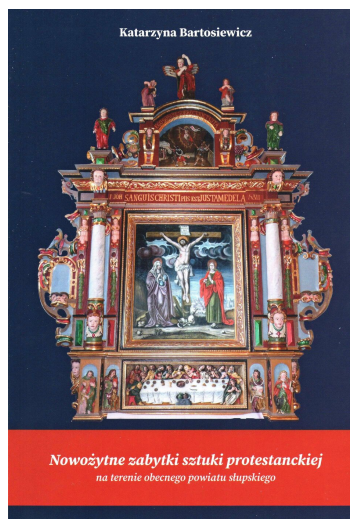


**Katarzyna Bartosiewicz,
Nowożytny zabytki sztuki protestanckiej na terenie
obecnego powiatu słupskiego. (Nastawy ołtarzowe,
kazalnice, ołtarze ambonowe, chrzcielnice, epitafia,
płyty nagrobne, obrazy, prospekty organowe, loże,
ławy, empory, inne zabytki)**

Słupsk 2021, ss. 256.

Pierwsze wrażenie jest bardzo korzystne: barwna okładka, dobrej jakości papier, liczne kolorowe fotografie, wyraźny druk. To wszystko zachęca, by bliżej zapoznać się z książką wydaną staraniem Starostwa Powiatowego w Słupsku. Instytucja wydawcy przesądziła o zawartości książki – omawiane są w niej wyłącznie zabytki z terenu powiatu w jego obecnych granicach, a nie miasta Słupska stanowiącego osobną jednostkę administracyjną województwa pomorskiego. Publikacja jest katalogiem zabytków ruchomych, co wyjaśnia obszerny, nawet zbyt szczegółowy podtytuł, utrudniający cytowanie i właściwie nie bardzo wiadomo czemu uszeregowanych w tej kolejności. W efekcie takiego podziału dla osób nie znających miejscowej topografii poszukiwania zostały utrudnione. Moim zdaniem bardziej korzystnym rozwiązaniem byłoby przyjęcie układu topograficznego i omawianie zabytków danego kościoła w jednym miejscu, z zachowaniem alfabetycznego układu



miejsowości, jak to jest przyjęte w ramach *Katalogu zabytków sztuki w Polsce*, od lat wydawanego pod auspicjami Instytutu Sztuki PAN. To pozwoliłoby w większym stopniu uwzględnić informacje historyczne o miejscowościach, świątyniach i ich architekturze, czego w omawianej książce niestety brak i objaśniane zabytki często pozbawione są historycznego kontekstu. Zabrakło jasnego wyłożenia założeń publikacji, czy ma być pracą naukową czy popularyzatorską oraz zasad jej układu, które powinny być z grubsza jednolite dla każdego omawianego obiektu.

We wstępie autorka przedstawia zarys problematyki artystycznej, częściowo za publikacją Marcina Wisłockiego¹ i sporo miejsca poświęca zagadnieniom konserwatorskim, szczególnie przemianom, jakim podlegały omawiane zabytki od połowy XIX w., stosownie do nowych gustów estetycznych. Polichromie były masowo przemalowywane, czasem całkowicie usuwane i zaczęło się to zmieniać dopiero w okresie międzywojennym. Czego zabrakło, to próby zdefiniowania miejsca Słupska jako ośrodka w orbicie wpływów artystycznych Szczecina i Gdańska i jego oddziaływania na region jako siedziby administracji państwowej i kościelnej².

Omawianie nastaw ołtarzowych otwiera późnomanierystyczny ołtarz ze Smołdzina, fundacja książęca z 1632 r. Rzeźbioną i malowaną strukturę autorka analizuje bardzo szczegółowo, dzięki archiwalnym zdjęciom możemy ocenić stosunkowo niewielkie zmiany, jakie zaszły po przejęciu kościoła przez katolików po II wojnie światowej. Tekst zatytułowany „ołtarz główny” (nie było jednak innego) ze s. 18 powinien znaleźć się na początku jako wprowadzenie. Następuje bardzo szczegółowy opis i interpretacja poszczególnych elementów dekoracyjnych (na s. 25 powinna być mandorla, nie „mandrola”), któremu towarzyszy bogata do-

¹M. Wisłocki, *Sztuka protestancka na Pomorzu 1535–1684*, Szczecin 2005 (Biblioteka Naukowa Muzeum Narodowego w Szczecinie. Historia Sztuki).

²Por. Z. Szultka, *Malarstwo, rzeźba i rzemiosło artystyczne Słupska XVII–XVIII w.*, „Materiały Zachodniopomorskie” 1974, t. 20, s. 339–363 (jest tam mowa m. in. o Smołdzinie). O perspektywach badawczych może świadczyć m. in. niezłe wydana praca K. Bartosiewicz [i in.], *Kościół św. Jacka w Słupsku. Historia, sztuka, wiara*, praca zbiorowa pod red. M. Rycherta, Słupsk 2021, przy czym baza bibliograficzna jest tam ponownie szczupła. Oczywiście, w takich badaniach należałoby uwzględnić również zbiory muzealne – *Reformacja w Słupsku i na Pomorzu. Ścieżka tematyczna w Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku*, oprac. ścieżki A. Sujecka, tekst R. Kupisiński, Słupsk 2018.

kumentacja fotograficzna pozwalająca docenić mistrzostwo wykonania ołtarza, przeznaczonego wprawdzie dla wiejskiego kościoła, ale służącego w okresie letnim dworowi książęcemu. Czego zabrakło, to danych historycznych odnoszących się do fundacji i dziejów ołtarza, próby ustalenia źródeł ikonografii i zasobu motywów zdobniczych – ewentualnych związków z grafiką, próby identyfikacji warsztatu artystycznego. Autorka nie wspomina, że kompozycja dwóch obrazów – Zmartwychwstania i Wniebowstąpienia – zastała oparta na rycinach Matthaeusa Meriana, ilustrujących Biblię w niemieckim tłumaczeniu Marcina Lutera, której pierwsze wydanie ukazało się w 1630 r. w Strasburgu, a w 1704 r. opublikowano we Frankfurcie nad Menem luksusową edycję kolorowaną. Słusznie zwana Biblią Meriana jest wydawana w niezliczonych wersjach aż do dzisiaj³. Świadczy to o niemal natychmiastowej recepcji na słujskim dworze zachodnioeuropejskiego wzoru, który wywarł znaczny wpływ na nowożytną sztukę luterańską. Chętnie bym się dowiedział więcej o Corduli von Bandemer, pomorskiej ziemiance i artystce malarce z Żelaza, autorce obecnego obrazu ołtarzowego, a także o jego pierwowzorze. Prof. Paul Händler zasługuje na przypomnienie, jako że inny jego obraz, pochodzący z Torunia, znalazł się w ołtarzu odbudowanego kościoła luterańskiego Św. Trójcy w Warszawie⁴. Drugi omawiany ołtarz, z Charnowa, jest datowany wcześniej, na początek XVII w. Dlaczego zatem autorka omawia go w takiej kolejności? Jest dziełem pracowni wyraźnie słabszej pod względem formalnym od poprzedniego, co nie znaczy, że nie wolnym od ciekawych treści. Niestety, znowu nie dowiadujemy się niczego bliższego, poza ogólnikowym stwierdzeniem, że pojawiają się „typowo manierystyczne uszaki w duchu niderlandzkim z ornamentem okuciowym w zwieńczeniu, przypominające szczyty

³M. Merian, *Die Bilder zur Bibel. Mit Texten aus dem Alten und Neuen Testament*, hrsg. und eingel. von P. Meinhold, Hamburg, cop. 1965 (Merian-Bibliothek), s. 7–18, il. s. 253, 259. Por. *Die Bibel. Die ganze Heilige Schrift des Alten und Neuen Testaments, nach der deutschen Übersetzung D. M. Luthers, mit den Kupferstischen von M. Merian = Die Merian Bibel. Mit den Kupferstichen von Matthäus Merian*, Parkland Verlag, Köln 1996, *Das Neue Testament*, il. s. 207, 215, jak również wczesne egzemplarze kolorowane: <https://www.akg-images.de/archive/Die-Auferstehung-2UMDHUYOZIC.html> ; <https://www.akg-images.fr/CS.aspx?VP3=SearchResult&ITEMID=2UMDHUYO86T&LANGSWI=1> [dostęp: 17 maja 2022].

⁴J. Domasłowski, *Kościół św. Szczepana w Toruniu 1904–2004*, słowem wstępnym opatrł. ks. J. Molin, Toruń 2004, s. 15.

gdańskich i toruńskich kamienic” (s. 35). To stwierdzenie, niewątpliwie słuszne co do kierunku, warto by uszczegółowić. Zastosowane określenie „z około początku XVII w.” jest nieprecyzyjne: zgrabniej brzmiałoby „z przełomu XVI/XVII w.”, „z około 1600 r.”, czy jak w tytule, z początku XVII wieku. Bliższy strukturze Smołdzina jest ołtarz z Zimowisk z 1615 r., ufundowany wraz z całym wystrojem wnętrza przez Zofię von Krümmel jako swego rodzaju panteon rodowy. Katarzyna Bartosiewicz określa go, chyba słusznie, jako dzieło pracowni działającej również w Stowięcinie. Szkoda jednak, że nie poznamy treści inskrypcji widocznych na odwrocie nastawy (s. 49), nie jestem pewien, czy na s. 42 nie chodzi o witraż wykonany w Malborku. Obraz Ukrzyżowania ma swoje źródło w niderlandzkiej grafice manierystycznej, konkretnie jest to zmodyfikowana wersja części centralnej ryciny przedstawiającej żołnierzy rzucających losy o szatę Jezusa, numeru 27 z cyklu pasyjnego Philipa Galle, wykonanej podług Jana van der Straet (Johannesa Stradanusa, czynnego we Włoszech, głównie we Florencji) przed 1587 r.⁵ Adaptacja wiązała się m. in. ze zmianą formatu kompozycji z poziomego na pionowy. W retabulum z Wysowa zaciekawiają dzieje przeróbek, w pierw na ołtarz ambonowy, po wojnie powrót do formy tradycyjnej, których ofiarą padł już dawno centralny obraz. Zabrakło próby określenia chronologii, natomiast na s. 51 chochlik drukarski z Jana Ewangelisty uczynił figurę „św. Jana Wilhelma z Saint Thierry” (nawiasem mówiąc, ów świątobliwy cysters nie został kanonizowany). Omawiając ołtarz ze Stowięcina, datowany ogólnie na pierwszą połowę XVII w., autorka już nie wraca do sygnalizowanych związków z Zimowiskami. Obrazy opisuje, lecz nie sięga do ich genezy, natomiast powtarzająca się teza o motywie trzech wyciągniętych palców Ukrzyżowanego mających symbolizować Trójcę Św., wymagałaby udokumentowania (s. 60). Zdjęcia ołtarza w Możdżanowie przed konserwacją pozwalają docenić wysiłek konserwatorów przywracającym zabytkowi bogatą kolorystykę a obrazom pierwotną ikonografię. Jest dziełem Johanna Edlewera z 1665

⁵*Soldiers gamble for Christ's robe, no. 27 from the Passion of Christ*, Fine Arts Museums of San Francisco. Search the Collections: <https://art.famsf.org/philip-galle/soldiers-gamble-christs-robe-no-27-passion-christ-19633038075> [dostęp: 17 maja 2022].

r., jednak o rzeźbiarzu i jego środowisku niczego się nie dowiadujemy. W ołtarzu z Damna, fundacji szlacheckiej z 1708 r., prowincjonalna jakość rzeźb (czy również Stefana Krafta? – por. s. 83) w polach środkowych może nie zachwycać, ale ciekawe jest połączenie z tłem malowanym na płótnie. Szkoda, że zabrakło dokumentacji stanu przed konserwacją. Trochę zastanawia równorzędne zestawienie postaci Mojżesza i Boga Ojca (?) – czy może jednak raczej jest to Salvator Mundi – wyobrażenie Chrystusa Zbawiciela (por. ambonę w Smołdzinie, czy obraz z kazalnicy w Machowinie, s. 169), czyli zestawienie dopełniającego się Starego i Nowego Przymierza. Wbrew twierdzeniu autorki na s. 83, na wszystkich zdjęciach w ręku św. Piotra widzimy okazały klucz, nie palmę, zaś w rękach Mojżesza atrybuty tu wymienione jako zaginione (s. 85), zatem zabrakło koordynacji tekstu i fotografii. *Nota bene*, imię pierwszego z autorów w przypisie 45 brzmi Franciszek (jak w przyp. 53). Figura wieńcząca to raczej Chrystus Zmartwychwstały, natomiast z pewnością w kościele ewangelickim nie chodziło o „Wniebowzięcie”, co najwyżej byłoby to Wniebowstąpienie.

Kolejna grupa zabytków to ołtarze ambonowe, uważane za artefakty charakterystyczne dla protestantyzmu i jako takie szczególnie często przerabiane po II wojnie światowej jako mało odpowiednie dla kultu katolickiego w przejmowanych kościołach⁶. Różne przejawy takiego podejścia widzimy także w Słupskiem. Ołtarz w Dobieszewie składał się z XVI-wiecznej rzeźbionej ambony, którą kilkadziesiąt lat później włączono w nową strukturę ołtarzową o ciekawej dekoracji snycerskiej uszaków. Obecnie wymontowana ambona stoi osobno, natomiast w jej miejscu umocowano nowy obraz z wyobrażeniem patrona kościoła. Tu pytanie: czy sygnalizowane spostrzeżenie prof. Zygmunta Szultki na temat warsztatu artystycznego odnosi się do artykułu z 1974 r., czy pochodzi z innego źródła? Niezmieniony pozostał osiemnastowieczny ołtarz w Osowie, fundacji szlacheckiej rodziny Podewilsów. Jego szeroka struktura z parawanową ścianką mieszcząca po bokach dwa przejścia

⁶Zob. *Ołtarze ambonowe. Interdyscyplinarne prace badawcze. Wybór tekstów z ogólnopolskiej konferencji naukowej „Ołtarze ambonowe”, Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 12–14.10.2016 r.*, pod red. M. Kaluch-Tabisz, Wrocław 2018.

i przedłużona ażurowymi ściankami wydzielającymi zakrystię, do tego w partii baldachimu kazalnicy ażurowe niebo ze snycerską dekoracją, zdecydowanie nie kojarzą się z kultem katolickim, więc w miejscu drzwi na ambonie osadzono obraz Serca Jezusowego. Jak mimo wszystko wyjątkowa to sytuacja świadczą losy kolejnych zabytków – w Łupowie, innej okazałej szlacheckiej fundacji z połowy XVIII w., z której pozostała jedynie ambona, przewieszona na inne miejsce; z Zaleskiego, gdzie w nową strukturę retabulum włączono rzeźby i kolumny z dawnego ołtarza ambonowego⁷. Podobnie „kreatywnie” los obszedł się z ołtarzem w Kuleszewie, co można porównać dzięki archiwalnej fotografii. Z całej struktury pozostała ściana tylna z dekoracją ornamentalną i niewielki krucyfiks przedtem zawieszony na ambonie, natomiast w miejscu kazalnicy i przejść widzimy nisze z nowymi figurami świętych. Mimo to ambona szczęśliwie przetrwała, ustawiona w bocznej przestrzeni kościoła. Fundacja von Zitzewitza z 1775 r. w Zębowie ocalała, jednak od 1947 r. kosz ambony stoi osobno (baldachim pozostał w ołtarzu), zaś jej miejsce w retabulum zajął obraz maryjny z dodatkiem rzeźbionych girland. Jak wskazują odkrywki konserwatorskie, obiekt poza obrazami z ambony był ozdobiony dekoracją malarską.

Kolejny rozdział został poświęcony właśnie ambonom wolnostojącym. Znowu rozpoczynamy od Smółdzina, gdzie ambona należy do tego samego zespołu, co omawiany uprzednio ołtarz. Korpus wspiera się na figurze Mojżesza. Odmiennie niż w większości przypadków, malowane wizerunki ewangelistów znalazły się na balustradzie, kosz zdobną wyobrażenia pozostałych apostołów. Atrakcyjnie brzmi teza, powtarzana za Marcinem Wisłockim, że gwiazda wycięta w podniebieniu baldachimu wskazuje drogę do nieba, towarzyszą temu – zupełnie nietypowo – inskrypcje biblijne w języku hebrajskim i syryjskim (sic!), zaś całość wieńczy figura Chrystusa-Zbawiciela. Niestety, mimo starannego opisu dekoracji, nadal niczego nie dowiadujemy się na temat warsztatu artystycznego. Datowana na 1618 r. ambona w Sierakowie

⁷ *Nota bene* współczesny obraz na s. 126, nie przedstawia św. Mikołaja lecz Stanisława, patrona miejscowego kościoła i jest uproszczoną repliką obrazu z lat ok. 1510–1515 w krużgankach klasztoru franciszkanów w Krakowie – por. J. Gadomski, *Gotyckie malarstwo Małopolski 1500–1540*, Warszawa–Kraków 1995, s. 91–92, tabl. XVIII, il.146.

Słupskim (na s. 149 znalazła się pomyłka wydawnicza, na pewno nie chodzi o „pierwszą ćwiartkę XX wieku”) jest ostatnim ocalałym elementem dawnego bogatego wystroju. Przetrwał sam korpus i jego snycerskie ozdoby architektoniczne, nie zachowała się dekoracja malarska w płycinach. W miejscowości Wytowno został rozmontowany ołtarz ambonowy, na ścianie kościoła zawieszono inną ambonę o zachowanej skromnej dekoracji snycerskiej datowaną na połowę XVII w., do której dodano zwieńczenie z niezachowanej kazalnicy ołtarzowej. Późnomanierystyczna, nieco „ludowa” ambona w Słonowicach, choć przyciąga oko polichromią, również nie dotrwała do naszych czasów bez szwanku, podobnie jak kazalnica z Duninowa, na której po wojnie starannie zamalowano oryginalne inskrypcje. Ta druga wspiera się na figurze anioła – jedynej takiej zachowanej na terenie powiatu (s. 161, 165 – por. Słonowice, s. 155). Skromną formę ma pozbawiona polichromii ambona z Zimowisk, połączona z łożą kolatorską, choć kwestia datowania (według autorki połowa XVIII w.) wydaje się otwarta. W Machowinie z nowożytniej ambony przetrwały jedynie cztery obrazy, przeniesione do obecnego kościoła ukończonego w 1892 r.

Dział następny, to chrzcielnice – znowu na pierwszym miejscu mamy zabytek ze Smołdzina – który współcześnie utracił oryginalną polichromię, a a w miejscu łacińskich i niemieckich inskrypcji objaśniających rolę sakramentu, krzyczą nieme białe pola, jak w ambonie z Sierakowa. Na dodatek cenna oryginalna pokrywa została zdemontowana, ocalała z niej jedynie grupa rzeźbiarska, ale przerobiona na... wieczną lampkę przed ołtarzem. Takie postępowanie trudno nazwać konserwacją, to dewastacja zabytku. Jeszcze w XIX w. polichromię utraciła chrzcielnica z Machowina, choć nadal budzi uznanie jakość architektonicznej dekoracji. Kolorów nie brakuje w dwóch kolejnych – ze Słonowic, wspartej na figurze Mojżesza, z zachowaną cynową misą chrzcielną, oraz z Ciecholubia (obecnie w Miastku), gdzie czaszę ozdobiono architektoniczną dekoracją imitującą wątek kamienny oraz ciekawym zestawem malowideł odnoszących się do symboliki sakramentu. Nie podjęto próby ich objaśnienia, nie nawiązano również do – zapewne trafnej – interpreta-

cji M. Wisłockiego. M. in. w scenie Obrzezania nic nie wskazuje, by chodziło o Jezusa⁸. Czy przypadkiem z Ciecholubia nie pochodzi również niedawno odkryta na strychu i po odrestaurowaniu przywrócona do wnętrza ambona w kościele w Miastku?⁹ Taki przypadek przemawia za topograficznym ujęciem publikacji, które pozwoliłoby na konsekwentne uwzględnienie zabytków rozproszonych (w tym znajdujących się w zbiorach muzealnych) i niezachowanych, istotnych dla narracji – jak np. ołtarz z Duninowa (s. 85) czy figura z Dobieszewa (s. 89).

Na terenie powiatu zachowało się w dobrym stanie kilka epitafiów, które niegdyś były charakterystycznym elementem kościołów protestanckich, upamiętniając wybitnych czy po prostu posiadających wpływ i zamożnych współwyznawców. Także tutejsze przykłady dobrze oddają etapy rozwoju tej dziedziny sztuki sepulkralnej na Pomorzu. Epitafium Hansa (nie „Hanka”) Kalffa z Ustki zmarłego tragicznie w 1672 r.¹⁰ przedstawia całą rodzinę zebraną u stóp Ukrzyżowanego, a historię objaśnia inskrypcja. Podobny schemat posiada scena z trafnie zidentyfikowanego epitafium rodziny pastorskiej Westphalów w Wytownie, gdzie zachowało się również ozdobne obramienie architektoniczne¹¹. W Stowięcinie młodzieńczy Zmartwychwstały, a może anioł (badacze nie są zgodni), wskazuje na koronę zbawienia, oczekującą w niebiesiech na zmarłą (Ap 2,10) przedstawicielkę rodu von Zastrow (czy von Zastrowen?), szkoda że tu i w innych przypadkach nie podano treści inskrypcji¹². Dwa ostatnie, to inskrypcyjne i heraldyczne epitafia szlacheckie ze Słonowic i Damna, odkryte długo po wojnie w niezwykłych okolicznościach i starannie zakonserwowane. Pominięto epitafium braci Schültze

⁸M. Wisłocki, *Sztuka protestancka na Pomorzu 1535–1684*, dz. cyt., s. 130, il. 73–74.

⁹Ciecholub znajdował się na terenie dawnego powiatu miasteckiego. Dokumentów brak, a powojenne losy uległy zapomnieniu – A. Gurba, *Zabytki zostały wyciągnięte ze strychu. Teraz cieszą wszystkie oczy. Czekają organy i zegar*, „Głos Pomorski” 21.03.2021: <https://gp24.pl/miastko-zabytki-zostaly-wyciagniete-ze-strychu-teraz-ciesza-wszystkie-oczy-czekaja-organy-i-zegar-zdjecia/ar/c1-15501105> [dostęp: 13 maja 2022].

¹⁰M. Wisłocki, *Sztuka protestancka na Pomorzu 1535–1684*, dz. cyt., s. 282; A. Gut, *Et in funere perennitas. Nowożytnie epitafia drewniane na Pomorzu Środkowym*, Koszalin 2015 (Koszalińskie Zeszyty Muzealne, Seria A-VI, Sztuka Dawna), s. 80–81, 273–274, il. 57, 156, 163–165.

¹¹Niestety, nie dowiadujemy się, o jaki tekst chodzi w przypisie 69 (i w 39). A. Gut, *Et in funere perennitas*, dz. cyt., s. 274, il. 24, 167 tej identyfikacji nie dokonuje, nie bierze też pod uwagę faktu, iż dwaj z pastorów wymienionych w dolnej inskrypcji służyli dopiero po śmierci Martina Westphala, zatem tę inskrypcję dodano wtórnie.

¹²Tamże, s. 71, 272, il. 61.

z końca XVII w. w Sycewicach, może dlatego, że zostało dość niedawno przeniesione z Pałowa pow. Sławno¹³.

Obrazy religijne były powszechnym elementem wewnątrz nowożytnych kościołów luterzańskich, służąc pouczeniu wiernych, ciesząc oko radosnym splendorem barwnego wnętrza i wreszcie zaspokajając, *last but not least*, ambicje fundatorów. Czy jednak wszystkie przytaczane przykłady można bezdyskusyjnie zaliczyć do tej kategorii? Już pierwszy przypadek, dekoracja stropu, znowu w Smołdzinie, to element bliższy malowidłom ściennym (stropowym), choćby z powodu perspektywy, z jakiej je oglądano. Przetrwało 50 pól, więc prawdopodobnie zaledwie 1/3 pierwotnej ilości, których blask przywróciła konserwacja w latach 1994–2001. Sceny ewangeliczne zestawiono z wizerunkami apostołów i uczniów Pańskich (nie jest to tożsame z katolickim pojęciem „Doktorzy i Ojcowie Kościoła”)¹⁴. Również pod innymi ilustracjami znalazły się mylne podpisy: na s. 208 (góra) widzimy Pojmanie (nr 4 w spisie), na s. 209 to z pewnością Wniebowstąpienie (nr 22), czy zatem dolna ilustracja na s. 208 to fragment wyobrażenia zatytułowanego „Niewierny Tomasz” (nr 20)? Czy wiadomo coś bliższego o okolicznościach fundacji i o malarzach? Myślę, że udałoby się wskazać niejedną wzór graficzny, na co pośrednio wskazuje bogactwo ikonografii przy średniej biegłości warsztatowej¹⁵. Podobne pytania o źródła można zadać w przypadku pozostałych przedstawień – np. predelli ołtarzowej i trzech obrazów z Machowina (nie znamy wymiarów; czy któryś mógł wchodzić w strukturę niezachowanego ołtarza lub balustrady empory?). W przypadku Ukrzyżowania (Przebicia Włócznią) dowiadujemy się o wzorze w postaci obrazu Rubensa, jednak ogniwem pośredniczącym był miedzioryt, którego 3 wersje wykonał Boetius à Bolswert w latach 1628–1631¹⁶.

¹³A. Gut, *Et in funere perennitas*, dz. cyt., s. 272–273, il. 60.

¹⁴Prawidłowo identyfikuje M. Wisłocki, *Sztuka protestancka na Pomorzu 1535–1684*, dz. cyt., s. 162–163.

¹⁵O możliwościach jakie się kryją w tej dziedzinie na Pomorzu Środkowym świadczy muzealna monografia D. Szymańska, *Srebrny ołtarz darłowski*, Słupsk 2007, s. 189–218 (inspirację stanowiły ryciny cyklu pasyjnego Hendricka Goltziusa z lat 1596–1598).

¹⁶E. Budzińska, *Szkoła graficzna Rubensa. Katalog rycin ze zbiorów Gabinetu Rycin BUW*, Warszawa 1975 (Prace Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie, 10), nr 6, s. 20–21, il. 2; J. R. Judson, *Rubens. The Passion of Christ*, Turnhout 2000 (Corpus Rubenianum Ludwig Burchardt, p. 6), cat. no. 37, s. 139–152, il. 110–117; *Siła i patos. Barokowy świat mistrza Rubensa. Zakopane, lipiec – sierpień 2014*, red. tekstów niem. U. Blanchebarbe, red. tekstów pol. R. Moroz, M. Koperski,

Zapewne dwustronny obraz z Ukrzyżowaniem i nowoodkrytym Zmartwychwstaniem w Dobieszewie był możliwy do obejrzenia podczas obchodzenia ołtarza podczas przyjmowania Komunii św. (por. s. 103 oraz późniejsze ołtarze z Osowa i Kuleszewa). Poziomem artystycznym wyróżnia się „Pokłon Pasterzy” w Głównycach. *Nota bene*, Maria została przedstawiona *en trois quarts* (korekta). Mógł to być obraz cudem uratowany z pożaru starego kościoła, ale prawdopodobnie jest przekazem lub zakupem dokonany dla podniesienia splendoru nowej budowli, otoczonej patronatem okolicznych rodów szlacheckich, w tym Puttkamerów¹⁷. W każdym razie nawiązuje – wyraźnie za pośrednictwem grafiki (w lustrzanym odbiciu) – do obrazu Petera Paula Rubensa z lat ok. 1615–1620 przechowywanego w Musée des Beaux-Arts w Rouen¹⁸. Obraz w Głównycach jest zasadniczo wzorowany na grafice Lucasa Vorstermana z Antwerpii z 1620 r., z uproszczeniem tła¹⁹, która była wykorzystywana dość często w malarstwie²⁰. Ten motyw ikonograficzny (Łk 2,8–18) cieszył się uznaniem w kręgach ewangelickich, bariera konfesyjna nie przeszkadzała w przejmowaniu wzorów uznawanych za atrakcyjne²¹. Mało dowiadujemy się o obrazie z Ustki, przy czym datowanie „około XVIII wieku” jest wysoce nieprecyzyjne – Wisłocki i Gut datują obraz na podstawie inskrypcji na rok 1652, ponadto Anna Gut trafnie identyfikuje wzór graficzny w postaci sztychu Egidiusa Sadelera z 1590 r. sporządzonego według niezachowanego obrazu Christopha Schwarza,

Zakopane 2014, nr 28, s. 86, il. s. 87.

¹⁷Być może wskazówka znalazłaby się w unikatowej publikacji, J. Wegeli, *Glowitzer Denksattel. Dargereicht am zehnjährigen Kirchweihfest*, Glowitz 1901, dostępnej w słupskiej bibliotece muzealnej – *Księgozbiór niemieckojęzyczny*, oprac. R. Kupisiński: <https://www.muzeum.slupsk.pl/index.php/18-ruchomoci/140-ksiegozbiorniemieckojezyczny> [dostęp: 15 maja 2022].

¹⁸*L'adoration des Bergers*: <https://mbarouen.fr/fr/oeuvres/l-adoration-des-bergers-0> [dostęp: 13 maja 2022].

¹⁹*Sila i patos*, dz. cyt., nr 15, s. 60–61, il.; *Lucas Vorsterman I's engraving, „Adoration of the Shepherds”, 1620, after Rubens*, Prints and Principles: <http://www.printsandprinciples.com/2019/09/lucas-vorsterman-is-engraving-adoration.html> [dostęp: 13 maja 2022].

²⁰Np. wystawiony na sprzedaż obraz z nadreńskiej kolekcji prywatnej, *Peter Paul Rubens (Schule), Anbetung der Hirten*, Lot-Art., https://www.lot-art.com/auction-lots/PETER-PAUL-RUBENS-SCHULE-ANBETUNG-DER-HIRTEN/2665-peter_paul-11.9.21-hargesheimer [dostęp: 13 maja 2022].

²¹M. Wisłocki, *Sztuka protestancka na Pomorzu 1535–1684*, dz. cyt., s. 83, 99–102, 150, 218. O popularności sztychu Vorstermana w luterańskich kościołach Torunia i okolic pisze P. Birecki, *Sztuka luterańska na ziemi chełmińskiej od drugiej połowy XVI do pierwszej ćwierci XVIII wieku*, Warszawa 2007, s. 256, 271, 276–277, il. 43.

malarza dworskiego z Monachium²². Myślę, że takich identyfikacji byłoby więcej, także w przypadku malarskiej dekoracji ambon, przedstawień rzeźbiarskich i wzorników ornamentalnych. Raz jeszcze okazuje się, że na nowożytnym Pomorzu znajomość tendencji sztuki zachodnioeuropejskiej istniała na poziomie warstw wykształconych i zainteresowanych aktywnym mecenatem, oczywiście również pośród artystów, z których usług korzystano, nawet jeśli nie byli w stanie oddać formalnej wirtuozerii naśladowanych dzieł. Jakże ciekawe dialogi musiały toczyć się w tych sprawach w wiejskich dworach, z udziałem duchownych, których zadaniem była aprobatą tematyki i wygłoszenie solennego kazania na poświęcenie nowego wnętrza, a także zapewne sporadyczne nawiązywanie do treści obrazów podczas dalszej służby kaznodziejskiej, ku chwale Boga i zadowoleniu patrona zboru (kolatorów). *Nota bene*, zjawisko czerpania z uznanych dzieł sztuki, będące wyrazem wysokiej kultury i erudycji, odnosi się także do innych środowisk twórczych tego czasu i wciąż przynosi zaskakujące odkrycia, nawet w przypadku dzieł od dawna badaczom znanych²³.

W często przywoływanym Smołdzinie nie zachował się dawny prospekt organowy, zatem musimy zadowolić się skromną rokokową strukturą w Budowie i eleganckim prospektem w Kobylnicy z bogatą snycerską dekoracją ornamentalną. Oba mieszczą instrumenty nowszej daty. Dział traktujący o ławach kościelnych jest również nieliczny. Ławy ko-

²²M. Wisłocki, *Sztuka protestancka na Pomorzu 1535–1684*, dz. cyt., s. 188; A. Gut, *Et in funere perennitas*, dz. cyt., s. 65–66, il. 117–118. Por. S.-K. Diefenthaler, *Christoph Schwarz. Hofkünstler der Wittelsbacher im konfessionellen Zeitalter*, Berlin–München 2020, il. 77 (Kat. St I, 9), s. 415; znanych sobie prawie 50 malowanych i rzeźbionych replik sztychu Sadelera z XVII–XVIII w. autorka zestawia w katalogu pod nr G III 11, s. 288–293; pochodzą zarówno z niemieckich kościołów katolickich, jak i z kościołów luterzańskich, w tym w sporej liczbie z terenu Danii.

²³Np. obraz ze sceną Zmartwychwstania z 1676 r. poświęcony pamięci Urszuli Trautwein w kościele Mariackim w Toruniu, który P. Birecki, *Sztuka luterńska na ziemi chełmińskiej*, dz. cyt., s. 367 przyp. 23, il. 42 uważa za oparty na manierystycznej rycinie Cornelisa Corta (1533–1578), w istocie jest zbarokizowaną i rozbudowaną kompozycyjnie wersją sztychu augsburskiego mistrza Lucasa Kiliana (1579–1637), wykonanego zapewne na początku XVII w. według wzoru Josepha Heintza (1564–1609), jednego z dworskich artystów cesarza Rudolfa II – na co zwrócił uwagę Jacek Tylicki – K. Kluczajd, J. Tylicki, *Sztuka nowożytna*, [w:] A. Błażejewska [i in.], *Dzieje sztuki Torunia*, Toruń 2009, s. 236–237, il. 202; J. Tylicki, *Historia malarstwa w nowożytnym Toruniu*, [w:] *Królewskie miasto – trzy stulecia przemian kultury artystycznej Torunia 1454–1793. Wystawa na 160-lecie Muzeum Okręgowego w Toruniu. Katalog*, red. kat. M. Kurkowski, współpraca S. J. Stenka, Toruń 2021, s. 49; por. informacja o rycinie (z odmiennym datowaniem) na stronie Detroit Institute of Arts, <https://www.dia.org/art/collection/object/resurrection-christ-50955> [dostęp: 18 maja 2022].

latorskie połączone z łozami w Zimowiskach wyróżniają się manierystyczną dekoracją architektoniczną balustrad i zapiecków. W Osowie przetrwały fronty osiemnastowiecznych łóz patronackich i skromne ławy w nawie, pokryte malowanymi marmoryzacjami. W Charnowie ława wójtowska z 1625 r. pokryta dekoracją roślinną była zestawiona z zapleckiem ozdobionym malowaną kotarą z dekoracją ornamentalną i widocznymi na fotografii inskrypcjami, niestety brak o nich wzmianki. Przetrwały ponadto 4 zespoły zabytkowych empor, w Kobylnicy ozdobione dekoracją arkadkową i opatrzone ażurowymi kratkami, fragmenty w Wytownie i w Zimowiskach, a ponadto empora muzyczna kościoła w Ciecholubiu (niszczyć budynek przeniesiono do Warcina, wyposażenie do Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku), z malowanymi wyobrażeniami cnót wraz z alegoriami modlitwy i śpiewu. Na publikowanym zdjęciu archiwalnym widać, że ponadto malowane były przedpiersia ław kościelnych.

Obecność płyt nagrobnych w epoce pochówków była w kościołach naturalna. Siedemnastowieczne w Zimowiskach i Duninowie²⁴ mają formę heraldyczną i inskrypcyjną, upamiętniając szlacheckich patronów. Bogatszą formę ma płyta Franza von Boen z wyobrażeniem obojga małżonków. Ponadto wymieniono jedyny ewangelicki konfesjonał z 1618 r. w Sierakowie Słupskim, aż 24 witrażyki gabinetowe z lat 1617–1622 w oknach kościoła w Możdżanowie ze scenami biblijnymi i herbami fundatorów, pojedyncze szybki w Wytownie i w Machowinie, oraz osobno kartusz herbowy związany z omawianą przedtem płytą nagrobną w Duninowie. W zakończeniu podano przykład osiemnastowiecznej stolarki w postaci drzwi w Łupawie. Nie zostały uwzględnione zabytki nowożytnego złotnictwa, tkaniny artystyczne, świeczniki ani dzwony kościelne. Czy to wynika z ich braku na tym terenie?

Na s. 253 została zestawiona bibliografia, osobno źródła niepublikowane w postaci dokumentacji konserwatorskich, osobno publikacje. Wybór tych pierwszych jest imponujący, zresztą autorka jest absolwentką konserwatorstwa i zabytkoznawstwa na UMK w Toruniu oraz

²⁴Moim zdaniem trafniejsze jest datowanie M. Wisłockiego, *Sztuka protestancka na Pomorzu 1535–1684*, dz. cyt., s. 105 na 2. ćwierć XVII w., a nie dopiero na koniec tego stulecia.

pracowniczką słujskiej Delegatury Wojewódzkiego Urzędu Ochrony Zabytków w Gdańsku, więc problematyka jest jej bliska z powodów zawodowych. Natomiast dobór literatury jest niekonsekwentny, na liście zabrakło podstawowej pracy Marcina Wisłockiego cytowanej w tekście począwszy od przypisu 1, katalogu Anny Gut (przypis 28), a również inne cytowane opracowania powinny znaleźć się w tej części książki. Wprawdzie M. Wisłocki przytacza bardzo obfitą bibliografię, to jednak – moim zdaniem – należałoby przywołać pozycje odnoszące się bezpośrednio do tematu podjętego przez Katarzynę Bartosiewicz, nie mówiąc o wydanych w latach kolejnych. Autorka winna z większym zaufaniem korzystać nie tylko z dokumentacji, ale również z dorobku historyków i historyków sztuki²⁵. Co by się ponadto przydało, to indeks geograficzny i osobowy.

Książka jest ważnym przyczynkiem do poznania nowożytnej pomorskiej sztuki sakralnej i kultury, tj. czasów, gdy luteranizm w niemieckiej i polsko-kaszubskiej szacie językowej był wyznaniem bezwzględnie dominującym do tego stopnia, że pierwsza po reformacji parafia rzymskokatolicka w Słupsku powstała dopiero po ponad 300 latach, w drugiej połowie XIX w. Dobrze, że autorka podjęła się trudu zebrania i publikacji zabytków, wielka chwała dla Starostwa Powiatowego w Słupsku za przyznanie na badania stypendium kulturalnego Starosty i za wydanie książki²⁶. Z zadania edytorskiego dobrze się wywiązała słujska firma

²⁵Przykładowo z prac starszych dotyczących regionu: R. Hardow, *Alte und neue Grabdenkmäler im Stadt- und Landkreis Stolp*, mit einem Geleitwort von R. Spittel, Stolp i. Pomm, 1930. Również przykładowo: artykuły naukowe w periodykach i pracach zbiorowych, jak M. Glińska, *Plastyka kamienna na Pomorzu Zachodnim w latach 1530–1640*, w: *Sztuka Pomorza Zachodniego*, pod red. Z. Świechowskiego, Warszawa 1973, s. 305–364; wzmianki w katalogach wystaw: A. Konarska, *Mecenat artystyczny szlachty pomorskiej od XVI do początku XX wieku. Katalog wystawy przygotowanej z okazji 50-lecia Muzeum Pomorza Środkowego*, Słupsk 1998; 1000-letnie dziedzictwo chrześcijańskie Pomorza Środkowego. Czerwiec – wrzesień 2000, Muzeum w Koszalinie, koncepcja wystawy i katalogu D. Szewczyk, red. J. Kalicki, Koszalin 2000; „*Die blume ist verwelkt*”. *Protestanckie funeralia na Pomorzu od początku XVII do połowy XX wieku*, red. katalogu M. Wojciechowski, B. Zgodzińska, Słupsk 2011; „*Sola Scriptura*” – *biblijne malarstwo i grafika pomorskich protestantów od XVI do XX wieku. Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku, Zamek Książąt Pomorskich, 24 października 2015 – 28 lutego 2016*, oprac. katalogu A. O. Sujecka, wyd. 2, Słupsk 2017. Warto przytoczyć ważniejsze prace o charakterze popularnym, jak *Śladami książąt pomorskich*, red. E. Kus, U. Schröder, Z. Pawlicki, aut. J. Kochanowska, B. Bellmann, H. Wartenberg, Szczecin 2007 (*Ars Pomeraniae*). Powstaje pytanie, czy tematyka konserwatorska związana z omawianym terenem nie pojawia się na łamach przedwojennych „*Baltische Studien*” i współczesnej „*Ochrony Zabytków*”? Wreszcie pozostaje kwestia wykorzystania literatury porównawczej, w tym publikacji powstałych w związku z jubileuszem 500-lecia Reformacji obchodzonym w 2017 r.

²⁶Recenzja J. Wild, *Sztuka ewangelicka*, „*Zwiastun Ewangelicki*” 2021, nr 22, s. 14, <https://>

Szarek Wydawnictwo Reklama. Nakład nie jest przeznaczony do sprzedaży – jest to z jednej strony wiadomość dobra dla czytelnika, z drugiej strony zmuszająca zamieszkałych poza Słupskiem do poszukiwań.

Jerzy Domasłowski