

wprowadzeniem zdawało się wypełniać tytułowy postulat. Z przyjemnością wziąłem do rąk pachnące jeszcze farbą drukarską wydanie. Z narastającą fascynacją przeglądałem strona po stronie reprodukcje sztychów z XVI i XVII wieku. Kulminacja emocji nastąpiła w momencie, gdy dotarłem do czwartego rozdziału *Ornament* i ujrzałem takie same zdobienia, jak te ucieleśnione w dekoracjach wielkich organów z kościoła św. Trójcy – te same kształty, detale, lwie i baranie głowy, splątane na wiele sposobów okuciowe formy. Druk pojawił się dokładnie w momencie, gdy kończyliśmy, po kilkunastu latach ogromnego wysiłku, odbudowę zdemontowanego w czasie drugiej wojny światowej instrumentu. Tysiące elementów pochodzących z szaf organowych i empor przekładaliśmy w tym okresie wielokrotnie z miejsca na miejsce, próbując je na nowo dopasować, uzupełnić i poscałać. Pewnie dlatego patrzyłem na sztychy umieszczone w albumie wyraźnie wzruszony, uświadamiając sobie, że właśnie dotarłem do źródła...

Manierystyczno-barokowe organy we franciszkańskim kościele św. Trójcy na Starym Przedmieściu w Gdańsku² (il. 1) to jeden z największych zabytków ruchomych na Pomorzu. 45-głosowy mechaniczny instrument został umiejscowiony we wschodniej części świątyni, nieopodal lektorium oddzielającego prezbiterium (dawny chór zakonny) od korpusu głównego (trzynawowa hala). Obecnie posiada on pięć sekcji brzmieniowych, w tym dwie pedałowe, co jest unikalnym rozwią-

² Zob. J. Deurer, *Dokumentacja rysunkowo-fotograficzna organów z kościoła św. Trójcy w Gdańsku*, Gdańsk 1943, Archiwum Klasztoru Franciszkanów w Gdańsku; M. Dorawa, *Dokumentacja historyczno-konserwatorska organów z kościoła pw. św. Trójcy w Gdańsku*, mps, Toruń 1984, Archiwum Klasztoru Franciszkanów w Gdańsku; J. Janca, *Abriss der Geschichte des Orgelbaus in den Kirchen Danzigs bis 1800*, Baerenreiter Kassel, Basel–London–New York 1989; H. Wiczorkiewicz, *Oprawa zewnętrzna organów z kościoła św. Trójcy w Gdańsku, problem rekonstrukcji*, [w:] „Organy i muzyka organowa”, t. 5, Prace Specjalne Akademii Muzycznej im. St. Moniuszki w Gdańsku, nr 33, Gdańsk 1984, s. 151–156; K. Darecka, A. Piwek, *Odbudowa organów z kościoła św. Trójcy w Gdańsku. Inwentaryzacja i wytyczne konserwatorskie*, mps, Gdańsk 2006, Archiwum Klasztoru Franciszkanów w Gdańsku; P. Lewko, *Organy kościoła św. Trójcy w Gdańsku – koncepcja rekonstrukcji*, [w:] „Organy i muzyka organowa”, t. 13, Prace Specjalne Akademii Muzycznej im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku, nr 71, Gdańsk 2006, s. 302–323; K. Darecka, *Problematyka techniczna i konserwatorska prospektu organowego z kościoła św. Trójcy w Gdańsku*, [w:] *Zabytkowa stolarka we wnętrzach sakralnych i jej problematyka konserwatorska*, red. J. Krawczyk, Wydawnictwa Naukowe UMK, Toruń 2010, s. 215–222; A.M. Szadejko, *Organy w kościele oo. Franciszkanów pw. św. Trójcy w Gdańsku. Koncepcja i realizacja odbudowy historycznego instrumentu*, [w:] „Musica Sacra”, t. 6, Prace Specjalne Akademii Muzycznej im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku, nr 81, Gdańsk 2010, s. 111–140; T. Jank, *Franciszkański kościół Świętej Trójcy w Gdańsku. Odbudowa prospektu organowego*, „Renowacje i Zabytki”, nr 3 (47) 2013, s. 55–60; J. Dyżewski, *Odbudowa prospektu wielkich organów w kościele Świętej Trójcy w Gdańsku*, Biuletyn Konserwatorski Pomorza Gdańskiego, Zeszyt 2, Gdańsk 2014, s. 7–27; *Organy z franciszkańskiego kościoła Świętej Trójcy w Gdańsku. 400 lat historii*, red. o. T. Jank OFMConv., A.M. Szadejko, M. Zakrzewska, Gdańsk 2018.

zaniem konstrukcyjno-stylistycznym w barokowym budownictwie organowym³, a jego manierystyczna zewnętrzna oprawa szafy głównej, przedniej i części empory organowej należy do najpiękniejszych i najznakomitszych przykładów tej stylistyki w Polsce. Do jednorodnej konstrukcji przylega dobudowany balkon z oddzielną szafą pedałową.

Organy w kościele św. Trójcy zbudował najprawdopodobniej Merten Friese⁴ w latach 1616–1618. Manierystyczną oprawę szaf organowych miał wykonać Hans Schnabel⁵. Instrument był wielokrotnie przebudowywany i powiększany. W 1641 roku naprawy dokonał Christian Heinrich, w roku 1684 przebudowy podjął się Johann Bernstorp, a w 1697 roku Faniel Nitrowski wykonał cymbelstern⁶. Szafę pedałową w latach 1703–1704 dobudował Tobias Lehmann⁷. W 1757 roku Friedrich Rudolf Dalitz podjął się ostatniej barokowej rozbudowy instrumentu⁸. W drugiej połowie XIX wieku kolejnej modyfikacji organów dokonał Carl Schuricht, nie wpłynęło to jednak na ich kształt zewnętrzny⁹. W roku 1914 Otto Heinrichsdorff wymienił całkowicie zawartość organów, budując praktycznie nowy 58-głosowy instrument¹⁰.

W trakcie drugiej wojny światowej, w latach 1943–1944, wykonano fotograficzną i rysunkową dokumentację organów¹¹. Następnie rozebrano je i wywieziono na Żuławy. Po wojnie zdemontowane elementy powróciły do kościoła św. Trójcy i przez lata były składowane na jego poddaszu. Z dawnego, oryginalnego instrumentu nie przetrwało w zasadzie nic. Szczęśliwie zachowało się ok. 65 procent substancji zabytkowej empor i szaf organowych¹². W latach sześćdziesiątych XX wieku odbudowano balkon i prospekt szafy pedałowej pochodzący z początku XVIII wieku. Od 2008 do 2018 roku z inicjatywy Franciszkanów, przy wsparciu wielu osób, firm i instytucji, wykonano pełną konserwację, rekonstrukcję i montaż

³ A.M. Szadejko, *Organy w kościele oo. Franciszkanów...*, s. 137.

⁴ Autorstwo budowy organów w kościele św. Trójcy Martenowi Friese przypisuje między innymi A.M. Szadejko. Dokonuje tego na podstawie charakterystycznych dla organmistrza cech architektonicznych szafy głównej i Rückpositivu – trzy ośmioboczne wieże, z których środkowa jest najwyższa, poprzedzielane podwójnymi polami pischczalkowymi. Zob. A.M. Szadejko, *Historia organów z kościoła Świętej Trójcy*, [w:] *Organy z franciszkańskiego kościoła...*, s. 43.

⁵ W. Drost, F. Swoboda, *Kunstdenkmäler der Stadt Danzig*, Bd. 5: *Sankt Trinitatis und andere Kirchen in Danzig*, Stuttgart 1972, s. 17.

⁶ Zob. A. Szadejko, *Historia organów z kościoła Świętej Trójcy...*, s. 43–44.

⁷ W. Drost, F. Swoboda, dz. cyt., s. 17.

⁸ Tamże.

⁹ Zob. A. Szadejko, *Historia organów z kościoła Świętej Trójcy...*, s. 50.

¹⁰ Tamże, s. 51–52.

¹¹ Jeden z egzemplarzy dokumentacji wykonanej przez Jakoba Deurera znajduje się w Archiwum Klasztoru Franciszkanów w Gdańsku. W latach 2017–2018 Wolfgang Deurer (syn wykonawcy) przekazał temu klasztorowi negatywy fotografii umieszczonych we wspomnianej dokumentacji.

¹² W roku 2006 przeprowadzono pełną inwentaryzację zachowanych elementów obudowy organów. Zob.: K. Darecka, A. Piwek, dz. cyt.

pozostałych historycznych balkonów oraz szaf organowych¹³, umieszczając w nich (w latach 2012–2018) kolejny nowy instrument o brzmieniu manierystyczno-barokowym¹⁴. Tym samym Gdańsk odzyskał niezwykle cenny zabytek.

Czterysta lat historii, piękno i majestat tego instrumentu zachęcają nie tylko do analizy brzmieniowej wielokrotnie przebudowywanego aparatu dźwiękowego, ale także do przyjrzenia się z bliska złożonej i ujmującej dekoracji. Jest ona bowiem doskonałym dziełem sztuki malarskiej i snycerskiej, ale także interesującym odbiciem sporów teologicznych epoki, w której powstawała. I choć szafy organowe, podobnie jak sam instrument, ulegały na przestrzeni lat pewnym modyfikacjom i rozbudowie (choćby o szafę pedałową), a niektóre z ich elementów zaginęły, wygląda na to, że przekaz ideowy zawarty w warstwie przedstawieniowej nie został zatarty. Wymaga on jednak zdecydowanie znajomości historii miejsca i środowiska, dla którego go skonstruowano.

Zanim przystąpimy do próby odczytania programu ikonograficznego zapisanego w dekoracjach organów z wielkiej hali kościoła św. Trójcy, warto nieco dokładniej przyjrzeć się strukturze tego imponującego obiektu. Ze względu na specyficzne usytuowanie organów nie mamy możliwości zobaczenia ich prospektów¹⁵ na wprost w całości. W dużej części przesłania je masywny filar oddzielający nawę główną od południowej. Najlepszy widok na instrument otwiera się z nawy północnej, pomiędzy pierwszym i drugim filarem od strony wschodniej. Wówczas jawi się nam pełen majestat obiektu osadzonego na balkonach (częściowo na „jaskółczym gnieździe”) i przylegającego do wschodniej ściany korpusu południowej nawy, na styku z lektorium. Widząc zatem organy nieco z boku, podziwiamy je w trzech wymiarach – możemy ogarnąć wzrokiem ich kubaturę i wręcz „poczuć” masę zawieszoną kilka metrów nad posadzką kościoła. W polskiej rzeczywistości

¹³ Zob. T. Jank, *Franciszkański kościół...*, s. 55–60; J. Dyżewski, *Odbudowa prospektu wielkich organów...*, s. 7–27; *Organy z franciszkańskiego kościoła...*; Dokumentacje konserwatorskie z przebiegu prac konserwatorskich związanych z konserwacją i odbudową organów z kościoła Świętej Trójcy z lat 2008–2018, Archiwum Klasztoru Franciszkanów w Gdańsku.

¹⁴ W latach 2012–2018 nowy instrument o brzmieniu manierystyczno-barokowym zbudowała, wyłoniona podczas międzynarodowego konkursu organmistrzowskiego, firma ORGELWERK-STATT WEGSCHEIDER z Drezna pod kierunkiem Kristiana Wegscheidera, przy współpracy z firmą SLJ BUDOWA ORGANÓW Szymona Lecha Januszkiewicza z Pruszcza Gdańskiego – według założeń i wytycznych oraz pod nadzorem dra hab. Andrzeja Mikołaja Szadejki.

¹⁵ *Prospektem* określa się zasadniczo frontową, wyeksponowaną część obudowy właściwego instrumentu. Określenia tego używa się najczęściej w tradycji niemieckiej. Także w Polsce jest nagminnie stosowane. Jednak organy w kościele św. Trójcy w Gdańsku widzimy nie tylko na wprost, ale również z boku, a częściowo nawet od tyłu. Stąd w prezentowanym artykule staram się unikać pojęcia *prospekt*, używając raczej określeń bliższych tradycji włoskiej, francuskiej i hiszpańskiej, zgodnie z którą najczęściej mówi się o *szafie organowej* bądź o *obudowie organów*. Próbę zdefiniowania pojęć, takich jak *prospekt* czy *szafa organowa*, podejmuje Marcin Zgliński w swojej monograficznej pracy dotyczącej oprawy instrumentu organowego. Zob. tenże: *Nowożytny prospekt organowy i jego twórcy*, Warszawa 2012, s. 23–31.

take usytuowanie instrumentu to rzadkość¹⁶. Ze względu na utrwaloną tradycję umieszczania organów na chórach w tylnej części kościoła, najczęściej ogląda się je na wprost i to dopiero przy wyjściu ze świątyni.

Manierystyczno-barokowe organy z kościoła św. Trójcy składają się z kilku podstawowych zespołów: trójwieżowej szafy głównej mieszczącej trzy sekcje – Hauptwerk, Brustwerk i Klein Pedal, empory organowej o kształcie „jaskółczego gniazda” z balustradą, w którą wbudowany został pozytyw tylny – Rückpositiv, oraz szafy pedałowej mieszczącej sekcję Gross Pedal, osadzonej na osobnej emporze. Do tego należy dodać balustradę usytuowaną na północnej ścianie lektorium (od strony nawy głównej kościoła), która z całością instrumentu tworzy formalną jedność.

Całość bryły szafy głównej organów zdominowały trzy piszczalkowe wieże nakryte wielkimi, strzelistymi i ażurowymi hełmami (il. 2). Mocno też rozbudowana została podstawa szafy – oddzielona od części środkowej szerokim, malowanym fryzem. Tę swoistą „stopę” organów zaopatrzone w niewysokie drzwi umożliwiające dostęp do traktury, wiatrownic i piszczalek. Od frontu szafy głównej umieszczono pulpit do gry, a nad nim szafkę pozytywu czołowego zamykaną dwuskrzydłowymi drzwiczkami. Na tej samej wysokości, po bokach szafy, zamontowano eliptyczne bębny oraz ażurowe kratownice.

Podobnie do szafy głównej została skonstruowana szafka Rückpositivu. Jej front również złożony jest z trzech wieżyczek, z których każda zwieńczona jest ażurowym hełmem i sterczyną. Wieżyczki u dołu opatrzone są wieloelementowymi zwisami uformowanymi z fantazyjnych korpusów z głowami chimer i jednorożców. Skrzynię pozytywu tylnego obejmuje po bokach balustrada empory (il. 16). Poszczególne odcinki balustrady zostały podzielone rozbudowanymi pilastrami w kształcie herm. Pomiędzy te wieloelementowe słupy wbudowano barwne obrazy ze scenami z życia proroka Eliasza, a od czoła balkonu – z muzykującymi kobietami.

U podstawy bariery empory umieszczono monochromatycznie malowany fryz uformowany z liści akantu, owoców i kwiatów, pod którym podwieszono płasko-rzeźbione, ażurowe pasy z manierystycznymi dekoracjami naśladującymi formy okuciowe. Na styku słupków balustrady i ażurowych pasów znajdują się plakiety z maskami i pełnoplastycznymi głowami. Podobnie do balustrady empory skonstruowana została dekoracja balustrady lektorium, z tym że tam zamiast płycin w partii środkowej pojawiają się tralki. Dodatkowo przed demontażem w 1943 roku na pulpicie balustrady znajdował się pas rzeźbionej akantowej dekoracji wykonanej w roku 1916¹⁷.

¹⁶ A.M. Szadejko utrzymuje wręcz, że „jest to jedyne tego typu rozwiązanie konstrukcyjne w Polsce, nawiązujące do stylistyki, choć bardzo rzadkiej, obecnej w budownictwie organowym Holandii, Belgii i północnych Niemiec”. Zob. tenże, *Organy w kościele oo. Franciszkanów...*, s. 137.

¹⁷ W. Drost, F. Swoboda, dz. cyt., s. 18.

Charakterystyczne „jaskółcze gniazdo” znajdujące się pod emporą to wielka konsola podtrzymująca balkon, która powstała jako naturalna osłona konstrukcji nośnej. Za jej rozległymi płycinami kryją się bowiem ukośne belki (miecze), u dołu zakotwione w ścianie lektorium, zaś u góry podtrzymujące belkowanie podłogi. Obudowa konsoli jest złożona z konstrukcji ramowej wypełnionej obrazami. Cztery środkowe pola zajmują wyobrażenia żywiołów: ognia, powietrza, wody i ziemi. Pozostałe pola, łącznie z płycinami stropu empory, wypełnione są malowanym ornamentem okuciowym uformowanym wokół główek anielskich. Oryginalne przedstawienia żywiołów nie przetrwały niestety do naszych czasów. Te, które obecnie możemy zobaczyć (il. 17), są wynikiem rekonstrukcji konserwatorskiej wykonanej w 2010 roku na podstawie niewielkich archiwalnych fotografii. Obrazy utrzymano w monochromatycznej brązowej gamie z delikatnymi rozbieżnościami w miejscach światła. Poszczególne żywioły reprezentują postacie zaopatrzone w odpowiednie atrybuty. *Ogień* to mężczyzna, który trzyma w ręku wiązkę płomieni. Włosy ma uformowane w promienie słońca, a wokół szyi zawiniętą chustę-naszyjnik spięty żarzącym się klejnotem. Prawą, silną ręką przytrzymuje salamandrę ukrytą w wielkim płomieniu¹⁸. *Powietrze* posadowione na chmurach dmie w trąbę, z której wydobywają się skłębione spirale wiatru. Jego szaty porusza niespokojny powiew. *Woda* ozdobiona wieńcem z szuwarów zasiada nad strumieniem. W jednym ręku trzyma rybę, owoc wód, drugą podtrzymuje wielką przechyloną stągiew, z której obficie płynie życiodajny napój. *Ziemia* – zgodnie z opisem w *Ikonologii* Cesare Ripy – podtrzymuje ramieniem ogromny róg obfitości pełen kwiatów, ziół i owoców¹⁹. Obok stoi podobnie wypełniony kosz. Głowę *Ziemi* zdobi girlanda z gałązek, kwiatów i owoców.

Dolną część wielkiej konsoli zamyka profilowana belka gzymsowa opatrzona trzema ludzkimi główkami. Poniżej osadzono wielki płaskorzeźbiony kartusz z elementami okuciowymi oraz motywami owoców (il. 13, 14). Flankują go dwie postacie – męska i żeńska – grające na rogach. W centrum znajduje się pole, obwiedzione wieńcem laurowym, na którym upamiętniono dawną renowację obiektu – *Renowatum Anno 1703*.

Opracowaniu dekoracji szafy głównej organów, Rückpositivu i balkonów towarzyszy swoisty *horror vacui*. Wszystko jest wypełnione (udekorowane) ornamentami: płyciny, ramiaki, zwieńczenia, gzymsy, i tak dalej. Brakuje wolnych przestrzeni. Zagospodarowany został każdy ich fragment. Sporą część z tych ozdób stanowi ornament okuciowy (w opracowaniu malarskim i snycerskim), który w Gdańsku na przełomie XVI i XVII wieku był niezwykle popularną formą dekoracji. Ornament ten, o charakterze płaszczyznowym – złożony z wzorów imitujących metalowe okucia w postaci listew, krat, ażurowych plaki, często opatrzonych

¹⁸ Starożytni wierzyli, że salamandra mieszka i żyje w ogniu, do tego jest tak zimna, że swoim ciałem potrafi ten żywioł zgasić. Na przedstawieniu zastąpiła feniksa lub ognioptaka – zwierzę, które miało żyć dopóty, dopóki przebywa w ogniu – por. C. Ripy, *Ikonologia*, Kraków 2002, s. 219.

¹⁹ Tamże, s. 220.

stylizowanymi główkami gwoździ i nitów – ukształtował się około połowy XVI wieku w Niderlandach, a następnie bardzo szybko rozpowszechnił się w środkowej i północnej Europie. Niejednokrotnie motywy okuciowe układano w gęsto splecione wzory, którym towarzyszyły ozdoby w postaci kaboszonów i małych rautów, a także osadzone na plakietach głowy ludzkie, łby lwów, kozłów, baranów, jednorożców, elementy roślinne, groteskowe, maskarony, a nawet fantastyczne maski. Ornament okuciowy, występujący często w parze z ornamentem kartuszo-wo zwijanym – rollwerkiem, wykorzystywano w snycerstwie, grafice, rzemiośle artystycznym i architekturze. Zdobiono nim szczyty budynków, portale, obramienia otworów okiennych, fryzy, balustrady i tym podobne. Stał się charakterystyczny dla późnego renesansu i manieryzmu i był stosowany do końca pierwszej ćwierci XVII wieku²⁰.

Głównym sposobem rozpowszechniania nowych form dekoracyjnych z terenu Niderlandów były wydawane tam druki. Jednym z czołowych autorów był Flamand Cornelis Floris de Vriendt, który działał w Antwerpii w połowie XVI wieku. Wzorniki wychodzące z jego warsztatu z propozycjami ornamentu wstęgowego, rollwerku, kartusza i groteski zapładniały umysły wielu architektów i dekoratorów²¹. Floris był również twórcą wzorów niezwykłych, fantazyjnych masek²². Do największych popularyzatorów ornamentu okuciowego, głównie dzięki wydawanym graficznym wzornikom, należał inny niderlandzki artysta, rytownik, malarz i architekt – Hans Vredeman de Vries (1527–1607)²³. Vredeman przybył do Gdańska w 1592 roku. Rada Miasta najęła go do ozdobienia wnętrza Sali Czer-

²⁰ Zob. *Okuciowy ornament*, [w:] *Słownik terminologiczny sztuk pięknych*, red. S. Kozakiewicz, Warszawa 1969, s. 256. Ornament okuciowy zastosowany w zdobieniu organów w kościele św. Trójcy staje się pomocny w datowaniu *ante quem* czasu powstania instrumentu.

²¹ Zob. T. DaCosta Kaufmann, *O rozpowszechnianiu się sztuki niderlandzkiej*, [w:] *Niderlandzcy artyści w Gdańsku w czasach Hansa Vredemana de Vriesa*, Materiały z konferencji naukowej zorganizowanej przez Muzeum Historyczne Miasta Gdańska i Weserrenaissance-Museum Schloß Brake Lemgo, Gdańsk 2006, s. 14–19. Na temat rozpowszechniania się sztuki niderlandzkiej w wiekach XVI i XVII, zwłaszcza na teren północnej Polski, zob. też: T. Chrzanowski, *Geografie niderlandyzmu polskiego (XV–XVII w.)*, [w:] *Niderlandyzm w sztuce polskiej*. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki Toruń, grudzień 1992, red. T. Hrankowska, Warszawa 1995, s. 59–80; *Aurea Porta Rzeczypospolitej. Sztuka Gdańska od połowy XV do końca XVII wieku*. Wystawa – Muzeum Narodowe w Gdańsku, maj–sierpień 1997, t. 2: *Katalog*, red. nauk. T. Grzybkowska, Gdańsk 1997; H. Borggreffe, *Gdańsk i Niderlandy około roku 1600 – krótkie wprowadzenie do tematu europejskiego*, [w:] *Niderlandzcy artyści w Gdańsku...*, s. 9–12.

²² W Bibliotece Gdańskiej zachował się zbiór kilkunastu masek rytowanych przez Fransa Huysa na podstawie rysunków Florisa. Zob. *Pourtraicture ingenieuse de plusieurs facons de Masques*, [Anvers]: H. Liefrinck 1555 (sygn. Al. 4047) Część z tych grafik była prezentowana publicznie, co dokumentuje katalog ekspozycji: *Wzorniki graficzne w zbiorach PAN Biblioteki Gdańskiej. Katalog wystawy PAN Biblioteka Gdańska 26 lutego – 15 kwietnia 2015*, oprac. A. Frąckowska, Gdańsk 2015, s. 9–11.

²³ O wpływie wzorników Vredemana na europejskie środowiska twórcze, w tym na środowisko gdańskie zob. G. Boros, *Obowiązek piękna. O pożytkach korzystania z wzorników architektonicznych*, [w] *Obowiązek piękna...*, s. 7–26; F. Skibiński, *Wzorniki i traktaty architektoniczne w zbiorach PAN Biblioteki Gdańskiej*, [w:] *Obowiązek piękna...*, s. 27–47.

wonej w Ratuszu Głównego Miasta oraz do dekoracji Dworu Artusa. Wszystko wskazuje na to, że to właśnie on zainspirował gdańskie środowisko artystyczne swoistymi ornamentalnymi pomysłami²⁴. Warto jednakże pamiętać, że jeszcze przed przybyciem Vredemana do Gdańska, miasto nad Motławą stało się centrum wpływów niderlandzkich nad Bałtykiem, a do tamtejszej kolonii należało między innymi kilkunastu artystów i rzemieślników, którzy z powodzeniem zaszczepiali tu rodzime formy architektoniczne i dekoracyjne²⁵.

Spora część graficznych wzorników Hansa Vredemana de Vriesa do dziś jest przechowywana w zbiorach Biblioteki Gdańskiej²⁶. Wystarczy nawet pobieżna znajomość tych sztychów, aby w przestrzeni Gdańska odnaleźć budowle i dekoracje inspirowane jego projektami. Dla naszych rozważań najbardziej interesujący jest wpływ sztuki niderlandzkiej, w tym oczywiście wzorników Vredemana, na gdańskie snycerstwo. Taką analizę przeprowadziła swego czasu Renata Sulewska²⁷, wskazując na tak doskonałe zabytki sztuki snycerskiej jak dekoracja Letniej Sali Rady (Sali Czerwonej) Ratusza Głównego Miasta w Gdańsku, ale też (być może inspirowane wzornikami Vriesa) zwieńczenie epitafium Valentina von Karnitza z kościoła Najświętszej Marii Panny oraz pozostające pod wyraźnym wpływem propozycji niderlandzkiego artysty epitafium Georga Wildtenbergera z tej samej świątyni. Ewidentnie inspirowane projektami przybylsza z Niderlandów (skompilowanymi ze wzorami Cornelisa Florisa) są także uszaki z epitafiów Jakoba Schmidta z kościoła św. Katarzyny czy Heinricha Möllera z kościoła św. Trójcy. Jak zauważyła Sulewska, de Vries poza projektami mebli²⁸ i epitafiów nie dał gotowych rozwiązań dla innych realizacji snycerskich, takich jak choćby ambony, stalle, chrzcielnice, empory czy prospekty organowe²⁹. Tu posługiwano się najczęściej swoistą kompilacją podanych wzorów zaczerpniętych z różnych jego rycin, a do tego poddawano je indywidualnej, warsztatowej modyfikacji. Nad wyraz doskonale oddają to manierystyczne, snycerskie i malarskie opracowania szaf, balustrady i konsoli organów z kościoła św. Trójcy; zresztą wygląda na to, że poza licznymi recepcjami architektonicznymi i snycerską dekoracją Sali Czerwonej

²⁴ Zob. T. Chrzanowski, *Sztuka w Polsce. Od I do II Rzeczypospolitej*, Warszawa 2008, s. 89. W Gdańsku wznoszono budowle oparte na projektach Vredemana jeszcze przed przybyciem artysty do miasta. Najwcześniejszym przykładem jest Zielona Brama, wybudowana w 1569 roku. Zob. H. Borggreffe, dz. cyt., s. 9.

²⁵ T. DaCosta Kaufmann, dz. cyt., s. 19.

²⁶ Zob. *Obowiązek piękna...*, s. 14. W zbiorach Biblioteki Gdańskiej wśród kilkudziesięciu tomów zachowanych wzorników architektonicznych aż jedenaście ksiąg to wzorniki Hansa Vredemana de Vriesa. Zob. tamże, s. 54–64.

²⁷ R. Sulewska, *Wpływ wzorów Hansa Vredemana de Vriesa na snycerstwo Polski Północnej*, [w:] *Niderlandzcy artyści w Gdańsku...*, s. 107–112.

²⁸ W zbiorach Biblioteki Gdańskiej jest przechowywany egzemplarz z wzornikami projektów drzwi, portali drzwiowych, mebli i dekoracji ściennych Hansa Vredemana de Vries, *Differents Pourtraicts de la Menuiserie...*, [Anvers]: P. Galle [1583] (sygn. Al. 4049).

²⁹ R. Sulewska, dz. cyt., s. 107. Autorka, pisząc swój artykuł w roku 2006, nie mogła znać dekoracji organów z kościoła św. Trójcy – ich odbudowa rozpoczęła się dwa lata później.

organy w gdańskim kościele Franciszkanów urastają do jednego z największych, najlepszych i najciekawszych przykładów wykorzystania wzorników Vredemana³⁰ (przynajmniej na terenie Polski). Dotyczy to zarówno ogólnego – architektonicznego opracowania szaf i prospektów – jak i całego szeregu motywów zdobniczych: elementów okuciowych, plakieta opatrzonych głowami i maskami³¹ (il. 8–12), hermowych pilastrów, uszaków i szczytów z elementami groteski, wieżyczek, sterczyn, i tak dalej (il. 3–12).

Gdyby szukać gdańskich analogii dla bryły i dekoracji szaf organowych z kościoła św. Trójcy wystarczy popatrzeć na wschodnią elewację Wielkiej Zbrojowni powstałej w latach 1602–1605. Odnajdziemy tam podobne w formie wielokątne wieże, sterczyny, ornament okuciowy, ale również identyczne plakiety z głowami jak te zastosowane w zdobieniach empory w świątyni na Starym Przedmieściu, z tą różnicą, że na zbrojowni większość głów jest ukazana nieco z profilu, podczas gdy w kościele św. Trójcy wszystkie są na wprost.

Całość dekoracji instrumentu w kościele św. Trójcy utrzymana jest w stonowanych, szlachetnych brązach, z delikatnymi akcentami złota pojawiającego się jedynie na wybranych sterczynach, zakończeniach zwisów i ozdobach w postaci owocu granatu. Elementy malowanych wzorów zostały opracowane w technice, którą Jolanta Pabiś-Gagis określiła jako *zbliżoną do camaïeu*³². Od tej manierystycznej, skomplikowanej dekoracji w sposób widoczny odcinają się obrazy malowane w pełnym kolorze. Wypełniają one płyciny balustrady, umieszczone są na bokach szafy głównej oraz na drzwiczkach sekcji Brustwerku.

Formą i charakterem dekoracji odbiega dobudowana do instrumentu głównego na początku XVIII wieku szafa pedałowa, mieszcząca sekcję Gross Pedal, osadzona na wielkim balkonie wspartym na trzech pełnoplastycznie opracowanych wspornikach. Front szafy to wielka ściana ograniczona ramą, złożona z kratow-

³⁰ Zob. wzorniki architektoniczne Hansa Vredemana de Vries zawarte w jego *Scenographiae siue Perspectivae...*, Anvers: H. Cock 1560, PAN Biblioteka Gdańska, sygn. Uph. f. 1790. Szczególną uwagę należy zwrócić na grafiki o oznaczeniach: E, F, L, M, R, S, 5, 15, 16, 19, 20, 21, 22. Te same odbitki pojawiają się również w innych wydaniach wzorników Vredemana de Vries zachowanych w Bibliotece Gdańskiej: *Architectura... De Oorden Tuscanica*, Antwerpen: H. Cock 1578 (sygn. Ea 3370 4°), *Architectura oder Bauung der Antiquen auss dem Vitruvius*, Antorff: G. de Jode 1581 (sygn. Ea 3373 2°). W wydaniu z 1581 roku warto dodatkowo zwrócić uwagę na odbitkę oznaczoną jako SO 20, grafika A 1, z wieloboczną wieżą oraz odbitkę oznaczoną jako SO 21, grafiki B 1 i B 2, z charakterystycznymi uszakami i sterczynami na szczytach zaprojektowanych fasad budynków. Zob. też: Hans Vredeman de Vries, *Differents Pourtraits...* – na szczególną uwagę zasługuje tu karta nr 14 prezentująca projekty rozbudowanych naczółków i zwieńczeń.

³¹ Na niektórych z plakieta zdobiących organy w kościele Franciszkanów, obok głów wykonanych w oparciu o propozycje graficzne Hansa Vredemana de Vriesa, pojawiają się maski wyraźnie inspirowane projektami Cornelisa Florisa de Vriendta. Być może sam de Vries przywiózł do Gdańska również zbiory ze wzorami swojego mistrza, choć równie dobrze niezwykle popularne motywy zaprojektowane przez Florisa mogły pojawiać się tu o wiele wcześniej.

³² J. Pabiś-Gagis, *Konserwacja polichromii prospektu organowego*, [w:] *Organy z franciszkańskiego kościoła...*, s. 95.

nicy, za którą kryją się największe piszczałki całego instrumentu, oraz z wielkiego szczytu wypełnionego rzeźbionymi motywami akantu. W całość wkomponowana została anielska orkiestra składająca się z doskonale wykonanych, polichromowanych, naturalnej – ludzkiej – wielkości figur. Z przyjemnością podąża się wzrokiem za ruchem ich rąk, skrzydeł i szat, próbując „wysłuchać się” w podtrzymywane przez postacie instrumenty. Anioł w zwieńczeniu gra na trąbkach naturalnych, stojący z lewej na skrzypcach (il. 18), kolejni na kotłach (il. 19), oboju i violi da gamba. Po środku znajduje się anioł kantor z nutami w ręku. Szafa pedałowa opatrzona tym wielkim, sugestywnym prospektem została osadzona na stosunkowo wąskim balkonie przylegającym od wschodu i południa do ścian kościoła, zaś od północy połączonym z emporą instrumentu głównego. Balustrada, podobnie jak ta na lektorium, złożona jest z obfitej poręczy-pulpitu i zakotwionych w belkowaniu podłogi tralek, być może pobranych z przebudowanej trybuny śpiewaczej z lektorium³³. Balkon podtrzymują wsporniki wykonane w formie herm z głowami wojowników noszących hełmy z pióropuszcami. Belki herm oraz podtrzymywane przez nie belki stropowe zostały pokryte obfitym akantem – przypominającym formą ten z górnej części szafy organowej, tyle że tu występuje większa obfitość owoców i kwiatów. Względy formalne nie pozostawiają wątpliwości, że prace rzeźbiarskie i snycerskie zarówno empory, jak i prospektu (a także wschodniej balustrady na lektorium – od strony wnętrza prezbiterium) wykonano w tym samym warsztacie, a zatem również w podobnym przedziale czasowym³⁴.

Na stropie empory szafy pedałowej umieszczono personifikacje czterech pór roku. Wiele jednak wskazuje na to, że malowidła zostały wykonane już po jej wybudowaniu. Deski, na których namalowano *Cztery pory roku*, są bowiem strugane, a nie heblowane, miejscami nawet niedbale obrobione. Nie były więc przygotowane jako podobrazie. Wizerunki próbowano formalnie upodobnić do *Czterech żywiołów* z konsoli empory głównego instrumentu. Odbiegają one jednak od tamtych zdecydowanie niższą klasą opracowania. Postacie są usztywnione i mają nienaturalne proporcje. Światło zostało położone zbyt agresywnie, bez szukania sposobu na odpowiedni modelunek ciała i szat.

Prawdopodobnie łącznie z budową instrumentu pedałowego powiększono emporę organów głównych, przesuwając balustradę aż do czoła Rückpositivu³⁵. Wyznaczałoby to czas powstania obrazów muzykujących kobiet w polach balustrady i monochromatycznie opracowanych, również grających na instrumentach aniołków z fryzu czoła pozytywu tylnego. Podobnymi przypuszczeniami można obdarzyć także wizerunek *Grającej na cynku* z szafy głównej. Być może w tym sa-

³³ W. Drost, F. Swoboda, dz. cyt., s. 17.

³⁴ Balustradę wschodnią na lektorium wykonano w 1706 roku, natomiast balustrada empory z szafą pedałową została opatrzona datą: 1703.

³⁵ Zdaniem Andrzeja Mikołaja Szadejki rozbudowa balkonu mogła mieć miejsce w roku 1684, tj. niedługo po tym, gdy rozpoczęła działać w kościele kapela muzyczna, a organy przebudowywał Bernstrop.

mym czasie został wykonany fryz okalający główną empore i rozciągający się dalej na ścianę lektorium. Występują tu kwiaty, owoce i liście akantu – analogicznie jak na belkach stropowych empyry pedałowej. Do tego aniołek na fryzie jest ukazany centralnie – pośrodku płyciny, co wskazywałoby, że malowidło powstało już po powiększeniu empyry.

O ile dekoracje manierystyczne oparte o ornament okuciowy i towarzyszące mu wzory zdają się być neutralnym elementem powszechnie stosowanej w epoce stylistyki, o tyle obrazy z ewangelistami (il. 15), prorokiem Eliaszem (il. 16), królem Dawidem i grającymi kobietami wydają się zawierać ściśle sprecyzowany przekaz ideowy. I tu natrafiamy na kilka zasadniczych trudności. Przede wszystkim osnute wieloma niewiadomymi są początki budowy organów. Nie wiemy, kto tak dużą inwestycję zainicjował, a następnie wspierał i finansował. Nie mamy nawet pewności, kto jest budowniczym samego instrumentu. Ogólnie przyjmuje się, że był nim, jak już wspomniano, Merten Friese działający na Pomorzu na początku XVII wieku. Nie posiadamy jednakże żadnych informacji źródłowych na ten temat. Nie mamy też pewności, które ze środowisk protestanckich miało zdecydowany wpływ na powstanie instrumentu.

Jeśli zaufać relacji Mártona Csombora z jego podróży do Gdańska w roku 1617, organy w kościele św. Trójcy mieli w tym właśnie czasie budować kalwini³⁶. Rzeczywiście pod koniec XVI wieku zwolennicy idei Zwingliego i Kalwina w walce o prymat duchowy w Gdańsku próbowali zdobyć przewagę nad innymi wyznaniem³⁷. I choć zdecydowaną większość w mieście stanowili luteranie, reformowani ewangelicy zdołali uzyskać spory wpływ na sfery rządzące w Gdańsku, a nawet obsadzić wiele stanowisk i urzędów. Najbardziej wymowna okazała się w tym względzie działalność Jakoba Fabriciusa, rektora Gimnazjum Akademickiego, a tym samym zarządcy kościoła św. Trójcy, który jawnie odwoływał się do nauk Jana Kalwina³⁸. Walka o władzę i wpływy w mieście między obiema konfesjami zaostrzyła się do tego stopnia, że ostatecznie sprawa trafiła przed sąd królewski. Zygmunt III Waza najpierw wydał nakaz zachowania zgody i pokoju, po czym w roku 1612 – pod wpływem nieustannych nacisków luteranów – wydał wyrok nakazujący odsunięcie reformowanych ewangelików od sprawowania urzędów w mieście³⁹. Co jednak dla naszych rozważań istotne, kalwini do końca życia Fabriciusa (zmarłego w 1629 roku) zdołali utrzymać zdecydowany wpływ na

³⁶ „Majątek kościoła jest w posiadaniu kalwinów, którzy teraz stawiają wielkie organy”. Zob. *Mártona Csombora Podróż do Gdańska*, tłum. J. Ślaski, Gdańsk 2013, s. 34. Pośrednim dowodem na to, że budowę organów rozpoczęto w środowisku ewangelików reformowanych, jest także oprawa zewnętrzna instrumentu, wykonana w oparciu o wzorniki Hansa Vredemana de Vriesa pochodzącego z kalwińskiej Antwerpii.

³⁷ Zob. S. Kościelak, *Wolność wyznaniowa w Gdańsku w XVI–XVIII wieku*, [w:] *Protestantyzm i protestanci na Pomorzu*, red. J. Iluk, D. Mariańska, Gdańsk–Koszalin 1997, s. 4.

³⁸ Tamże, s. 6.

³⁹ K. Cieślak, *Między Rzymem, Wittenbergą a Genewą. Sztuka Gdańska jako miasta podzielonego wyznaniowo*, Wrocław 2000, s. 148.

gdańskie Gimnazjum Akademickie, a tym samym na zarządzanie kościołem św. Trójcy. Po śmierci Fabriciusa rektorami uczelni, a zarazem głównymi kaznodziejami w kościele gimnazjalnym byli luteranie. Niektórzy z nich pracowali intensywnie nad zdelegalizowaniem konkurencyjnego wyznania protestanckiego. Najlepszym przykładem są tu wystąpienia zagorzałego przeciwnika kalwinizmu Johanna Botsacka w latach 1636–1637 czy też rektora Abrahama Calowa, który w roku 1648 wręcz domagał się odebrania wolności wyznania tej opozycyjnej wobec luteranizmu konfesji. Jednak wiadomo skądinąd, że drugimi kaznodziejami w kościele św. Trójcy byli ewangelicy reformowani aż do roku 1650, kiedy to stanowisko zajął również luteranin – Johann Maukisch⁴⁰.

Kwestia powstania organów w kościele św. Trójcy z inicjatywy kalwińskiej jest również problemem natury doktrynalnej. Słusznie bowiem rodzi się pytanie: czy środowisko ewangelików reformowanych było już na początku XVII wieku (!) na tyle otwarte, aby w świątyni, którą współdzielili z luteranami⁴¹, budować tak wielki instrument, skoro jeszcze nie tak dawno w ogóle rezygnowali ze śpiewu i muzyki? Warto zauważyć, że w Szwajcarii – kolebce kalwinizmu – na początku reformacji wręcz niszczone wyposażenie kościołów, w tym także organy, a z liturgii wykluczano śpiew. Sam Kalwin dopuszczał w świątyniach jedynie jednogłosowe wykonywanie psalmów, przekonując jednocześnie, że starotestamentowe zachęty do uwielbiania Boga muzyką odnoszą się jedynie do Żydów⁴². Zapewne dlatego długo sądzono, że organy w kościele św. Trójcy wybudowano z inicjatywy luteranów dopiero po definitywnym przejęciu przez nich świątyni w roku 1648⁴³. Jak jednak udowadnia Katarzyna Cieślak, stopniowo w środowisku kalwińskim powrócono do praktyki śpiewu wielogłosowego oraz akompaniamentu na instrumentach muzycznych, w tym na organach. Wiadomo na przykład, że w roku 1591 zarządzający kościołem św. Trójcy Fabricius wprowadził do nabożeństw psalmy na cztery głosy przy towarzyszeniu organów⁴⁴. Do tego dochodzi prosty argument: kościół św. Trójcy był kościołem gimnazjalnym, zaś na tym poziomie kształcenia muzyka stanowiła ważne miejsce w programie wychowawczo-edukacyjnym⁴⁵. Aby te założenia programowe skutecznie realizować, potrzeba było dobrej kadry muzyków, ale też zbioru instrumentów, w tym wysokiej jakości organów. Nie zmienia to jed-

⁴⁰ Tamże.

⁴¹ Wiadomo, że kalwini nie utrzymywali kościoła św. Trójcy. Diakon od św. św. Piotra i Pawła udzielał tu ewangelikom reformowanym chrztów, ślubów, komunii oraz słuchał spowiedzi. Zob. K. Cieślak, dz. cyt., s. 203 i 204.

⁴² Tamże, s. 277–278.

⁴³ Tamże, s. 211.

⁴⁴ A.M. Szadejko, *Muzyka i muzycy w kościele Świętej Trójcy na przestrzeni wieków*, [w:] *Organy z franciszkańskiego kościoła...*, s. 28.

⁴⁵ Zob. K. Kubik, L. Mokrzecki, *Trzy wieki nauki gdańskiej, szkice z dziejów od XVI do XVIII wieku*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1976, s. 24. Więcej o nauczaniu muzyki w Gimnazjum Gdańskim: D. Popinigis, *Gimnazjum Gdańskie i muzyka*, [w:] *Gdańskie Gimnazjum Akademickie*, t. 1, *Szkice z dziejów*, red. E. Kotarski, Gdańsk 2008, s. 275–297.

nak faktu, że malarska dekoracja figuralna zdobiąca organy mogła powstać tylko i wyłącznie na zamówienie luteranów, nie zaś w ikonoklastycznym środowisku kalwińskim.

Warto w tym miejscu zauważyć, że wbrew obiegu opinii Kościół luteranowski w czasach nowożytnych był przychylnie nastawiony do sztuki religijnej. Sam Marcin Luter bronił sztuk plastycznych, posługując się argumentem wolności sumienia. Udowadniał, że w Dekalogu zawarty jest zakaz adoracji dzieł sztuki, a nie zakaz ich tworzenia. Przypisywał przy tym sztuce charakter adiafory – rzeczy neutralnej, obojętnej dla zbawienia. Podkreślał jednak – doceniając dydaktyczną wartość obrazu, który może być jednym ze sposobów szerzenia Ewangelii – że Słowo i obraz mogą się wzajemnie uzupełniać. Reformacja w Szwajcarii natomiast zajęła wobec obrazów w kościołach stanowisko jednoznacznie negatywne. Zwingli twierdził, że sztuka religijna jest sprzeczna z Dekalogiem, a same przedstawienia biblijne w świątyniach sprowadzały do roli bałwanów. Dla Kalwina jedyną właściwą formą kultu była pobożność duchowa wolna od wiary w moc rzeczy materialnych lub ceremonii. Nie istniał dla niego neutralny obraz religijny. Stąd głosił bezwzględny zakaz umieszczania ich w kościołach⁴⁶.

Marcin Luter w swoim nauczaniu podkreślał boski charakter muzyki i stawiał ją w pozycji bliskiej teologii⁴⁷. Dla niego muzyka była częścią dzieła Stworzenia. W takim kontekście jasne staje się przedstawienie *Czterech żywiołów* umiejscowionych na konsoli podtrzymującej emporę głównej szafy organowej w kościele św. Trójcy. Obrazy te stawały się bowiem jasnym odwołaniem do stwórczego aktu Boga opisanego w księdze *Genesis* (Rdz 1), w którym należy szukać również początków muzyki. Do tej samej idei stworzenia nawiązywały też *Cztery pory roku* zdobiące strop balkonu szafy pedałowej⁴⁸. Takie eksponowanie przekazu o Stworzeniu, w tym o należnym w nim miejscu dla muzyki, musiało być w owym czasie dość popularne. Podobny bowiem zabieg zastosowano w dekoracji organów z kościoła św. Jana (obecnie w kościele Najświętszej Marii Panny) zbudowanych w roku 1625. Aplikacje w postaci płaskorzeźb ilustrujących cztery żywioły i cztery pory roku umieszczono tam na stropie i balustradzie empory.

Trzy sceny z prorokiem Eliaszem umieszczone w balustradzie empory organów w kościele św. Trójcy – *Kruki przynoszące pożywienie Eliaszowi w wąwozie potoku Kerit* (1 Krl 17, 2-6), *Eliasz rywalizujący z prorokami Baala na górze Karmel* (1 Krl 18, 20-40), *Eliasz karmiony na pustyni przez anioła* (1 Krl 19, 5-8) – prezentują również treści związane z doktryną luterancką i nie są tu przypadkowe⁴⁹. Pod organami przechodziło się do prezbiterium, gdzie przy ołtarzu głównym udzielało komunii. Pierwsze z malowideł odnosi się wyraźnie do Eucharystii, podobnie trzecie. Scena druga jest jawnym odcięciem się luteranów od katolickich błędów,

⁴⁶ K. Cieślak, dz. cyt., 5–13.

⁴⁷ Tamże, s. 279.

⁴⁸ Tamże, s. 212.

⁴⁹ Tamże.

które wiązano z bałwochwalstwem. Jest to zatem obraz apologetyczny w stosunku do kalwinów, którzy zarzucali luteranom powielanie błędów katolickich. Ponadto tak mocne wyeksponowanie treści związanych z prorokiem Eliaszem mogło być wyraźną aluzją do „trzeciego Eliasza”, jakim w oczach współczesnych był ojciec reformacji Marcin Luter. Ideę tę doskonale oddaje wystąpienie Andreasa Franckenbergera z roku 1568 podczas inauguracji działalności Gimnazjum⁵⁰ w murach dawnego franciszkańskiego klasztoru w Gdańsku (a zatem w miejscu, w którym wzniesiono opisywane organy) przywołujące reformatora z Wittenbergi – *niemieckiego Eliasza*, „*Rydwan Izraela i jeżdźca jego*”⁵¹. Przed 1943 rokiem na tylnej ścianie głównej szafy organowej znajdowała się jeszcze czwarta ze scen zaczerpniętych ze Starego Testamentu. Ukazywała ona *Oczyszczenie warg Izajasza* (Iz 6,5-7)⁵². Stanowiło to jasną aluzję do głoszenia nieustannie postulowanego przez wiernych „czystego słowa”⁵³.

Przekaz ten wzmocniono dodatkowo poprzez umieszczenie po bokach wielkiej szafy sporych rozmiarów wizerunków czterech ewangelistów: Mateusza i Marka od strony północnej, Łukasza i Jana⁵⁴ od strony południowej. Postacie zostały namalowane żywo, zdecydowanymi pociągnięciami pędzla. Każdemu z ewangelistów przydano odpowiedni symbol w postaci anioła, lwa, wołu i orła, a w ich dłoniach umieszczono wielkie księgi Ewangelii. Aby nie było wątpliwości, o którego z nich chodzi, u dołu obrazów umieszczono odpowiednie inskrypcje: *S. MATHEUS*, *S. MARCUS*, *S. LUCAS* i *S. IOHANN*. Pojawienie się wizerunków ewangelistów na obudowie organów było również jasnym potwierdzeniem tez luterzańskich, według których muzyka miała być jedną z metod przekazu Słowa⁵⁵. Zgodnie zresztą za wskazaniem św. Pawła, aby nauczać i napominać śpiewając psalmy, hymny i pieśni pełne ducha (por. Kol 3, 16).

⁵⁰ Szkoła powstała dziesięć lat wcześniej, ale dopiero od roku 1568 zaczęto używać oficjalnie nazwy gimnazjum.

⁵¹ Por. A. Franckenberger, *Mowa na temat początków szkolnictwa dla uczczenia szlachetnego pana Konstantego Ferbera, fundatora Gimnazjum Gdańskiego, wygłoszona do studiującej młodzieży przez obejmującego urząd rektora* [1568], przeł. R. Dziegielewski, [w:] *Gdańskie Gimnazjum Akademickie*, t. 5: *Źródła i artykuły*, red. L. Mokrzecki, M. Brodnicki, Gdańsk 2012, s. 31. Warto podkreślić, że była to mowa programowa osoby powołanej na urząd rektora, którego zadaniem było właściwe ukształtowanie gimnazjum zgodnie z ambicjami ojców miasta. Franckenberger, uczeń samego Filipa Melanchtona, zaznaczył na początku swojego wystąpienia, że będzie wyjaśniał, „jakie sprawy chciałby, z Boską pomocą, żeby były uważane za najważniejsze” w szkole, nad którą obejmuje kierownictwo. Zob. tamże, s. 27.

⁵² „W widocznej z prezbiterium części tylnej ściany pozytywu głównego pojawia się malowana postać proroka Izajasza, któremu serafin żarzącym się węglem czyści wargi, podczas gdy powyżej widoczny jest Bóg Ojciec”. Por. W. Drost, F. Swoboda, dz. cyt., s. 18. Obraz zaginął i nie powrócił po 1945 roku z pozostałymi elementami wyposażenia do kościoła św. Trójcy.

⁵³ K. Cieślak, dz. cyt., s. 212.

⁵⁴ Wizerunek św. Jana zaginął po 1944 roku. W trakcie prowadzonych prac konserwatorskich z powodu braku fotograficznych przekazów nie zdecydowano się na jego rekonstrukcję. W dokumentacji Deurera widnieje jedynie schematyczny rysunek postaci ewangelisty.

⁵⁵ M. Zgliński, dz. cyt., s. 347.

Nie do końca czytelny jest przekaz płynący z malowideł umieszczonych na drzwiczkach sekcji Brustwerku. W pewnej mierze jest to spowodowane zniszczeniami występującymi na powierzchni malatury, a także dużym uogólnieniem przedstawianych scen, stwarzającym możliwość wielokierunkowych interpretacji. Na zewnętrznych obrazach jest przedstawiony *Dawid grający na harfie* oraz prawdopodobnie *Dawid i Betszeba*⁵⁶. Natomiast na stronie wewnętrznej drzwiczek, mają się znajdować według Cieślak⁵⁷ sceny: *Bóg polecający Samuelowi wybrać króla* (1 Sm 9, 15-16) oraz *Wybór Saula na króla przez Samuela* (1 Sm 10,1).

Nie bez znaczenia w przekazie ikonograficznym zawartym w dekoracji organów z kościoła św. Trójcy są rzeźbione i malowane postacie muzykujących aniołów i kobiet oraz wyobrażenia instrumentów muzycznych. Psalm 148 podpowiada: „Chwalcie Pana z Niebios, chwalcie Go na wysokościach! Chwalcie Go, wszyscy Jego aniołowie, chwalcie Go wszystkie Jego zastępy! [...] młodzieńcy, a także dziewice, starcy wraz z młodzieżą niech imię Pana wychwalają [...]” (por. 1-3; 12-13a). W psalmie 150 wyliczono instrumenty, na których można oddawać cześć Bogu. Są to: róg, harfa, cytra, bęben, struny, flet i dzwięczne cymbały (por. 1; 3-6). Kalwini wymienione tu instrumenty traktowali alegorycznie, odczytując je jako cnoty Chrystusa. Dla luteranów natomiast takie i podobne przekazy biblijne stanowiły argument świadczący o tym, że muzyka kościelna jest po prostu przedłużeniem muzyki anielskiej. Muzyka organowa oraz śpiew wiernych miały być ponadto przygotowaniem do głoszenia chwały Boga przez jego wybranych w niebie – w nowym Jeruzalem⁵⁸.

Biorąc pod uwagę powyższe argumenty, można śmiało powiedzieć, że w skłóconym religijnie Gdańsku na przełomie XVI i XVII wieku wielowątkowe programy zawarte w dekoracjach szaf organowych stanowiły czytelny przekaz konfesyjny, który określał w sposób zdecydowany zleceniodawców tego dzieła. O ile zatem za inicjatorów budowy wielkich organów w kościele św. Trójcy można rzeczywiście uznać zwolenników kalwinizmu, o tyle analiza treści obrazów zdobiących szafy i empory organowe instrumentu jasno wskazuje, że powstanie tej części dekoracji malarskiej należy przypisać luteranom. Najwyraźniej zatem malowidła ozdobiły organy już po definitywnym przejściu przez nich kościoła, co jak wspomniano dokonano się w połowie XVII wieku. Od tego czasu malarsko opracowany program ikonograficzny obudowy organów był jasnym argumentem wyznawców luteranizmu za ich prawem do korzystania z tego instrumentu w liturgii. Tłumaczył też w sposób plastyczny dogmaty Kościoła luterńskiego odnoszące się do Eucharystii, prawd wiary, a zwłaszcza roli przekazu Słowa Bożego za pośrednictwem muzyki⁵⁹.

⁵⁶ Por. W. Drost, F. Swoboda, dz. cyt., s. 18. Inni widzą w tej scenie Salomona i Sulamitkę, jako nawiązanie do księgi *Pieśni nad Pieśniami*. Zob. K. Cieślak, dz. cyt., s. 213.

⁵⁷ Zob. K. Cieślak, dz. cyt., s. 213

⁵⁸ Tamże, s. 287.

⁵⁹ Tamże, s. 213.

Dziś program ikonograficzny, którym zostały opatrzone dekoracje empor i szaf organowych z kościoła św. Trójcy, nie budzi już tyle polemicznych emocji co przed wiekami. Odbudowane i odrestaurowane (głównie przez katolików) organy, po czterech stuleciach od swoich początków, stają się raczej wymownym świadectwem szczególnej symbiozy wiary i rozumu, dzięki której potrafiiono umiejętnie połączyć szereg sztuk: architekturę, malarstwo, rzeźbę, muzykę i pogłębiającą teologię. A wszystko po to, by wzbudzić i w nas **OBOWIĄZEK PIĘKNA**.

Na koniec wypada zaznaczyć, że choć kwestia czasu i środowiska powstania organów w kościele św. Trójcy wydaje się rozstrzygnięta, to pełna i szczegółowa analiza dekoracji empor i szaf organowych pozostaje kwestią otwartą. Dopiero bowiem ukazanie ich programu ikonograficznego na szerszym tle innych, pokrewnych realizacji może dać odpowiedź, na ile był on oryginalny, a na ile wpisywał się w pewną ogólną tradycję. W krótkim artykule trudno było również dokładnie omówić propozycje występujące w graficznych wzornikach Vredemana de Vriesa w zestawieniu z dekoracjami zrealizowanymi w kościele św. Trójcy⁶⁰.

⁶⁰ Za cenne uwagi i możliwość konsultacji na etapie powstawania artykułu dziękuję Marii Zakrzewskiej i Andrzejowi Mikołajowi Szadejce. Jackowi Skarbkowi pragnę podziękować za podarowany egzemplarz albumu *Obowiązek piękna*, którego zawartość pomogła mi powiązać wzorce graficzne Vredemana de Vriesa z oprawą plastyczną organów z kościoła św. Trójcy w Gdańsku.

BIBLIOGRAFIA

ŹRÓDŁA

Archiwum Klasztoru Franciszkanów w Gdańsku

- Darecka K., Piwek A., *Odbudowa organów z kościoła św. Trójcy w Gdańsku. Inwentaryzacja i wytyczne konserwatorskie*, mps, Gdańsk 2006.
- Deurer J., *Dokumentacja rysunkowo-fotograficzna organów z kościoła św. Trójcy w Gdańsku*, Gdańsk 1943.
- Dorawa M., *Dokumentacja historyczno-konserwatorska organów z kościoła pw. św. Trójcy w Gdańsku*, mps, Toruń 1984.

PAN Biblioteka Gdańska

- Cornelis Floris de Vriendt, Frans Huys, *Pourtraicture ingenieuse de plusieurs facons de Masques*, [Anvers: H. Liefrinck] 1555 (sygn. Al. 4047).
- Hans Vredeman de Vries, *Architectura oder Bauung der Antiquen auss dem Vitruvius*, Antorff: G. de Jode 1581 (sygn. Ea 3373 2^o).
- Hans Vredeman de Vries, *Architectura... De Oorden Tuscana...*, Antwerpen: H. Cock 1578 (sygn. Ea 3370 4^o).
- Hans Vredeman de Vries, *Differents Pourtraicts de la Menuiserie...*, [Anvers: P. Galle] [1583] (sygn. Al. 4049).
- Hans Vredeman de Vries, *Scenographiae siue Perspectivae...*, Anvers: H. Cock 1560 (sygn. Uph. f. 1790).

LITERATURA

- Aurea Porta Rzeczypospolitej. Sztuka Gdańska od połowy XV do końca XVII wieku*. Wystawa – Muzeum Narodowe w Gdańsku, maj–sierpień 1997, t. 2: *Katalog*, red. nauk. T. Grzybkowska, Gdańsk 1997.
- Borggreffe H., *Gdańsk i Niderlandy około roku 1600 – krótkie wprowadzenie do tematu europejskiego*, [w:] *Niderlandzcy artyści w Gdańsku...*, s. 9–12.
- Boros G., *Obowiązek piękna. O korzyściach korzystania z wzorników architektonicznych*, [w:] *Obowiązek piękna...*, s. 7–26.
- Chrzanowski T., *Geografie niderlandyzmu polskiego (XV–XVII w.)*, [w:] *Niderlandyzm w sztuce polskiej*. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki Toruń, grudzień 1992, red. T. Hrankowska, Warszawa 1995, s. 59–80.
- Chrzanowski T., *Sztuka w Polsce. Od I do II Rzeczypospolitej*, Warszawa 2008.
- Cieślak K., *Między Rzymem, Wittenbergą a Genewą. Sztuka Gdańska jako miasta podzielonego wyznacznio*, Wrocław 2000.
- Csombor Márton, *Podróż do Gdańska*, tłum. J. Śląski, Gdańsk 2013.
- DaCosta Kaufmann T., *O rozpowszechnianiu się sztuki niderlandzkiej*, [w:] *Niderlandzcy artyści w Gdańsku...*, s. 13–21.
- Darecka K., *Problematyka techniczna i konserwatorska prospektu organowego z kościoła św. Trójcy w Gdańsku*, [w:] *Zabytkowa stolarka we wnętrzach sakralnych i jej problematyka konserwatorska*, red. J. Krawczyk, Wydawnictwa Naukowe UMK, Toruń 2010, s. 215–222.
- Drost W., Swoboda F., *Kunstdenkmäler der Stadt Danzig*, Bd. 5: *Sankt Trinitatis und andere Kirchen in Danzig*, Stuttgart 1972.
- Dyżewski J., *Odbudowa prospektu wielkich organów w Kościele Świętej Trójcy w Gdańsku*, Biuletyn Konserwatorski Pomorza Gdańskiego, Zeszyt 2, Gdańsk 2014, s. 7–27.
- Franckenberger A., *Mowa na temat początków szkolnictwa dla uczczenia szlachetnego pana Konstantego Ferbera, fundatora Gimnazjum Gdańskiego*, wygłoszona do studiującej młodzieży przez obejmującego urząd rektora [1568], przeł. R. Dziegielewski, [w:] *Gdańskie Gimnazjum Akademickie*, t. 5: *Źródła i artykuły*, red. L. Mokrzecki, M. Brodnicki, Gdańsk 2012, s. 27–33.

- Janca J., *Abriss der Geschichte des Orgelbaus in den Kirchen Danzigs bis 1800*, Baerenreiter Kassel, Basel–London–New York 1989.
- Jank T., *Franciszkański kościół Świętej Trójcy w Gdańsku w 500 lat od zakończenia budowy*, Gdańsk 2014.
- Jank T., *Franciszkański kościół Świętej Trójcy w Gdańsku. Odbudowa prospektu organowego*, „Renowacja i Zabytki”, nr 3 (47) (2013), s. 55–60.
- Kościelak S., *Wolność wyznaniowa w Gdańsku w XVI–XVIII wieku*, [w:] *Protestantyzm i protestanci na Pomorzu*, red. J. Iluk, D. Mariańska, Gdańsk–Koszalin 1997, s. 1–17.
- Kubik K., Mokrzecki L., *Trzy wieki nauki gdańskiej, szkice z dziejów od XVI do XVIII wieku*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1976.
- Lewko P., *Organy kościoła św. Trójcy w Gdańsku – koncepcja rekonstrukcji*, [w:] „Organy i muzyka organowa”, t. 13, Prace Specjalne Akademii Muzycznej im. St. Moniuszki w Gdańsku, nr 71, Gdańsk 2006, s. 302–323.
- Niderlandzcy artyści w Gdańsku w czasach Hansa Vredemana de Vriesa*. Materiały z konferencji naukowej zorganizowanej przez Muzeum Historyczne Miasta Gdańska i Weserrenaissance–Museum Schloß Brake Lemgo, Gdańsk 2006.
- Obowiązek piękna. Wzorniki i traktaty architektoniczne w zbiorach PAN Biblioteki Gdańskiej*, oprac. G. Boros, A. Frąckowska, F. Skibiński, Gdańsk 2017.
- Okuciowy ornament*, [w:] *Słownik terminologiczny sztuk pięknych*, red. S. Kozakiewicz, Warszawa 1969.
- Organy z franciszkańskiego kościoła Świętej Trójcy w Gdańsku. 400 lat historii*, red. o. T. Jank OFMConv., A.M. Szadejko, M. Zakrzewska, Gdańsk 2018.
- Pabiś-Gagis J., *Konserwacja polichromii prospektu organowego*, [w:] *Organy z franciszkańskiego kościoła...*, s. 95–104.
- Popinigis D., *Gimnazjum Gdańskie i muzyka*, [w:] *Gdańskie Gimnazjum Akademickie*, t. 1: *Szkice z dziejów*, red. E. Kotarski, Gdańsk 2008, s. 275–297.
- Ripa C., *Ikonomia*, tłum. I. Kania, Kraków 2002.
- Skibiński F., *Wzorniki i traktaty architektoniczne w zbiorach PAN Biblioteki Gdańskiej*, [w:] *Obowiązek piękna...*, s. 27–47.
- Sulewska R., *Wpływ wzorów Hansa Vredemana de Vriesa na snycerstwo Polski Północnej*, [w:] *Niderlandzcy artyści w Gdańsku...*, s. 107–112.
- Szadejko A.M., *Historia organów z kościoła Świętej Trójcy*, [w:] *Organy z franciszkańskiego kościoła...*, s. 43–57.
- Szadejko A.M., *Muzyka i muzycy w kościele Świętej Trójcy na przestrzeni wieków*, [w:] *Organy z franciszkańskiego kościoła...*, s. 27–41.
- Szadejko A.M., *Organy w kościele oo. Franciszkanów pw. św. Trójcy w Gdańsku. Koncepcja i realizacja odbudowy historycznego instrumentu*, [w:] „Musica Sacra”, t. 6, Prace specjalne Akademii Muzycznej im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku, nr 81, Gdańsk 2010, s. 111–140.
- Wieczorkiewicz H., *Oprawa zewnętrzna organów z kościoła św. Trójcy w Gdańsku, problem rekonstrukcji*, [w:] „Organy i muzyka organowa”, t. 5, Prace Specjalne Akademii Muzycznej im. St. Moniuszki w Gdańsku, nr 33, Gdańsk 1984, s. 151–156.
- Wzorniki graficzne w zbiorach PAN Biblioteki Gdańskiej. Katalog wystawy PAN Biblioteka Gdańska 26 lutego – 15 kwietnia 2015*, oprac. A. Frąckowska, Gdańsk 2015.
- Zgliński M., *Nowożytny prospekt organowy i jego twórcy*, Warszawa 2012.

THE ORGAN FROM THE HOLY TRINITY CHURCH IN GDAŃSK.
THE CREATION OF THE INSTRUMENT AND THE DECORATION
OF THE GALLERIES AND ORGAN CASES IN THE CONTEXT
OF THE RELIGIOUS SITUATION IN THE CITY AT THE BEGINNING
OF THE 17TH CENTURY

Abstract. Dismantled during the Second World War, the Mannerist-Baroque organ from the Holy Trinity Church in Gdańsk was rebuilt and restored in the years 2008–2018. This unique, huge, extensive object is among the largest and most interesting gems of the art of music in Poland, deserving special attention not only because of its sound, but also its excellent decoration and its polemical, confessional ideological programme.

We probably owe the creation of the instrument to the community of Gdańsk Reformed Protestants – Calvinists. The initial decoration of the organ cases and galleries was largely based on the very popular stencils by the Dutch artist Hans Vredeman de Vries. After the Holy Trinity Church was finally taken over by Lutherans in the 17th century, the decoration of the organ was complemented with the theological message appropriate for this particular religious group and contained in the paintings that were incorporated into the gallery and the main case of the instrument.

Keywords: Holy Trinity Church in Gdańsk, organ instrument – rebuilding, Mannerism in Gdańsk, stencils, Hans Vredeman de Vries, Reformation in Gdańsk

DIE ORGEL IN DER ST. TRINITATISKIRCHE IN DANZIG.
AUFSTELLUNG DES INSTRUMENTS UND AUSSTATTUNG
DER EMPOREN UND ORGELSCHRÄNKE IM KONTEXT
DER RELIGIÖSEN SITUATION IN DER STADT ZU BEGINN
DES 17. JAHRHUNDERTS

Abstract. In den Jahren 2008–2018 wurde die in der Danziger St. Trinitatiskirche im Zweiten Weltkrieg demontierte manieristisch-barocke Orgel wieder aufgebaut und restauriert. Dieses außergewöhnliche, riesige, ausgebaute Objekt wird zu einem der größten und interessantesten Denkmäler der Musikkunst in Polen und verdient besondere Aufmerksamkeit nicht nur wegen seines Klangs, sondern auch wegen seiner ausgezeichneten Dekoration und des darin eingebetteten polemischen, konfessionell-ideologischen Programms. Die Entstehung des Instruments ist höchstwahrscheinlich der Danziger evangelisch-reformierten Gemeinde – den Calvinisten zu verdanken. Die ursprüngliche Dekoration der Orgelschränke und Emporen basierte vor allem auf den sehr beliebten grafischen Mustern des niederländischen Künstlers Hans Vredeman de Vries. Nachdem die St. Trinitatiskirche im 17. Jahrhundert endgültig von den Lutheranern übernommen wurde, ergänzte man die Orgeldekoration durch eine dieser Konfession eigene theologische Botschaft, die in den Gemälden auf der Empore und im Hauptgehäuse des Instruments enthalten ist.

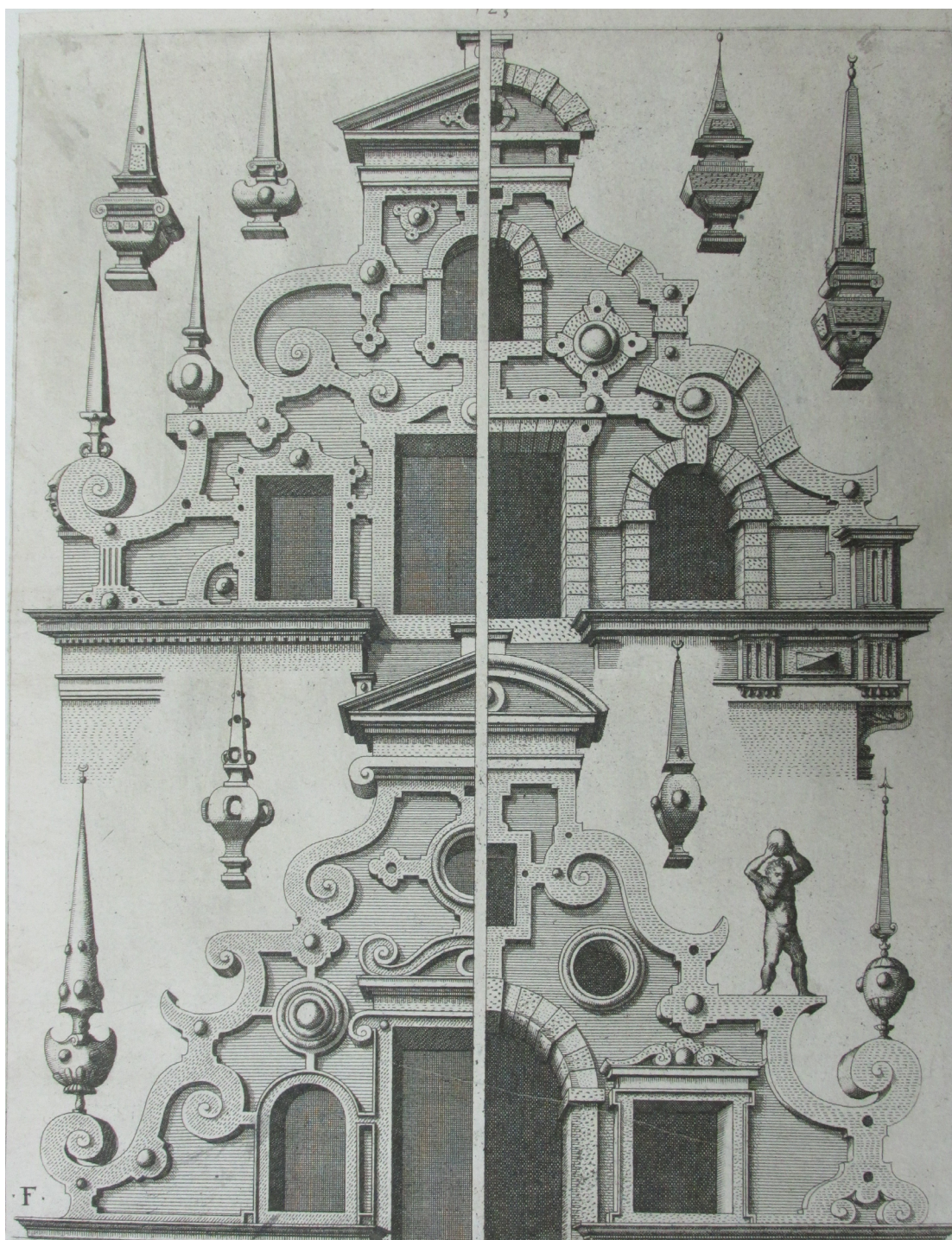
Schlüsselwörter: St. Trinitatiskirche in Danzig, Orgelinstrument – Gehäuse, Manierismus in Danzig, grafische Muster, Hans Vredeman de Vries, Reformation in Danzig



1. Organy w kościele św. Trójcy w Gdańsku, widok ogólny
(Archiwum Klasztoru Franciszkanów w Gdańsku, fot. Izabela Sitz)



2. Organy w kościele św. Trójcy w Gdańsku, elementy zdobnicze szczytów (Archiwum Klasztoru Franciszkanów w Gdańsku, fot. Grzegorz Mehring)



3. Hans Vredeman de Vries, karta ze wzornikami graficznymi nr F
 Hans Vredeman de Vries, *Scenographiae siue Perspectivae...*, Anvers: H. Cock 1560
 (PAN Biblioteka Gdańska, sygn. Uph. f. 1790)



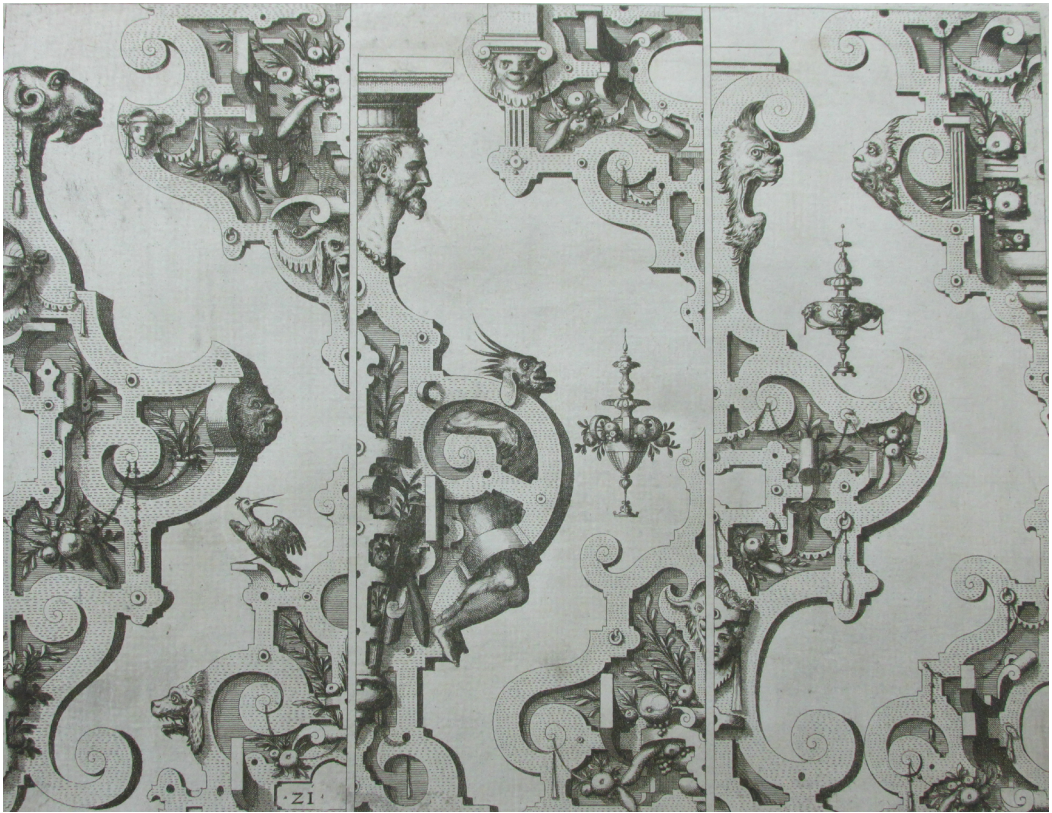
4. Organy w kościele św. Trójcy w Gdańsku, sterczyny na szczytach wieżyczek i na ścianie południowej Rückpositivu (Archiwum Klasztoru Franciszkanów w Gdańsku, fot. Grzegorz Mehring)



5. Organy
w kościele św. Trójcy
w Gdańsku, szczyt
ścianki południowej
Rückpositivu
(Archiwum
Klasztoru
Franciszkanów
w Gdańsku,
fot. Izabela Sitz)



6. Organy
w kościele św. Trójcy
w Gdańsku,
element szczytu
szafy głównej
(Archiwum
Klasztoru
Franciszkanów
w Gdańsku,
fot. Grzegorz
Mehring)



7. Hans Vredeman de Vries, karta ze wzornikami graficznymi nr 21
Hans Vredeman de Vries, *Scenographiae siue Perspectivae...*, Anvers: H. Cock 1560
(PAN Biblioteka Gdańska, sygn. Uph. f. 1790)



8, 9 i 10. Maski nr 4, 7 i 11 rytowane przez Fransa Huysa na podstawie rysunków Cornelisa Florisa de Vriendta Frans Huys, Cornelis Floris de Vriendt, *Pourtraicture ingenieuse de plusieurs facons de Masques*, [Anvers: H. Liefrinck] 1555 (PAN Biblioteka Gdańska, sygn. Al. 4047)



11 i 12. Organy w kościele św. Trójcy w Gdańsku, maski z empory
(fot. o. Tomasz Jank)



13. Organy w kościele św. Trójcy w Gdańsku, kartusz pod konsolą empory
(Archiwum Klasztoru Franciszkanów w Gdańsku, fot. Grzegorz Mehring)



14. Organy w kościele św. Trójcy w Gdańsku, kartusz pod konsolą empory – detal
(Archiwum Klasztoru Franciszkanów w Gdańsku, fot. Grzegorz Mehring)



15. Organy w kościele św. Trójcy w Gdańsku, szafa główna, ewangeliści Mateusz i Marek
(Archiwum Klasztoru Franciszkanów w Gdańsku, fot. Grzegorz Mehring)



16. Organy w kościele św. Trójcy w Gdańsku, balustrada empery, sceny z prorokiem Eliaszem (fot. o. Tomasz Jank)



17. Organy w kościele św. Trójcy w Gdańsku, konsola empery, *Cztery Żywioły* (Archiwum Klasztoru Franciszkanów w Gdańsku, fot. Grzegorz Mehring)

18. Organy w kościele św. Trójcy w Gdańsku, szafa pedałowa, anioł grający na skrzypcach
(Archiwum Klasztoru Franciszkanów w Gdańsku, fot. Izabela Sitz)



19. Organy w kościele św. Trójcy w Gdańsku, szafa pedałowa, anioł grający na bębnach
(Archiwum Klasztoru Franciszkanów w Gdańsku, fot. Grzegorz Mehring)



20. Organy w kościele św. Trójcy w Gdańsku, ujęcie od strony południowej (Archiwum Klasztoru Franciszkanów w Gdańsku, fot. Izabela Sitz)

