

DOROTA WITKOWSKA

PRZEKAZ TEOLOGICZNY SALI CZERWONEJ RATUSZA GŁÓWNEGO MIASTA

Poniższy tekst jest jedynie przyczynkiem do analizy treści dekoracji malarskiej Sali Czerwonej Ratusza Głównego Miasta w Gdańsku oraz wstępem do interpretacji treści teologicznych zawartych w tej dekoracji. Temat wystroju Sali Czerwonej jest niezwykle szeroki, również pod względem bogactwa odniesień religijnych. Te omawiane w poniższym tekście – wybrane zostały ze względu na reprezentatywny dla zagadnienia charakter.

Po pierwszych wystąpieniach reformatorskich ideologia protestancka dotarła do Gdańska stosunkowo wcześnie, już w I ćwierci XVI w. Przyjęcie idei rewolucji religijnej i kulturowej przez ludność miasta było na tyle entuzjastyczne i intensywne, że w krótkim czasie stała się ona dominującą treścią ich życia w pierwszej ćwierci szesnastego wieku. Powszechne wyznawanie protestantyzmu wyrażało się w życiu duchowym oraz w akceptacji postaw moralnych, zgodnych z doktryną reformacyjną, uznanych przez nią za wzorzec postępowania obywatelskiego.

Widocznym wyrazem ideologii protestanckiej w Gdańsku jest dekoracja malarska Wielkiej Sali Rady Ratusza Głównego Miasta, zwanej Salą Czerwoną ze względu na materiał, kryjący jej ściany. Sala była miejscem obrad Rady Miasta, decydującej m. in. o ważnych aspektach gdańskiej państwowości¹. Program ideowy jej wystroju miał stanowić ilustrację dobrych rządów², służącą rajcom przykładem w razie moralnych wątpliwości. Opowieść zawarta w dekoracji Sali Czerwonej, w której użyty został język alegorii i symboli, erudycyjnych odniesień i emblematów, poruszała zagadnienia etyczne i praktyczne związane ze sprawowaniem władzy. Dotykała również kwestii teologicznych zgodnych z nauką protestancką, a zwłaszcza z kalwińską³, którą od ok. 1580 r. wyznawała dominująca część postępowych członków Rady Miasta.

Wpływ kalwinizmu wyraźny jest przede wszystkim w akcentowaniu aktywności gospodarczej i handlowej miasta, która miała świadczyć o nadzwyczajnej bożej łasce⁴. Motyw barek i statków rzecznych wypełnionych zbożem, drewnem i innymi surowcami,

¹ T. Grzybkowska, *Malarstwo* [w:] *Aurea Porta Rzeczypospolitej. Sztuka gdańska od połowy XV do końca XVII wieku. Eseje*, kat. wyst., Muzeum Narodowe w Gdańsku, maj – sierpień 1997, Gdańsk 1997, s. 42

² E. Iwanoyko, *Sala czerwona ratusza gdańskiego*, Wrocław 1986, s. 6

³ Tamże, s. 6

⁴ Tamże, s. 6

mającymi trafić z gdańskiego portu drogą morską do odległych przystani, pojawia się w obrazie Izaaka van den Blocke'a *Apoteoza łączności Gdańska z Polską*. Dzieło stworzone w 1608 r., umieszczone centralnie w strukturze snycerskiej stropu Sali Czerwonej, jest równocześnie jej centrum ideologicznym, wyrazem ostatecznego triumfu miasta prowadzonego wolą Boga ku bogactwu i pomyślności⁵.

Odniesienia do kalwińskiej idei predestynacji widoczne są w alegorycznym sposobie przedstawienia geograficznego położenia miasta jako źródła jego dobrobytu⁶. To z niebiańskiego nadania wynikało korzystne ulokowanie Gdańska nad morzem, przy ujściu Wisły, pozwalające mu bogacić się na handlu towarami splawianymi rzeką z Rzeczypospolitą. Łukowatemu kształtowi przedstawionego w obrazie odcinka Wisły, zatłoczonego łodziami handlowymi, biegnącego metaforycznie za (będącym centrum życia kupieckiego nowożytnego Gdańska) Dworem Artusa i zamkniętego po lewej stronie przedstawieniem Twierdzy Wisłoujście, odpowiada, widoczny w centralnej części obrazu, łuk tęczy, spinający lewą i prawą część kompozycji. Tęcza symbolizuje boską opiekę i łączność nieba z ziemią, które są siłą sprawczą rozwoju gospodarczego miasta⁷. Potwierdzeniem tej tezy jest inskrypcja łacińska biegnąca wzdłuż tęczy: *Coelesti iungimur arcu – łączy nas niebiański łuk*⁸.

W obrazie Isaaca van den Blocke'a, obok wyobrażenia łączności miasta z Bogiem, znajduje się przedstawienie boskiej opieki nad tymi, którzy przestrzegają Jego przykazań i żyją zgodnie z zasadami wiary. Stwórca, który jest sprawiedliwym sędzią i autorytetem moralnym, ustanowił prawa działania świata i Jego postanowienia wpływają na ziemskie sprawy⁹. Z woli nieba podejmowane były więc decyzje Rady Miasta, kierowanej boską Opatrznością w rządach nad Gdańskiem. Miało to oznaczać, że jej działania są realizacją boskiego planu wobec miasta.

W obrazie *Apoteoza łączności Gdańska z Polską* motyw ręki Boga, wynurzającej się z chmur i trzymającej w dłoni wieżę Ratusza Głównego Miasta, znaku władzy miejskiej, symbolizuje opiekę boskiej Opatrzności nad działaniami Rady. Odniesieniem do opieki boskiej sprawowanej nad działaniami Rady było także przedstawienie rozpostartych orlich skrzydeł bezpośrednio za wieżą Ratusza. Choć w pierwszej chwili, przez analogię do godła państwowego, motyw ten wydaje się wskazywać jedynie na związki Gdańska z Rzeczypospolitą – w rzeczywistości jest nawiązaniem do biblijnej symboliki orlich skrzydeł jako znaku wszechmocy boskiej opieki, często przywoływanej w sztuce protestanckiej¹⁰.

⁵ E. Iwanoyko, dz. cyt., s. 5

⁶ Tamże, s. 112

⁷ Tamże, s. 112

⁸ Tamże, s. 117

⁹ Tamże, s. 119

¹⁰ E. Iwanoyko, dz. cyt., s. 120

Panorama Gdańska, przedstawiona w obrazie Izaaka van den Blocke'a, wydaje się w pierwszym oglądzie wiernym odwzorowaniem nowożytnego układu urbanistycznego miasta. Zastanawia jednak umiejscowienie jej przez artystę na szczycie bogato zdobionego łuku triumfalnego, fantastycznej budowli, stanowiącej dominantę wizualną w kompozycji malarskiej. Interpretując łuk jako ogniwo między niebem a ziemią, metaforycznie umożliwiające bezpośrednią łączność Gdańska z Bogiem¹¹ (vide dłoń Boga obejmująca wieżę ratuszową), należy rozumieć, że przedstawione miasto to *civitas Dei*, miasto wybrane przez Boga, idealna chrześcijańska wspólnota, pozostająca pod szczególną pieczę Najwyższego¹². Dowodem ciągłej obecności boskiego pierwiastka w życiu miasta jest hebrajski napis z imieniem Boga, Jahwe, widoczny nad panoramą¹³. Starotestamentowy zapis boskiego imienia sakralizuje przestrzeń obrazu bez konieczności przedstawienia osoby boskiej oraz nawiązuje do pierwotnych biblijnych wzorców, istotnych dla ruchów reformacyjnych, zwłaszcza dla kalwinizmu, potępiającego przedstawienia kultowe¹⁴. Wierność zasadom wiary gwarantowała opiekę wszechobecnego, choć niewidocznego, Boga. Dydaktyzm wystroju Sali Czerwonej oparty był właśnie na umacnianiu postaw etycznych i obronie wartości moralnych¹⁵.

Do, wyobrazonego w *Apoteozie* Izaaka van den Blocke'a, *civitas Dei* miało doprowadzić gdańszczan przestrzeganie przez jego mieszkańców, a zwłaszcza jego reprezentantów zasiadających w Radzie Miasta, swoistego katechizmu opartego na sześciu cnotach etycznych, które uwiecznione zostały w serii obrazów Hansa Vredemana de Vriesa z lat 1594–1596¹⁶. Dekorowały one przestrzeń tuż pod stropem Wielkiej Sali Rady. Dzieła są alegorycznymi przedstawieniami sprawiedliwości, mądrości, pobożności, zgody, wolności i stałości. Autor podzielił kompozycje na strefy wewnątrz architektury i poza nią. We wnętrzach przedstawił personifikacje cech kojarzonych z daną cnotą, natomiast na zewnątrz budowli – przeciwstawne jej występki. Cechy były rozpoznawalne dzięki licznym napisom ułatwiającym zrozumienie treści obrazów, a także powszechnych w protestantyzmie: alfabetyzacji i kultu Słowa¹⁷. Serię zamykało i podsumowywało przedstawienie Sądu Ostatecznego. Stanowiło ono przypomnienie dla Rady Miasta, że sprawiedliwość ludzka na ziemi zostanie rozliczona przed Sądem Ostatecznym, co miało szczególne znaczenie w odniesieniu do podejmowanych przez Radę decyzji sędziowskich¹⁸.

¹¹ Tamże, s. 122

¹² T. Grzybkowska, dz. cyt., s. 45

¹³ E. Iwanoyko, dz. cyt., s. 120

¹⁴ Tamże, s. 48

¹⁵ Tamże, s. 7

¹⁶ Tamże, s. 36

¹⁷ E. Iwanoyko, dz. cyt., s. 7

¹⁸ T. Grzybkowska, dz. cyt., s. 43

Przy analizie teologicznych treści wystroju Sali Czerwonej na szczególną uwagę zasługuje przedstawienie Pobożności, rozumianej jako Religia. Według Carla van Mandera, siedemnastowiecznego biografy Hansa Vredemana de Vriesa, właściwy tytuł dzieła brzmiał *Pietas w nowoczesnej świątyni*¹⁹. Czas powstawania tej serii dzieł był też czasem polemik religijnych w Gdańsku, co miało wpływ na wyobrażenie nowoczesnej świątyni, zgodne z doktryną protestancką, szczególnie kalwińską. Potwierdzeniem takiej interpretacji był sposób przedstawienia tej budowli w obrazie. Mimo wyraźnie średniowiecznej formy architektonicznej jest to przestrzeń pozbawiona elementów kultowej sztuki figuralnej²⁰.

Odniesieniem do kalwinizmu było także oparcie alegorycznego przedstawienia *Pietas* – Pobożności na starotestamentowej historii Jozjasza, króla Judei [2 Krl, 22,3–23,25], walczącego przeciw obcym wyznaniom na ziemi judzkiej i ich wizualnym formom kultowym²¹. W centralnej części obrazu król, siedzący pod zielonym baldachimem w towarzystwie personifikacji *Pietas* - kobiety ze złożonymi dłońmi, zarządza odczytanie ludowi Judei odnalezionych ksiąg Mojżesza, w których zapisane zostały Słowa Boga. Przy pulpicie, na pierwszym planie obrazu, przedstawiony został pisarz Jozjasza, a stojąca za nim *Veritas* – Prawda personifikuje autentyczność odnalezionych zwojów²². Dążenie Jozjasza do przywrócenia kultu Boga Jahwe i walkę z idolatrią uważane było za symbol prawdziwej pobożności. Kalwiński doszukiwali się podobieństwa między postawą biblijnego króla a twórcą ich doktryny²³.

W głębi obrazu widoczna jest mensa, na której autor obrazu umieścił otwartą księgę Pisma Świętego, zaś za nią tablice Dekalogu. Przedstawienie to, będące syntezą religijności²⁴, świadczy, że powinna być ona strzeżeniem prawd zawartych w Słowie Bożym i pielęgnowaniem cnót. Przesłanie to dodatkowo wzmacniają postaci cnót teologicznych i kardynalnych, otaczające ołtarz i mające kształtować postawę osoby pobożnej, bez pośrednictwa wizerunków kultowych²⁵.

Inne personifikacje w obrazie, to widoczne na pierwszym planie i rozpoznawalne dzięki podpisom: *Institutio* (obowiązek nauczania i opieki nad nieletnimi), *Misericordia* (miłosierdzie), *Humilitas* (pokora, przedstawiona jako dziecko z czapką w ręku!), *Religio* (Słowo Boże) i *Obedientia* (posłuszeństwo). Dwunastu modlących się mężczyzn po lewej

¹⁹ E. Iwanoyko, dz. cyt., s. 48

²⁰ Tamże, s. 49

²¹ Tamże, s. 49

²² Tamże, s. 50

²³ Tamże, s. 50

²⁴ E. Iwanoyko, dz. cyt., s. 51

²⁵ Tamże, s. 50

stronie obrazu to odwołanie do dwunastu apostołów, mających być personifikacją *Oratio* i wzorem pobożnej postawy²⁶.

Prawa strona obrazu stanowi antytezę cnoty Pobożności i jest wyobrażeniem religii fałszywej, przedstawionej za pomocą odniesień do treści starotestamentowych. Hans Vredeman de Vries wprowadził do przestrzeni poza nowoczesną świątynią: króla Salomona czczącego bożka, widocznego przy prawej krawędzi obrazu, oraz adorację złotego cielca, przedstawioną na dalszym planie. Odniesieniem do Starego Testamentu jest również postać chłopca na pierwszym planie prawej części obrazu. Chłopiec, będący tylko pozornie elementem sztafażu, opisany został przez malarza jako *Securitas*, czyli bezpieczeństwo (w tym kontekście: stabilność, stałość). Stanowi to odwołanie do Księgi Eklezjastyka [inaczej: Księga Koheleta 4,13] i jest ironicznym komentarzem do klęczącego przed złotym posągami Salomona: *lepszzy chłopiec ubogi a mądry, niż stary, głupi król*²⁷.

Cykl rozpoczęty obrazem sprawiedliwości zamyka obraz Sądu Ostatecznego, stanowiący przypomnienie o odpowiedzialności przed Bogiem za przestrzeganie wskazań zawartych w tym gdańskim katechizmie²⁸. Przez wzgląd na paralełę sądu ludzkiego na ziemi i boskiego w niebie, pomieszczenia, służące świeckiemu wymiarowi sprawiedliwości, często zdobiono wyobrażeniami sądu ostatecznego²⁹. W przypadku obrazu Hansa Vredemana de Vriesa mówić można nie tylko o eschatologicznym charakterze dzieła, lecz także o zawartych w nim ideach dyskusji religijnej toczonyj w Gdańsku oraz o odniesieniach do lokalnej rzeczywistości w czasie, gdy dzieło powstawało.

Sąd Ostateczny z Sali Czerwonej jest odzwierciedleniem sytuacji duchowej Gdańska czasów Reformacji. Jednym z elementów potwierdzających protestancki charakter omawianego dzieła i, prawdopodobnie najbardziej wyraźnie, odróżniającym je wizualnie od katolickich wyobrażeń sceny sądu ostatecznego jest brak postaci archaniola Michała, tradycyjnie „ważącego” uczynki ludzi lub walczącego z szatanem, odprowadzającego dusze przed oblicze boskiego Sędziego³⁰. W obrazie de Vriesa miejsce anioła zajęła kolumna, dźwigająca emblematy wiary znane już z przedstawienia Pobożności: Ewangelię i tablice dziesięciu przykazań. Kolumna, oznaczająca stałość wiary, na trójkątnej podstawie symbolizującej doskonałość, wyraża także dokonanie dzieła zbawienia, możliwe dzięki przestrzeganiu zasad zawartych w Piśmie Świętym i Dekalogu. Wiara w tej czystej, niemal

²⁶Tamże, s. 51

²⁷Tamże, s. 53

²⁸T. Grzybkowska, dz. cyt., s. 43

²⁹E. Iwanoyko, dz. cyt., s. 66

³⁰Tamże, s. 68

purystycznej postaci, zastąpiła wstawiennictwo świętych i rozbudowaną obrzędowość katolicyzmu³¹.

Nad kolumną widać Jezusa Chrystusa, spoczywającego na łuku tęczy i opierającego stopy na ziemskim globie, co symbolizuje Jego wszechmocną władzę nad światem. Brak osób świętych, zamiast nich umieszczone są personifikacje Jego atrybutów: *Misericordia* – Miłosierdzie, *Gratia* – Łaska, *Justitia* – Sprawiedliwość i *Veritas* – Prawda. Cnoty te określają Jezusa jako łaskawego, miłosiernego i sprawiedliwego Zbawiciela, w opozycji do średniowiecznego przedstawiania jako sędziego zemsty³², który feruje wyroki i wymierza karę³³. Również brak tradycyjnych atrybutów: miecza (władza sądownicza) i lilii (łaska) ukazuje Go, przede wszystkim, jako nagradzającego, czego symbolem jest korona w Jego prawej ręce.

W obrazie Hansa Vredemana de Vriesa miejscem, do którego trafiają dusze zbawionych, jest raj postrzegany na sposób typowy dla Niderlandów, skąd pochodził artysta. Statyczny krajobraz z kolumnową rotundą otoczoną wieńcem cyprysów nie jest zwyczajowym wyobrażeniem niebieskiego Jeruzalem, lecz jedynie miejscem odpoczynku dusz w drodze ku niebiosom i, dzierżącemu koronę zbawienia, Chrystusowi³⁴.

Spokojowi strony zbawionych przeciwstawiony jest zgiełk piekła, z widocznymi odniesieniami do znanych ze średniowiecza motywów paszczy Lewiatana i personifikacji grzechów głównych, które umieszczone są w prawej dolnej części obrazu. Szczególną uwagę artysta poświęcił wyobrażeniu nieuczciwej sprzedaży, która w kupieckiej społeczności Gdańska była mocno dezaprobowana, gdyż oszustwo finansowe utożsamiane było z kradzieżą³⁵, jak również gromadzenie nadmiernego bogactwa. Personifikacja oszustwa to, widoczny w prawym dolnym rogu obrazu, nagi mężczyzna na czworakach, zajęty spisaniem rachunków. Przedstawienie nieuczciwego kupca jako zezwierzęconego grzesznika stanowiło surowe napomnienie, by nie zabiegać o nieczyste zyski³⁶ i przypominało o obowiązku trzymania się zasad wspólnoty kupieckiej, których łamanie godziło w interesy całej społeczności.

W strefie obrazu ukazującej piekło, na dalszym planie, widoczna jest rozpoznawalną budowlą, nie będąca jednak żadnym z budynków gdańskich, lecz wyobrażająca zamek św. Anioła w Rzymie. Jest to odniesienie do postrzegania przez protestantów Rzy-

³¹Tamże, s. 68

³²Tamże, s. 67

³³Tamże, s. 67

³⁴Tamże, s. 69

³⁵E. Iwanoyko, dz. cyt., s. 70

³⁶Tamże, s. 70

mu jako symbolu fałszywej nauki, czyli niezgodnej z Pismem Świętym, bałwochwalstwa, występków i rozpusty³⁷.

Język teologiczny wystroju Wielkiej Sali Rady odzwierciedla ogólnie pojęte tendencje reformacyjne w Gdańsku i jest znakomitym przykładem kształtowania się nowej, protestanckiej ikonografii³⁸. Oddaje także charakter dysputy religijnej w mieście, w którym, w czasie powstawania omawianych dzieł, coraz powszechniejszy stawał się kalwinizm. Mimo głoszenia zgody i stałości jako podstaw moralnych działania obywateli w nowożytnym Gdańsku, protestanci nie uniknęli sporów między sobą. W 1612 r., dominujący w Radzie Miasta kalwińscy zostali odsunięci od władzy przez luteran³⁹. Opisywane powyżej dzieła sztuki są więc zarazem wczesnymi, jak i ostatnimi przykładami wyrazu triumfu doktryny kalwińskiej w sztuce gdańskiej.

BIBLIOGRAFIA

1. Grzybkowska Teresa, *Malarstwo [w:] Aurea Porta Rzeczypospolitej. Sztuka gdańska od połowy XV do końca XVII wieku. Eseje*, kat. wyst., Muzeum Narodowe w Gdańsku, maj – sierpień 1997, Gdańsk 1997
2. Iwanoyko Eugeniusz, *Sala czerwona ratusza gdańskiego*, Wrocław 1986

³⁷Tamże, s. 69

³⁸Tamże, s. 69

³⁹T. Grzybkowska, dz. cyt., s. 45