygmunt, konwertował na kalwinizm.

Niezależnie jednak od kontekstu konfesyjnego ową „niebiańską muzykę” można interpretować w jej relacji zarówno do pobożności, jak i do pełnego cnót usposobienia oraz postawy fundatora, pojmowanych – nie bez wpływu popularnych wśród humanistów poglądów pitagorejskich – jako wewnętrzna harmonia duszy. Idee analogiczne do treści plakiety oraz opisanej słowno-obrazowej kompozycji z księgi Marstallera odnajdujemy w emblemacie Gabriela Rollenhagena *Musica serva Dei* (Muzyka służebnicą Boga), zawartym w księdze *Nucleus emblematum selectissimorum* (1611) – w świetle znanych przykładów jednym z ważnych źródeł inspiracji dla conceptów Filipa II<sup>36</sup>. *Pictura* przedstawia Dawida wystawiającego imię Boga grą na harfie, natomiast epigram wskazuje na kojącą i przynoszącą

spokój moc muzyki jako siły poruszającej nie tylko człowieka, lecz nawet samego Boga. Ta idea wewnętrznej harmonii duchowej, wyrażona za pomocą metafory muzycznej, wybrzmiewa tym bardziej wyraźnie, że górna rama harfy Dawida mieści dewizę Gryfity. Owo *symbolum* stało się kluczowym elementem manifestacji wizerunku własnego szczecińskiego monarchy – w sposób dużo wyraźniejszy niż w przypadku pozostałych książąt pomorskich. Dewizę tę, uzupełnioną zazwyczaj na sposób emblematyczny komponentem obrazowym: pomorskim gryfem trzymającym miecz oraz księgę [fig. 6, 8], wykorzystywano w licznych dziełach sztuki, drukach, monetach i medalach, w literaturze okolicznościowej czy nawet w partyturach muzycznych<sup>37</sup>. Ponieważ znaczenie osobistego emblematu, a zatem impresy Filipa II, odnosi się do służby Zbawcy oraz państwu, nadto zaś – do sprawiedliwości i uczoności, umieszczenie *symbolum* na instrumencie ewokuje ideę harmonii i zgody w pomorskiej „rzeczypospolitej”. Przykładów wizualnego ekwiwalentu przekonań o zgodności wewnętrznej i zewnętrznej, unaocznionych w conceptach emblematycznych powstałych na dworze szczecińskim pod wpływem wcześniejszej tradycji gatunku (m.in. samego Andrei Alciatiego), można odnaleźć więcej. Należy do nich wykorzystywany na użytek różnych okoliczności emblemat *Concentus ex concordia* (Harmonia ze zgody), w którego ikonie znajduje się lira<sup>38</sup>.

Jednakże wymowa ideowa kwatery nie ogranicza się jedynie do wątków teologicznych i politycznych. Nie bez znaczenia jest również sam aspekt artystyczny muzyki, wynikający z upodobania Gryfity dla tego gatunku sztuki, jak również z roli, jaką odgrywał on na dworze szczecińskim. W tym kontekście warto zwrócić uwagę, że podobnie, jak na wspomnianej rycinie, po bokach postaci Dawida widnieją karty z notacją muzyczną motetu *Laudent Deum cithara* (jako parafrazy Ps 150, 3–4) autorstwa Orlanda di Lassa, kompozytora czynnego na monachijskim dworze Wittelsbachów. Tezę, że patronat nad sztukami znajdował wyraz w kreowaniu wizerunku Filipa II, potwierdzają inne kompozycje słowno-obrazowe stworzone na jego dworze. Dowodu na to dostarcza ilustracja drzeworytowa do wydanego w 1617 r. panegiryku ku czci księcia, zatytułowana wraz z towarzyszącym jej tekstem jako *EMBLEM-ANAGRAMMA Philippus secundus dux Pomeraniae*<sup>39</sup>. Ukazuje okręt z orkiestrą złożoną z dziewięciu Muz oraz Pallas Ateny, ciągniony przez Filipa II siedzącego na gryfie, trzymającego gałąź palmową w dłoni i rozświetlonego tarczą słoneczną na piersi. Książę, określony jako „Szlachetne Światło Muz” („*Musarum Nobile Lumen*”), został tym samym przedstawiony niczym apolloński patron sztuk, wspierający je oraz kierujący ich rozwojem. Wymienione analogie pozwalają na przyjęcie tezy, że postać Dawida w scenie niebiańskiej muzyki można pojmować również w kontekście upodobania i znajomości sztuki. W świetle tego warto ponownie przywołać emblemat *Ego tuli te de grege*, przedstawiający Dawida grającego na harfie, otoczonego zwierzętami słuchającymi jego muzyki. Trudno



<sup>37</sup> S. Mödersheim, *op. cit.*, s. 267–279; M. Wiśłocki, *Standeskonsessionalismus...*, s. 245–249.

<sup>38</sup> M. Marstaller, *op. cit.*, k. 15r; S. Mödersheim, *Christo...*, s. 61.

<sup>39</sup> *Annus Christi M.DC.XVII. Strenis votivis Pro Illustriss: Et Celsiss: Principe ac Dn: Dn. Philippo II. Duce Pomeranorum, &c. celebratus a Ministris Aulicis Sedinensium, Stetini 1617, k. D3r–Ev.*



6. Martin Marstaller, *Illustrissimo Domini [...] Philippi II [...] Emblematum Liberi* (1609), emblemat Gott Und dem gemeinen besten (*Christo et Rei publicae*). Fot. Staatsbibliothek Berlin Preussischer Kulturbesitz, Handschriftenabteilung, sygn. Ms. Boruss. Quart. 141

7. Podwójny złoty gulden Filipa II (1614), rewers z przedstawieniem Dawida grającego na harfie. Fot. Münzkabinett der Staatlichen Museen zu Berlin, nr obj. 18200985



uznać za sprawę przypadku, że scena ta wykazuje analogie do popularnych w tym czasie wyobrażeń Orfeusza. Koresponduje to też ze znanymi przykładami porównań nowożytnych władców do mitycznego bohatera, którego również charakteryzowało upodobanie do sztuk. Jednym z aspektów wymowy takiego zestawienia była znajomość zagadnień artystycznych, drugim zaś – umiejętność kierowania dzikimi zwierzętami, interpretowanymi w sposób symboliczny. W ten sposób zarówno biblijny, jak i mitologiczny pierwowzór stawały się stosownymi metaforami humanistycznego dobrego władcy<sup>40</sup>.

### Herb Jezusa?

Ogromna popularność kompozycji rozpowszechnionych za sprawą miedziorytów niderlandzkich w drugiej połowie XVI i w XVII w., przekraczających granice konfesyjne, należy do fenomenów ogólnie znanych i wielokrotnie opisywanych. W przypadku sceny koncertu niebiańskiego jako intrygujący jawi się jednak fakt, że wzorzec graficzny reliefu, dedykowany katolickiej księżniczce bawarskiej, przedstawia m.in. niebiblijną św. Cecylię jako patronkę muzyki. Zarazem wprowadzenie drobnych zmian w stosunku do pierwowzoru pozwoliło na istotne przesunięcie akcentów, dzięki czemu uwydat-



8. Talar Filipa II, rewers z przedstawieniem gryfa pomorskiego z mieczem i księgą oraz dewizą Filipa II, br. Fot. ze zbiorów autora

niono kluczowe artykuły konfesji ewangelickiej. Co istotne, modyfikacje ograniczyły się wyłącznie do dekoracji samej harfy. Niezależnie od wspomnianego *symbolum* Filipa II w kartuszu, na narożu ramy zamiast herbu Bawarii został umieszczony chrystogram. Zamiast identyfikacji rodowej pojawił się zatem swoisty „herb Jezusa”, podkreślający tym mocniej wyznanie wiary w Zbawiciela – w myśl nauki Lutera: jedyne go pośrednika pomiędzy Bogiem a ludzkością.

Warto zwrócić uwagę, że wymieniony monogram w kartuszu budzi skojarzenia z godłem zakonu jezuitów. Nawiązanie to należałoby uznać za praktykę świadomą, i, co więcej, uzasadnioną polemicznie. Zbiega się ono bowiem w czasie z działaniami kaznodziejów ewangelickich, którzy wykorzystywali ów motyw w celu przełamania swoistej symbolicznej aneksji i monopolizacji, jaką przypisywano w tej kwestii Towarzystwu Jezusowemu<sup>41</sup>. Co więcej, trudno byłoby znaleźć ewangelickiego kaznodzieję, który działałby w tym celu z większą determinacją niż Daniel Cramer – pastor w kościele Mariackim w Szczecinie oraz profesor tamtejszego Pedagogium, uczony bardzo blisko związany z dworem Filipa II. W wydany w 1611 r. zbiorze modlitw zatytułowanym *Flores fragrantissimi* (Najaromatyczniejsze kwiaty), swojego rodzaju ewangelickim *Hortulus animae*, poświęcił on cały rozdział wzywaniu imienia Je-



<sup>40</sup> Np. S. Gonzalez, *The Musical Iconography of Power in Seventeenth-Century Spain and Her Territories*, London 2016.

<sup>41</sup> M. Wiśtocki, *Zur Rezeption Jesuitischer Ideen in der evangelischen Frömmigkeit und Kirchenkunst Pommerns*, [w:] *Jesuitische Frömmigkeitskulturen. Konfessionelle Interaktion in Ostmitteleuropa 1570–1700*, Hrsg. A. Ohlidal, S. Samerski, Stuttgart 2006.



9. *Nihil aliud*, emblemat w: Daniel Cramer, *Oratio de dulcissimo Nomine Jesu et salutari ejusdem usu*, Stetini 1614. Fot. Biblioteka Uniwersytecka we Wrocławiu, Oddział Starych Druków, sygn. 378326

zus, dystansując się tym samym od kalwińskiego odrzucenia tego kultu oraz od katolickich modlitw skierowanych ku „zmarłym świętym”<sup>42</sup>.

Tematyki owej dotyczyło także opublikowane w 1614 r. *Oratio de dulcissimo Nomine Jesu et salutari ejusdem usu* (Oracja o najśłodszym Imieniu Jezus oraz zbawienności jego wzywania)<sup>43</sup>. Słowno-obrazową sumę idei zawartych w tytule stanowi znajdujący się w druku emblemat *Nihil aliud* (Nic innego), nawiązujący do nauki zawartej w *Dziejach Apostolskich* (4, 12) i przywołujący liczne metaforyczne określenia imienia Zbawcy<sup>44</sup> [fig. 9]. Wątki łączące się z imieniem Jezus odnajdujemy również w księdze emblematów religijnych Cramera (*Emblemata Sacra*), wydanej po raz pierwszy w roku jubileuszowym stulecia reformacji (1617) pod znamienym tytułem *Societas Iesu et roseae crucis vera* (Prawdziwe Towarzystwo Jezusowe i Różokrzyża) i dedykowanej Filipowi II<sup>45</sup> [fig. 10]. Monogram IHS w promienistej glorii stanowi częsty element w zamieszczonych tam *picturae*, nawiązuje on tutaj jednak do formy charakterystycznej dla okresu przedreformacyjnego. Mowa przy tym o motywie spopularyzowanym przez św. Bernardyna ze Sieny, którego codzienną modlitwą odnoszącą się do kultu imienia Jezus zacytował Cramer w swoich *Flores fragrantissimi* – sięgnięcie do dorobku tego XV-wiecznego franciszkanina jest w świecie protestanckim fenomenem odosobnionym<sup>46</sup>. W świetle wymienionych przykładów motyw z dekoracji ramy harfy Dawida wpisuje się w szerszy kontekst wyznaniowy, zgodnie z którym podkreślenie perspektywy chrystologicznej miało wskazywać – jak pisał Cramer w jednym ze swych polemicznych traktatów – że prawdziwym Towarzystwem Jezusowym są właśnie luteranie, nie zaś jezuici. Ci ostatni bowiem, będąc „wrogami świętej Ewangelii”, w swych praktykach wzywają Marię i innych świętych, przede wszystkim zaś uznanych za wysłanników diabła Ignacego Loyolę oraz pozostałych współtwórców rzymskiego zakonu<sup>47</sup>.

### Chrzest Chrystusa oraz idea władcy jako pomazańca

Na osobne omówienie zasługuje scena Chrztu Chrystusa w predeli, jaką – podobnie jak wyobrażenie Dawida – można pojmować nie tylko w znaczeniu teologicznym, lecz również w odniesieniu do symboliki władzy. Z perspektywy teologicznej służyła ona wyobrażeniu jednego z dwóch sakramentów w luteranizmie – znalazło to wyraz w programach ideowych licznych ołtarzy. Stanowiła nadto wizualizację epifanii – objawienia się Boga w Trójcy Świętej. Jednakże wobec wielu odwołań treści nastawy do monarszej *dignitas* przedstawienie to można interpretować także w kontekście rytuału namaszczenia władcy. Już w wiekach średnich chrzest Chrystusa, interpretowany jako konsekracja przed Jego przyszłą ofiarą oraz swoista koronacja Syna Bożego, postrzegano jako swoistą paralelę dla ceremonii inauguracji rządów. Wiemy o tym zarówno z pism poświęconych tematy-

<sup>42</sup> D. Cramer, *Flores fragrantissimi meditationum precumque sacrarum [...]*, Hamburgi 1611.

<sup>43</sup> *Idem*, *Oratio [...] de dulcissimo Nomine Jesu, et salutari ejusdem usu [...]*, Stetini 1614.

<sup>44</sup> *Ibidem*, k. C6v – D5r.

<sup>45</sup> *Idem*, *Societas Iesu et roseae crucis vera: Hoc est, decades quatuor emblematum sacrarum ex sacra Scriptura, de dulcissimo nomine et cruce Iesu Christi [...]*, Francofurti 1617.

<sup>46</sup> *Idem*, *Flores...*, s. 166–168.

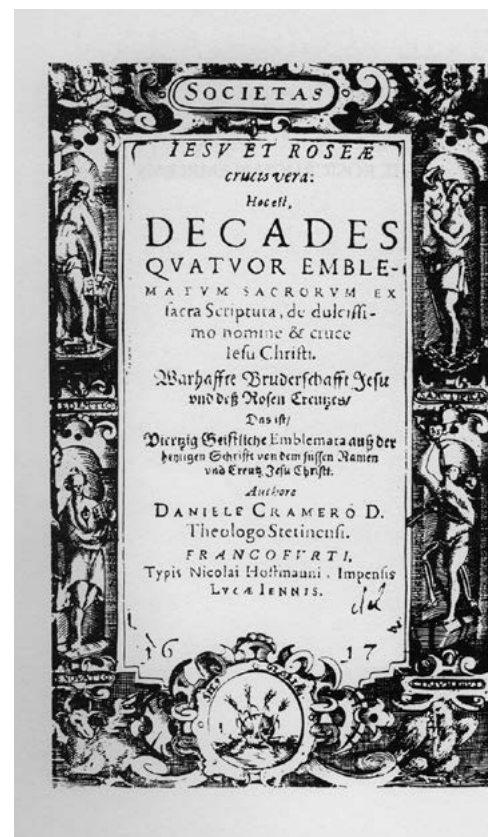
<sup>47</sup> M. Wisłocki, *Zur Rezeption...*

ce składania hołdu suwerenowi, jak i z ówczesnej literatury politycznej. Tradycję tę kontynuowano w okresie nowożytnym i miała ona charakter ponadkonfesyjny<sup>48</sup>.

Zestawienie postaci Dawida jako wybranego króla ze sceną Chrztu Chrystusa, interpretowaną w kontekście sakralizacji rodziny panującego, towarzyszyło zarówno okolicznościowej oprawie plastycznej uroczystości dworskich, jak i programom ideowym wewnątrz kościelnych. Wymienić można np. ceremonię chrztu Filipa Medyceusza, syna wielkiego księcia Toskanii Franciszka I, w baptysterium florenckim w 1577 roku. Malowidłu ukazującemu Chrztost Zbawiciela akompaniowała scena namaszczenia Dawida przez Samuela; związek pomiędzy politycznym znaczeniem obu wydarzeń biblijnych podkreślono tym samym nie tylko w aspekcie teologicznym, lecz także w aspekcie stanowym<sup>49</sup>. Podobna idea zdaje się pobrzmiewać również w treściach rzeźbiarskiej dekoracji kaplicy Zygmuntowskiej na Wawelu, gdzie na ścianie mieszczącej stalle królewskie usytuowano m.in., uporządkowane na osi wertykalnej, figurę św. Jana Chrzciciela oraz reliefową półpostać Dawida w tondzie powyżej<sup>50</sup>. Paralelę pomiędzy Chrztost Zbawcy a koronacją feudała wykorzystywano również w programach luterzańskich wewnątrz kościelnych. Kiedy w r. 1615 Chrystian IV zlecił wykonanie portalu do kaplicy na zamku Frederiksborg jako miejsca koronacji królów duńskich, zamontowane w nim drzwi z dekoracją snycerską ozdobiła właśnie ta scena. Jednoznaczny związek umieszczonego tam przedstawienia z ceremoniałem koronacji potwierdzają liczne detale reliefu. Janowi Chrzcicielowi towarzyszą aniołowie, Chrystusowi zaś – żołnierze, wskazujący na suwerenną godność Zbawcy. Co więcej, gołębicą Ducha Świętego trzyma w dziobie wieniec, stanowiący tutaj ewidentne nawiązanie do korony. Omówione przykłady pozwalają przyjąć tezę, że również scenę Chrztost w ołtarzu darłowskim można interpretować nie tylko w kontekście luterńskiej teologii sakramentu, lecz także jako manifestację „miejsca władcy w rodzinie królów”<sup>51</sup>.

\* \* \*

W świetle przedstawionych rozważań program ideowy Srebrnego Ołtarza Darłowskiego prezentuje bardzo szeroki zakres wizualizowanych idei. Z jednej strony, treści dzieła odzwierciedlają starannie przemyślaną strategię podjętą przez księcia w celu wyrażenia bardzo konkretnego etosu suwerena protestanckiego. Z drugiej, etos ten interferuje z konkretnymi tendencjami w ówczesnej teologii i pobożności luterńskiej. Biblijne sceny w programie ideowym dzieła można interpretować na różnych poziomach, m.in. w kontekście rozmaitych aspektów autoreprezentacji feudała, jak również w kontekście tzw. pobożności serdecznej. Wzajemne powiązanie pomiędzy ideą władzy a religią i pobożnością, ukazujące możliwe intencje księcia, koresponduje w sposób wyraźny z jego innymi zamówieniami, zre-



10. Daniel Cramer, *Societas Iesu et Roseae Crucis vera*, Frankfurt am Main 1617. Fot. Biblioteka Uniwersytecka we Wrocławiu, Oddział Starych Druków, sygn. 410150



<sup>48</sup> Zob. M. Morka, *Sztuka dworu Zygmunta I Starego. Treści polityczne i propagandowe*, Warszawa 2006, s. 261-267.

<sup>49</sup> Zob. E. Borsook, *Art and Politics at the Medici Court II. The Baptism of Filippo de' Medici in 1577*, „Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz” 1967, z. 1/2.

<sup>50</sup> Zob. M. Morka, *op. cit.*, s. 261-267.

<sup>51</sup> *Ibidem*. Zob. też *Frederiksborg...*, s. 1695, 1697-1700.



alizowanymi w odmiennych mediach. Ważną rolę odegrał przy tym popularny w kręgach humanistycznych gatunek emblematyczny. Znamienne, że różnorodność źródeł inspiracji programu retabulum przejawia charakter ponadkonfesyjny i można stwierdzić analogie do zamówień władców katolickich. Interesujący jest przy tym specyficzny dialog międzywyznaniowy dostrzegalny w zobrazowanych wątkach, mający analogie w innych conceptach słowno-obrazowych wykreowanych na Pomorzu na początku XVII wieku. Jakkolwiek w dialogu tym wykorzystano motywy propagowane przez wyznaniowych adwersarzy, ich ostateczne znaczenie okazywało się nie tylko odmienne, lecz nawet użyte w sposób polemiczny.

Warto przy tym podkreślić, że zaprezentowane różnorodne poziomy interpretacji nastawy w swoim pełnym spektrum mogły być zrozumiałe jedynie dla wąskiego kręgu wysoko wyedukowanej elity dworu oraz jego gości. Innymi słowy, tylko dla najbliższych temu, który został „wybrany spośród ludu”.

---

**Słowa kluczowe**

ikonografia władzy, ikonografia religijna, sztuka ok. 1600 r., emblematyka, protestantyzm, mecenat książęcy

---

**Keywords**

iconography of power, religious iconography, art around 1600, emblematics, Protestantism, princely patronage

---

**References**

1. **Frankowska-Makala Monika**, *Książę pomorski Filip II – uczony, kolekcjoner, mecenas*, [w:] *Metafora świata. Filip II jako władca i kolekcjoner*, red. R. Zdero, t. 1, Szczecin 2015.
2. **Hildisch Johannes**, *Die Münzen der pommerschen Herzöge von 1569 bis zum Erlöschen des Greifengeschlechtes*, Köln–Wien 1980.
3. **König Christopher**, *David as Example: Psalm Exegesis and Secular Authority in Early Modern Lutheranism*, „NTT” 2018, nr 2.
4. **Kopydłowski Bogusław**, *Ottarz z Darłowa*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1954, nr 4.
5. **Lessing Julius**, *Der Silberaltar in Rügenwalde*, „Jahrbuch der Königlich-Preussischen Kunstsammlungen” t. 6 (1885).
6. **Makala Rafał**, *Sztuka w służbie książąt pomorskich w XVI i XVII wieku*, [w:] *Złoty wiek Pomorza. Sztuka na dworze książąt pomorskich w XVI i XVII w.*, red. *idem*, Szczecin 2013.
7. **Mödersheim Sabine**, *Christo et Rei publicae. Martin Marstaller's Emblematum Liber Philippi II (Stettin, 1609). An unknown calligraphic emblem book manuscript and its context*, „Emblematica” t. 10 (1996).
8. **Mödersheim Sabine**, *Emblematik am Hof der pommerschen Herzöge. Martin Marstaller und Daniel Cramer*, [w:] *Pommern in der frühen Neuzeit. Literatur und Kultur in Stadt und Region*, Hrsg. W. Kühlmann, H. Langer, Tübingen 1994.
9. **Polleross Friedrich Bernhard**, *Das sakrale Identifikationsporträt. Ein höfischer Bildtypus vom 13. bis zum 20. Jahrhundert*, Worms 1988.

10. **Seling Helmut**, *Die Kunst der Augsburger Goldschmiede 1529–1868: Meister, Marken, Werke*, München 1980.
11. **Szymczak Dorota**, *Srebrny Oltarz Dartowski*, Słupsk 2007.
12. **Wisłocki Marcin**, *Standeskongressionalismus und Herrscherethos: Retabelstiftungen der Herzöge von Pommern*, [w:] *Bild und Konfession im östlichen Mitteleuropa*, Hrsg. M. Deiters, E. Wetter, Ostfildern 2013.

---

**Marcin Wisłocki, PhD, marcin.wislocki@uwr.edu.pl, ORCID: 0000-0002-7522-1196**

Art historian, employee of the Institute of Art History at the University of Wrocław. His research interests include modern architecture, church art and emblematics.

### Summary

**MARCIN WISŁOCKI (University of Wrocław) / “I chose you from the crowd”. Remarks on interrelations between power, religion and devotion in the Lutheran art circa 1600**

Interrelation between power and religion in the visual arts during the confession-alization era was intensively discussed during the last decades. However, this issue still requires new approaches and studies. The paper examines a wide range of possible relations between authority and faith, that may have been encoded in an individual work of art. The silver altarpiece from Darlowo/Rügenwalde (1606–1616), a splendid commission by duke Philip II of Pomerania-Stettin (1606–1618), serves as the object of my analyses. In order to explain the significance of the artwork, a complex network of symbolic connections between ideas transmitted in different commissions by Philip II is taken into account. For that reason, various media, including emblem books, illustrations in occasional prints, coins etc., as well as writings by clergymen in the milieu of the ruler, are considered.

On the one hand, the content of the altarpiece reveals a comprehensive strategy undertaken by the duke in order to express a very concrete ethos of a Protestant sovereign. On the other, that ethos interferes with the tendencies within the Lutheran theology and devotion of that time. First of all, it is argued that the biblical scenes within the program (with the Adoration of the Magi in its centre) may be interpreted at different levels, among others in the context of various aspects of the self-representation of the sovereign, as well as in the context of the so-called heart-devotion (*Herzfrömmigkeit*), strongly influenced by mystically coloured late medieval tradition and resulting in a new quality of Passion imagery. Significantly, a whole variety of inspiration sources for the program cross confessional boundaries and we may ascertain analogies to commissions by Catholic rulers of those days. However, even though similar concepts were applied by both confessions, the ultimate meaning of those applications could be not only different, but even of polemical meaning.