

ECCLESIA. STUDIA Z DZIEJÓW WIELKOPOLSKI  
TOM 2, 2006

DOMINIK KUBICKI

Pomorska Akademia Pedagogiczna  
Słupsk

**Treści teologiczne ołtarza głównego w Katedrze Poznańskiej  
(proweniencji z Góry, Guhrau / Niederschlesien)**

*Theological Content of the High Altar in the Poznań Cathedral (of Góra, Guhrau)*

Nie budzi większego zdziwienia, że świątynie zawierają w swym wyposażeniu wnętrza wystrój złożony z przedmiotów wytworzonych w różnych okresach. Służąc religijnej wspólnotce, świątynie doświadczyły bowiem odmiennych kolei ludzkich dziejów, a materialne dzieła sakralnej architektury i wyposażenie ich wnętrz były nie tylko wystawione na ziemskie żywioły i niszczący wpływ czasu, ale także poddane kaprysom ludzkiej bezmyślności i krótkowzroczności. Jest więc zrozumiałe, że nie ma zbyt wielu świątyń, które aż do dziś zachowały szczęśliwie swe pierwotne wyposażenie wnętrza w nienaruszonym stanie – dodajmy, ich ilość maleje wprost proporcjonalnie w stosunku do czasu powstania sakralnego obiektu i wyposażenia jego wnętrza. W konsekwencji świątynie są wypełnione dziełami sztuki sakralnej, które, zawierając same w sobie określony program ikonograficzno-teologiczny, najczęściej już go nie stanowią w łączności z innymi przedmiotami sakralnego wyposażenia oraz z całością świątyni. Jednocześnie jako dziedzice nowożytności i dzieci współczesności, niezdolnej wypracować własnego charakteru czy niepowtarzalnego oblicza tworzonej przez siebie sztuki (sztuki w ogóle), zdajemy się nie wykraczać poza umiejętność analizy formalnej dzieł sakralnych z historycznej przeszłości i odtworzenie ich jednostkowej historii. Tymczasem w zrozumieniu dzieła sztuki sakralnej konieczne jest również rozumienie zawartych w nim teologicznych treści – wiadomo bowiem, że zwłaszcza w sztuce gotyku, każdy element wyposażenia sakralnego wnętrza stanowił integralną część nie tylko architektonicznej budowli, ale

przede wszystkim wyrażał doktrynę chrześcijańską, zawartą w całości świątyni i jej wyposażeniu. Gotycki ołtarz wielki z 1512 roku, jako wspólna ozdoba pięknej architektury prezbiterium Poznańskiej Katedry, stanowi niewątpliwie przykład sztuki, a sztuki sakralnej w szczególności, która doskonale realizowała w sobie zadania i cele wyznaczane twórczości artystycznej. Jednak czy potrafimy wyjść poza granice analiz formalnych dzieła i wzmianki historyczne o nim?

Rozumiejąc, że nowożytny rozpad jednorodnego europejskiego środowiska konfesyjnego średniowiecza ukierunkował sztukę sakralną na pewnego rodzaju ideologiczno-estetyczny pluralizm prądów, stylów i tendencji twórczych, jakby jednocześnie utrwalony przez współczesną cywilizację komunikacyjno-informatyczną, chcielibyśmy podjąć próbę przede wszystkim przybliżenia współczesności tych teologicznych treści dzieła sztuki sakralnej średniowiecza na przykładzie gotyckiego poliptyku, zainstalowanego w Katedrze Poznańskiej w 1952 roku, odbudowywanej wówczas po zniszczeniach wojennych w 1945 roku.

Prezentację refleksji nad treścią teologiczną ołtarza głównego w katedrze w Poznaniu zamierzamy podjąć w trzech punktach. Zaczniemy od zarysowania aktualnego stanu badań nad gotyckim ołtarzem z 1512 roku. Następnie, po ogólnej prezentacji dzieła i wnętrza, które ono wypełnia, przejdziemy do analizy formalnej gotyckiego poliptyku. Wreszcie, w trzecim etapie, podejmiemy analizę treści teologicznych tego dzieła sakralnego – treści zawartych w nim samym oraz w jego powiązaniu z wnętrzem gotyckiej świątyni (w ogólności), z przeznaczeniem dla której powstał<sup>1</sup>.

## I. AKTUALNY STAN BADAŃ NAD GOTYCKIM POLIPTYKIEM Z 1512

W dotychczasowej literaturze poświęconej sztuce Wielkopolski i Śląska, gotycki ołtarz z 1512 roku, umieszczony w prezbiterium Katedry Poznańskiej w 1952 roku, nie jest obiektem nieznanym. W wydanym na początku XX stulecia katalogu zabytków ówczesnej prowincji Śląsk, interesujące nas dzieło jest zwięźle opisane<sup>2</sup>. Trochę obszerniejsze informacje o nim zostały zawarte w katalogu wystawy we Wrocławiu z 1926 roku<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Niniejszym autor pragnie wyrazić podziękowanie służbom konserwatorskim: Biuru Miejskiego Konserwatora Zabytków w Poznaniu za uprząstępnienie dokumentacji dotyczącej gotyckiego ołtarza autorstwa dr. A. Woźnińskiego (Poznań 2001), a także za uprząstępnienie do niniejszej publikacji zdjęć ołtarza w jego poszczególnych ujęciach.

<sup>2</sup> Por. H. L u t s c h, *Verzeichnis der Kunstdenkmäler der Provinz Schlesien*, Breslau 1924, t. 1, s. 661.

<sup>3</sup> Por. H. B r a u n e, E. W i e s e, *Schlesische Malerei und Plastik des Mittelalters. Kritischer Katalog der Ausstellung in Breslau 1926*, Leipzig 1927, s. 56-59 [reprodukcje fotograficzne dzieła: il. 115-122, 132]. Z treści umieszczonego w katalogu tekstu dowiadujemy się



Jednak dopiero w opracowaniach powojennych gotycki ołtarz stał się przedmiotem bogatszych i szerszych analiz naukowych<sup>4</sup>. Być może było to związane z przywróceniem w 1952 roku ołtarza do pełnienia funkcji liturgicznych w całkiem nowym dla niego miejscu, czyli w Katedrze Poznańskiej. Nie była to jednak jeszcze wiedza wystarczająca, która domagała się rozjaśnienia kwestii [przypuszczalnego lub prawdopodobnego] autorstwa partii rzeźbionych i partii malowanych ołtarza oraz ustalenia kościoła pierwotnego przeznaczenia ołtarza<sup>5</sup>. O ile w niedawno zakończonych badaniach z przełomu stuleci: XX i XXI J. Kostowski zdołał ustalić autorstwo partii rzeźbionych i malowanych gotyckiego poliptyku z 1512 roku<sup>6</sup>, o tyle ostateczne ustalenie kościoła pierwotnej fundacji dzieła pozostaje w sferze dość dużego prawdopodobieństwa. Być może byłaby potrzebna w tym względzie pogłębiona kwerenda archiwalna, sięgająca poniżej cesury lat 1687-1688, gdyż akta wizytacji z tego okresu podają, że retabulum było umieszczone jako ołtarz główny w kościele parafialnym w Górze Śląskiej. Wiadomo również, że w 1759 roku zostało przeniesione do kościoła pod wezwaniem Bożego Ciała w tej samej miejscowości. W roku tego przeniesienia ołtarza do innej świątyni zastąpiono starą obudowę korpusu ołtarza obudową nową. W takim stanie dotrwało do 1926 roku, kiedy było eksponowane na wystawie we Wrocławiu, a następnie poddane pracom konserwatorskim, aby w 1930 roku powrócić do kościoła w Górze Śląskiej na okres zaledwie ćwierćwiecza – bowiem w 1952 roku zostało zakupione dla katedry w Poznaniu i ostatecznie umieszczone w niej jako ołtarz główny<sup>7</sup>.

---

m.in., że najpewniej ołtarz był pierwotnie wykonany jako ołtarz główny kościoła parafialnego [w Górze Śląskiej]: „Der umfangreiche Altar von imposanter Ausmaße ist heute ganz auseinandergenommen und zur Ausschmückung der Guhrauer Begräbniskirche verwendet worden. Er dürfte der Hauptaltar der der Guhrauer Pfarrkirche gewesen sein. Wohlgelegentlich der Übertragung wurde der ursprüngliche Srein durch einem barocken Aufbau ersetzt; die Relieffiguren der inneren Flügel wurden entfernt, die Flügel selbst zersägt und als Einzelbilder verwertet” (Ibidem, s. 56).

<sup>4</sup> Por. T. Dobrowolski, *Malarstwo*, [w:] *Historia sztuki polskiej*, Warszawa 1962, s. 415; M. Zlat, „Sztuki śląskiej drogi od gotyku”, [w:] *Późny gotyk*, Warszawa 1965, s. 166, 185; A. Ziomecka, „Śląskie retabula szafowe w drugiej połowie XV i na początku XVI wieku”, *Roczniki Sztuki Śląskiej*, X/1976, s. 57 [nr 26, il. 14]; *Katalog Zabytków Sztuki w Polsce. Seria Nowa*, t. VII: *Miasto Poznań*, cz. 1: *Ostrów Tumski i Śródka z Komandorią*, Warszawa 1983, s. 16 [il. 102-103, 162-174, 340-345].

<sup>5</sup> Powojenne ustalenia autorstwa ołtarza wiązały dzieło ze środowiskiem twórców wrocławskich, a więc malarzem Janem z Ołomuńca oraz twórcą ołtarzowych rzeźb: artystą tworzącym we Wrocławiu: Jakubem Beinhardtem (por. A. Sławska, *Dokumentacja*; T. Dobrowolski, *Rzeźba i malarstwo gotyckie w województwie śląskim*, Katowice 1937, s. 40; Tenże, *Sztuka na Śląsku*, Wrocław 1948, s. 119-171).

<sup>6</sup> J. Kostowski, „Beinhardt”, [w:] *Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, t. 8, München-Leipzig 1994, s. 336; Tenże, „Mistrz Pasji z Góry śląskiej”, [w:] *Encyklopedia Wrocławia 2000*, s. 512.

<sup>7</sup> Prace konserwatorskie, jakim zostało poddane gotyckie dzieło (malarskie i rzeźbiar-

## II. ANALIZA FORMALNA PRZEDSTAWIEŃ RZEŹBIARSKICH I MALARSKICH KATEDRALNEGO GOTYCKIEGO OLTARZA GŁÓWNEGO

Dziejowy przykład ołtarza głównego w Katedrze Poznańskiej uświadamia dość istotną rolę i funkcję czasu w podnoszeniu waloru materialnych dzieł ludzkiej twórczości, których nie zdołał sobą unicestwić. Aktualny gotycki ołtarz główny z 1512 roku nie jest ołtarzem, który pierwotnie wypełniał sakralną przestrzeń wnętrza poznańskiego kościoła katedralnego<sup>8</sup>. Nie jest on również ołtarzem, który był wykonywany z myślą o wypełnieniu i upiększeniu wnętrza poznańskiej katedry<sup>9</sup>. Został on za instalowany w niej dopiero w 1952 roku, po uprzednim jego nabyciu od

skie) na przestrzeni XX stulecia, miały miejsce w latach: 1926-1930, 1950-1952, 1964-1966, 1998-1999 (ostatnie przez ekipę konserwatorów przy Archidiecezjalnym Muzeum w Poznaniu).

<sup>8</sup> Chociaż masywny wielki ołtarz główny, dzieło Augustyna Schoepsa z 1777-1783 roku, zdołał przetrwać pożar katedry z 15 czerwca 1945 roku, który strawił m. in. całe wewnętrzne wyposażenie prezbiterium, to jednak w 1947 roku został on przeznaczony do rozebrania, kiedy zdecydowano przywrócić odbudowywanej katedrze (1946-1956) gotyckiej architektury i wystroju wnętrza, według dość licznie zachowanych elementów z XIV do początków XVI stulecia, jak np. zachowane ślady dawnych tryforiów gotyckich (nawiązujących do dawnej tradycji z okresu romańskiego), pozwalające na odbudowę murów i sklepień w ich średniowiecznym kształcie. Wnętrze odbudowanego prezbiterium wypełniły m. in.: (1) okazały i odpowiedni rozmiarami w stosunku do wielkości prezbiterium oryginalny gotycki ołtarz ze śląskiej Góry, datowany na 1512 rok, oraz (2) rokokowa ambona z Milicza, datowana na 1720 rok, wraz z małą chrzcielnicą z tego samego okresu (por. J. Nowacki, *Dzieje Archidiecezji Poznańskiej*, Poznań 1959, s. 217). O ile nowy ołtarz romański postawiono po ukończeniu budowy nowego prezbiterium przez biskupa Bogufała II, zaczętej w latach 1243-1244, o tyle nowy gotycki ołtarz (z 1403 roku) wiąże się z okresem ukończenia budowy chóru gotyckiego. Przyjmuje się, że przyjętym ówczesnym zwyczajem był to najpewniej wzniosły tryptyk lub pentptyk, którego szczyt sięgał do dolnej krawędzi galerii tryforyjnej, poprowadzonej w partii sanktuarium znacznie niżej aniżeli w prezbiterium (por. ibidem, s. 219-220). Gotycki ołtarz z 1403 roku ozdabiał prezbiterium katedry aż do drugiej połowy XVI stulecia. Z zachowanych akt kapituły poznańskiej wynika, że w 1564 roku kapituła uznała konieczność nowego pozłocenia ołtarza (por. CP 88 k. 16). Zdaniem J. Nowackiego: akta powizytacyjne z 1604 i 1622 roku pozwalają wnioskować, że w pracach przy ołtarzu głównym z 1580 roku zatrzymano dawny tryptyk gotycki z 1403 roku, dodając mu nowe malatury: predellę z *Ostatnią Wieczerzą*, obraz środkowy z przedstawieniem *Trójcy Świętej* i postaci czterech ewangelistów na obu skrzydłach ołtarza. Podczas pożaru katedry w 1622 roku uległ on uszkodzeniu. Odbudowa murów świątyni w stylu barokowym spowodowała wzniesienie kolejnego ołtarza we wnętrzu odbudowanego prezbiterium (por. J. Nowacki, *Dzieje Archidiecezji Poznańskiej*, s. 220-222). Jednak nie miała to być jedyna odbudowa świątyni. Pożar strawił ponownie katedrę w 1772 roku. W latach 1772-1776 odbudowano mury i sklepienia wypalonej katedry, przystępując we wrześniu 1776 roku do budowy nowego masywnego ołtarza głównego z kamienia, cegły i polewy gipsowej, nakładem bpa Andrzeja S. Młodziejowskiego i kapituły, którego projekt opracował poznański rzeźbiarz A. Schoeps (por. ibidem, s. 222-223)

<sup>9</sup> Aktualnie wypełniający wnętrze prezbiterium Katedry Poznańskiej ołtarz główny z 1512 roku został sprowadzony do katedry ze śląskiej miejscowości Góra, gdzie w miejscowym kościele parafialnym stał bez użytku liturgicznego w nawie bocznej na osobnym podmurowaniu, bez ołtarzowej podbudowy. Na malowanej scenie: *Ecce homo*, została umieszczona data: 1512 [roku], natomiast na scenie: *Cierniem ukoronowania*, zarówno data 1512, jak i inicjały (sigle) (artysty?): Joh. VEH. Por. ibidem.

kościół parafialnego pw. św. Katarzyny w śląskiej Górze za zezwoleniem ówczesnych władz państwowych i kościelnych<sup>10</sup>.

Jest to poliptyk o podwójnych parach skrzydeł, malowanych i rzeźbionych z drewna sosnowego; natomiast postacie wypełniające ołtarz są rzeźbione z drewna lipowego. Rzeźbiona predella, o wysokości około 90 cm i szerokości 340 cm, zawiera rzeźbiarskie przedstawienie sceny *Ostatniej Wieczery*. Górna część nastawy ołtarzowej, o wysokości 402 cm i szerokości 340 cm, przedstawia (w polu środkowym o szerokości około 370 cm) rzeźbioną scenę *Ukoronowania Najświętszej Maryi Panny* z towarzyszącymi jej po bokach postaciami świętych: Katarzyny (po prawej stronie) i Barbary (po lewej). Na awersach wewnętrznej pary bocznych skrzydeł otwartego ołtarza, podzielonych na kwatery (po dwie na każdym) o wymiarach: 201 cm (wysokość) i 170 cm (szerokość), zostało umieszczonych dwanaście rzeźbionych postaci świętych, rozdysponowanych po trzy figury w kwaterze. Rozpoznajemy wśród nich Święte Niewiasty: (1) na lewym górnym awersie: Dorotę, Agnieszkę, Małgorzatę, (2) na lewym dolnym awersie: Kunegundę, Annę [Samotrzecią], Klarę, (3) na prawym górnym awersie: Marię Magdalenę, Otylię, Helenę, (4) na prawym dolnym awersie: Urszulę, Jadwigę, Apolonię. Rzeźbione figury są polichromowane i bogato złocone<sup>11</sup>.

Zamknięte skrzydła nastawy ołtarzowej zawierają malowane temperą sceny z postaciami: św. Jana Ewangelisty-Apostoła (u góry) i św. Jana Chrzciciela (u dołu lewego skrzydła od strony patrzącego) oraz św. Hieronima (u góry) i św. Krzysztofa (u dołu prawego skrzydła od strony patrzącego).

Poliptyk jest o tyle interesujący, że jego zamykane skrzydła nastawy ołtarzowej są podwójne: można je dodatkowo otworzyć uzyskując przy rozwartych obu skrajnych skrzydłach i zamkniętych obu skrzydłach wewnętrznych cztery płaszczyzny po dwa kwatery, wypełnione w sumie ośmiu scenami, które w swej treści przedstawiają Mękę Pańską. Są to następujące sceny: (1) Chrystus w Getsemanii, (2) Pojmanie, (3) Przed Piłatem, (4) Biczowanie, (5) Cierniem ukoronowanie, (6) *Ecce homo* [„Oto Człowiek”], (7) Upadek pod krzyżem, (8) Ukrzyżowanie<sup>12</sup>.

<sup>10</sup> Por. ibidem, s. 225. Przed 1952 roku gotycki ołtarz z 1512 roku stał bez użytku liturgicznego w nawie bocznej kościoła parafialnego w śląskiej Górze (por. *Akta Odbudowy Katedry Poznańskiej*).

<sup>11</sup> Przyjmuje się, że partie rzeźbione są dziełem Jacoba Beinharta (warsztat we Wrocławiu); natomiast partie malowane zostały wykonane przez nieznanego z imienia mistrza, zwanego jedynie: Mistrz Pasji z Góry Śląskiej (warsztat wrocławski). Por. przypis 9.

<sup>12</sup> Zachowujemy tytuły poszczególnych scen za: J. Nowacki, *Dzieje Archidiecezji Poznańskiej*, s. 226.



Z pewnością ołtarz zawierał swe zwieńczenie, ustawione na górnej części nastawy. Nie zachowało się ono jednak przy poliptyku. Być może rozłączone od całości szafy ołtarzowej dotrwało do dnia dzisiejszego, podobnie jak osobno przechowywane w Katedrze Poznańskiej figury Matki Boskiej z Dzieciątkiem Jezus, św. Jakuba Starszego i św. Walentego, których najpewniej nie należy wiązać z omawianym gotyckim poliptykiem z 1512 roku<sup>13</sup>.

W tej części refleksji, po powyższej, zwartej ogólnej części prezentującej gotycki poliptyk z 1512 roku, podejmiemy analizę formalną dzieła. Analizę przeprowadzimy w dwóch etapach. W pierwszym zajmiemy się przedstawieniami malarskimi poliptyku. Są one zawarte na dwóch przedstawieniach umieszczonych na: (1) podwójnych skrzydłach poliptyku całkowicie zamkniętych i (2) skrzydłach poliptyku wewnątrz rozwartych, zakrywających wewnętrzną ich częścią scenę rzeźbiarską wnętrza szafy ołtarzowej. W drugim etapie podejmiemy omówienie treści teologicznej przedstawień rzeźbiarskich poliptyku.

## 1. PRZEDSTAWIENIA MALARSKIE POLIPTYKU

### a. Cztery sceny malarskie na zamkniętych skrzydłach poliptyku

Spore wielkością zamknięte skrzydło gotyckiego poliptyku o wymiarach: 170 × 402 cm (każde z obu skrzydeł), zawiera na zewnętrznej stronie po dwa przedstawienia malarskie, każde umieszczone w kwadracie o wymiarach: 170 × 201 cm. Całkowicie zamknięty ołtarz zawiera więc na stronie zewnętrznej obu skrzydeł w sumie cztery przedstawienia malarskie. W górnej lewej części (od strony patrzącego) została umieszczona scena z przedstawieniem postaci św. Jana Ewangelisty, w górnej prawej – św. Hieronima, w dolnej lewej – św. Jana Chrzciciela, zaś w dolnej prawej – św. Krzysztofa. Powyższy program ikonograficzny nie jest skomplikowany. Postacie wydają się być łatwo rozpoznawalne: bądź po zawartych atrybutach, bądź po charakteryzującej daną postać scenie z jej życia. Wszystkie są ukazane na tle pejzażu. Na kolorystykę zamkniętego zewnętrzna para skrzydeł retabulum składają się głównie akcenty szkarłatu, zieleni, różu angielskiego, turkusowego, modelowanej różem bieli, a także złota. Ramy rewersów zewnętrznych skrzydeł mają barwę szkarłatną i są ozdobione malowanymi sepią drobnymi rozetami przeplecionymi motywami geometrycznymi.

<sup>13</sup> Figury są wykonane z drewna lipowego o wysokości 123 cm: przedstawienia rzeźbiarskiego Matki Bożej z Dzieciątkiem i św. Jakuba Starszego oraz o wysokości 151 cm św. Walentego.

Postać Jana Ewangelisty wypełnia sporą część powierzchni malarskiej górnej kwatery prawego skrzydła ołtarza. Postać zajmuje głównie lewą stronę kompozycji. Apostoł został przedstawiony w momencie spisania tekstu objawionego. Wydaje się być zasłuchany, ujęty w malarskiej pozie w chwili wsłuchiwanie się w dochodzący do niego głos. Apostoł został przedstawiony jako młodzieniec o długich, falistych włosach w kolorze naturalnej sjeny. Wzrok apostoła jest skierowany przed siebie. Podążając za nim, można przypuszczać, że został on jakby utkwiony w postaci orła w kolorze umbry palonej i złotym dziobie, siedzącego na skale naprzeciw Apostoła<sup>14</sup>. Zwrócony w stronę św. Jana, ptak został przedstawiony z aureolą wokół głowy (proporcjonalną do wielkości jego głowy), podobnie jak sam Ewangelista. Apostoł siedzi na pochylej skale, z wyciągniętymi do przodu nogami, trzymając w ręku księgę na wpół zapisaną, na wpół jeszcze pustą. Siedzi na tle grubego, suchego konara drzewa. Ubrany jest w spodnią szatę, koloru ciemnej zieleni, którą w większej jej części przykrywa zawinięty wokół szyi i narzucony na ramiona płaszcz w kolorze bieleli modelowanej różem, okrywający prawie całą siedzącą postać apostoła. Spod szaty wystaje prawa, bosa stopa apostoła. Złamana różem biel szaty stanowi jakby dominantę sceny, harmonizując jednocześnie z całością pozostałych trzech przedstawień malarskich, umieszczonych na płaszczyźnie zamkniętych zewnętrznych skrzydeł ołtarza. Siedzący apostoł ze wzrokiem skierowanym na orła (oczy obu postaci zostały umieszczone na tym samym poziomie) wypełnia swą postacią pierwszy plan obrazu. W głębi, czyli w przestrzeni pomiędzy głową apostoła a orłem, siedzącym na skale, został umieszczony horyzont nieba o kolorze turkusowym. Na nim, w górnej jego części po prawej stronie patrzącego, została przedstawiona w promienistej mandorli na tle fioletowej chmury Matka Boża z Dzieciątkiem Jezus, o wielkości prawie identycznej jak wielkość orła. Maryja stoi na sierpie księżyca, trzymając w lewej ręce Dziecię Jezus, a w prawej dłoni berło. Ubrana jest w suknię i płaszcz o kolorze błękitu pruskiego. Przestrzeń po lewej stronie apostoła, czyli za konarem drzewa, pod którym został on usadowiony, została natomiast wypełniona krajobrazem z wtopionymi weń zabudowaniami miasta.

Postać Hieronima wypełnia partię centralną górnego kwartału zewnętrznej strony lewego skrzydła ołtarzowego. Przedstawiona z półprofilu, jest zwrócona do wnętrza, jakby symetrycznie w stosunku do postaci św. Jana Apostoła z górnego przedstawienia malarskiego na zewnętrznym prawym skrzydle ołtarza. Św. Hieronim został ujęty w pozycji klęcząco-

---

<sup>14</sup> Orzeł jest symbolem św. Jana Ewangelisty. Utrwalona w Starym Testamencie wizja Ezechiela (Ez 1, 4-12) zawiera opis tronu Boga, który unoszą cztery istoty o głowach lwa, człowieka, woła i orła.



siedzącej, z lewą dłonią złożoną na piersi, w okolicach serca, oraz z wyciągniętą prawą<sup>15</sup>. Ubrany jest w sukmanę w kolorze umbry naturalnej. Święty wpatrzony jest w krzyż z wizerunkiem Chrystusa, umieszczony powyżej jego postaci na nagiej skale. Postać Ukrzyżowanego jest przedstawiona z aureolą wokół głowy. Świętemu towarzyszy lew, leżący na pierwszym planie kompozycji, przy jego lewym boku. Natomiast po lewej stronie, także na pierwszym planie kompozycji, jakby wtłoczony w jego róg, został umieszczony kardynalski strój: płaszcz i kapelusz o kolorach rozjaśnionego karminu oraz pastorał<sup>16</sup>. Modelunek postaci św. Hieronima jest niejako włożony w przesmyk skalny, bo tuż za plecami Świętego wznoszą się skalne kamienie, a na nich nagie wierzchołki skał. W głębi zarysowany jest w perspektywie krajobraz z zabudowaniami o kolorze szaroniebieskim. Tło turkusowego nieba, które się nad nim rozpościera, sprawia wrażenie bycia tym samym nieboskłonem z symetrycznie położonego przedstawienia Jana Ewangelisty, a skały, na których umieszczony jest Chrystusowy krzyż, tymi samymi, nad którymi siedzi orzeł z przedstawienia malarskiego lewej strony zamkniętego ołtarza.

Postać św. Jana Chrzciciela, wypełniająca dolny kwartał prawego skrzydła ołtarza, została ułożona w podobny sposób, jak postać Jana Ewangelisty. Jan Chrzciciel, odziany w skórę wielbłądzą i płaszcz o kolorze szkarłatu, został utrwalony w pozycji zamyślenia, trzymający jakby wyciąganą prawą rękę. Jego lewa, bosa stopa wystaje spod obszernego płaszcza skrywającego postać. Wzrok zdaje się mieć utkwiony w dół, lecz nie na ziemię, a jakby poza ramy malarskiego przedstawienia. Za Janem Chrzcicielem, umieszczonym na tle popękanych skał, spoczywa z jego lewej strony, na ziemi, u podnóża strzelistego, lecz bezlistnego drzewa, biały baranek z aureolą wokół głowy. W lewej przedniej nodze trzyma oparty o ramię drzewiec z umieszczonym na nim złotym krzyżem o owalnych ramionach<sup>17</sup>. Na jego ramionach jest zawieszona biała chorągiew, rozcięta na całej swej powierzchni krzyżem w kolorze szkarłatu. Postać Jana Chrzciciela wypełnia centralną partię kompozycji. Jest zharmonizowana ze skalnym tłem, z którego jakby wyłania się i jednocześnie, w którym tkwi. Perspektywa skrywającego się na horyzoncie górskiego krajobrazu z wijącą się w nim rzeką wypełnia lewą stronę kompozycji.

<sup>15</sup> Kompozycja zawiera elementy kompozycyjne wcześniejszego chronologicznie dzieła Hieronima Boscha (ok. 1450-1516): *Św. Hieronim* (olej na desce, 77 × 59 cm, Genewa, Musée des Beaux-Arts).

<sup>16</sup> Kardynalskie insygnia oznaczają przyjaźń świetnie wykształconego papieża Damazego (366-384) z Hieronimem. Papież sprowadził Hieronima z pustyni Chalkis do Rzymu i powierzył mu pełnienie funkcji swego sekretarza.

<sup>17</sup> Nimby i krzyż, wieńczący czarny drzewiec chorągwi, są o kolorze złotym.

Postać św. Krzysztofa wypełnia dolny kwartał zewnętrznej strony lewego, zamkniętego skrzydła. Postać jest ujęta z półprofilu, zwrócona twarzą i całym ciałem w lewo, a więc ku wewnętrznej stronie zamkniętych płaszczyzn ołtarzowych skrzydeł. Święty kroczy przez wodę w kolorach sepii i błękitu pruskiego, sięgającą mu powyżej stóp<sup>18</sup>. Ubrany jest w czepiec na głowie, spiętą złotymi guzikami na piersi suknię, wystające spod niej krótkie spodnie w białym kolorze oraz narzucony na ramiona płaszcz w kolorze intensywnej zieleni. Na swym lewym ramieniu jakby dźwiga stojące na jego barkach Dziecię Jezus, które błogosławi prawą dłoń, trzymając w lewej dłoni kulę [ziemską] w kolorze turkusowym ze złotym paskiem rozcinającym ją w pół. Umieszczony na ramionach Dziecięcia płaszcz w kolorze rozjaśnionego karminu jest poderwany jedną jego połą ku górze, tak jakby miał w sobie skryć trzymaną ziemską (?) kulę. Święty z Dziecięciem Jezus zdaje się podążać ku brzegowi lewej strony kompozycji, który został zarysowany pionowo stromymi skałami. Na nich, jakby wyrastających z wody, stoi mała postać pustelnika z latarnią w dłoni. Jest ona zwrócona w stronę św. Krzysztofa. Pustelnik, o twarzy otoczonej długą brodą, jest ubrany w czepiec i długi habit w kolorze liliowym. W tle turkusowego nieba, za grupą postaci z dominującą osobą św. Krzysztofa, został umieszczony ląd z zabudowaniami i skałami w kolorze żółtej orchy i różu angielskiego. Na uwagę zasługuje pewien niezauważalny z pozoru szczegół. Postać Krzysztofa nie ma aureoli, natomiast posiada ją niesione przez niego Dziecię Jezus.

Całość czterech przedstawień na dwóch powierzchniach zewnętrznych skrzydeł jest zwarta w pewną całość obramowaniem, które w neutralnym kolorze szkarłatu, zlewającym się jakby z elementami malatury czterech przedstawień, uwydatnia sceny rozgrywające się na nich. W porównaniu do otwartych wewnętrznie skrzydeł, tworzących w sumie polipytyk, złożony z ośmiu kwartałów z zawartymi w nich przedstawieniami malarskimi, gdzie zostało użyte złoto na obramowaniu wszystkich kwater, całość tworzy harmonijnie spokojną kompozycję: jakby wyczekującą nastania wydarzeń zbawczych.

#### b. Osiem scen Męki Pańskiej

Jest to wersja uroczysta. Użycie złota na obramowaniu kwater nadaje kompozycji ośmiu malarskich przedstawień odświętny, uroczysty charakter. Złoto obramowania zdaje się również jakby wizualnie skrywać poza

---

<sup>18</sup> Przedstawienie zawiera układ kompozycyjny dzieła Hieronima Boscha (ok. 1450-1516): *Św. Krzysztof* (olej na desce, 113 × 75,5 cm, Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen). Por. przypis 16.

nie malarskie przedstawienia, podczas gdy na zewnętrznej stronie neutralny kolor obramowania powodował uwydatnienie scen i postaci z czterech kwartałów.

Na rozwartych wewnętrznie skrzydłach ołtarza tworzących w sumie cztery płaszczyzny skrzydeł, podzielonych na dwa kwartały, zostały umieszczone sceny Męki Pańskiej. Powyżej podaliśmy już poszczególne wydarzenia Drogi Krzyżowej, które zostały zaprezentowane w kompozycji złożonej z ośmiu przedstawień. Należy je odczytywać w kolejności od górnego lewego przedstawienia do górnego prawego, a następnie od dolnego lewego do dolnego prawego. W sumie więc kompozycja składa się z ośmiu następujących przedstawień:

#### Chrystus w Getsemanii<sup>19</sup>

Postać klęczącego, modlącego się Chrystusa ze złożonymi dłońmi w geście wyrażającym zawierzenie, została umieszczona w centralnej części sceny. Chrystus, z aureolą wokół głowy, przedstawiony jest w szatach koloru różu angielskiego. Jego postać jest zwrócona w lewą stronę, czyli do wnętrza, środka całości kompozycji ośmiu przedstawień. Poniżej, na pierwszym planie, zostali przedstawieni trzej apostołowie w pozach wyrażających zaśnięcie – rozmieszczeni jakby wokół postaci Chrystusa. Rozpoznajemy wśród nich: św. Piotra (po lewej stronie, na pierwszym planie), odzianego w szatę w kolorze szkarłatu, św. Jana (po prawej stronie, na pierwszym planie), okrytego obszernym płaszczem w kolorze bieli modelowanej różem i spodnią szatą w kolorze ciemnej zieleni (a więc szatą o kolorystyce identyczną, jak na przedstawieniu z rewersu zamkniętego skrzydła ołtarza) oraz św. Jakuba [Starszego], umieszczonego w głębi, za Piotrem, w bliskości Jezusa, okrytego obszernym płaszczem w kolorze rozjaśnionego karminu. Postacie śpiących apostołów mają umieszczone aureole wokół głów. Ich twarze są jednak zwrócone w przeciwną stronę w stosunku do kierunku zwrócenia oblicza modlącego się Chrystusa. Są one rozmieszczone tuż przy krawędziach sceny. Ten zabieg kompozycyjny wywołuje wrażenie przestrzenności środka kompozycji, a więc oddalenia apostołów od postaci modlącego się, tym bardziej, że postacie znużonych i śpiących apostołów, sprawiają wrażenie dystansu pomiędzy ich twarzami a obliczem Chrystusa. Chrystus jest umieszczony na tle krajobrazu. Zauważamy nagie skały w tle po obu stronach kompozycji. Na jednej z nich, po prawej stronie kompozycji, w jej górnym prawym rogu, umieszczony został nadlatujący anioł w długiej białej szacie, trzymający

<sup>19</sup> Tytuły poszczególnych przedstawień *Męki Pańskiej* zachowujemy za: J. Nowacki, *Dzieje Archidiecezji Poznańskiej*, s. 226.

w dłoni krzyż. Jakby przybywa w miejsce, gdzie stoi na nagiej skale kielich. Wzrok modlącego się Chrystusa jest właśnie skierowany w stronę oblicza anioła. Głowa Jezusa została natomiast umieszczona centralnie w górnej partii sceny, na tle nieba, przedstawionego w kolorze złotym.

#### Pojmanie

Postać Jezusa z aureolą została umieszczona centralnie. Kolor jego szaty jest identyczny jak w poprzedniej scenie modlitwy w Ogrodzie Oliwnym, a więc róż angielski. Chrystus stoi wyprostowany na skalistym podłożu. Zgiętą w łokciu prawą rękę wznosił do piersi. Oblicze zwrócił w prawą stronę. Pochylił lekko głowę i w geście zapytywania jest zwrócony w stronę mężczyzny, który podszedł do niego. Jest to z pewnością Judasz, jeden z dwunastu apostołów. Został on utrwalony na przedstawianej scenie w postawie powitania z Chrystusem przez ucałowanie. Judasz jakby wpatruje się w pochylone ku niemu oblicze Chrystusa, jednocześnie tuląc się do Niego. Jego szata jest koloru żółcienia i sepii. Twarz Judasza zachodzi na oblicze Jezusa. Żadna inna postać nie jest przedstawiona w takim fizycznym zbliżeniu do postaci Chrystusa. Te dwie centralnie umieszczone postacie rozcinają grupę postaci rozmieszczoną wokół nich: z tyłu po ich prawej i lewej stronie. Zwraca uwagę z pozoru niewidoczny szczególnie skierowania wszystkich postaci, ich twarzy, w prawą stronę, czyli w stronę przeciwną do kierunku twarzy Judasza. Na pierwszym planie, z lewej strony, została umieszczona postać klęczącego mężczyzny. Jest on zwrócony w lewą stronę. Spogląda w dół. W dłoni zdaje się trzymać pałkę. Ubrany jest w przewiązaną w pasie plisowaną suknię bez rękawów, koszulę o bufiastych rękawach i nogawicach w szerokie pasy. Nad nim została umieszczona postać innego mężczyzny. Rozpoznajemy w niej Piotra. Odziany jest on w szatę w kolorze szkarłatnym – a więc tym samym, co na poprzedniej scenie. Z tyłu, za Jezusem oraz z tyłu po Jego lewej stronie została umieszczona grupa pięciu mężczyzn. Postacie trzymają w rękach halabardy i włócznie, a także miecze. Tworzą bardzo ściśniętą i zwartą grupę wokół centralnie umieszczonej osoby Chrystusa. Grupa żołnierzy została umieszczona na tle perspektywy okrojonego krajobrazu. Niebo jest poprzetykane niemi złotego koloru – już nie tak intensywnie, jak w przedstawieniu poprzedniej sceny modlitwy Jezusa w Ogrójcu.

#### Przed Piłatem

Jezus jest również przedstawiony centralnie, z aureolą wokół pochylonej w lewą stronę głowy, w długich szatach w kolorze różu angielskiego. Prawą dłoń ma wzniesioną jakby ją kładł na piersiach. Kierując wzrok

na postać umieszczoną po jego lewej stronie, dostrzegamy mężczyznę, z którym prowadzi rozmowę. Postać ta została usadowiona na sedilium w kolorze sjeny palonej. Jest to Piłat, namiestnik rzymski. Jego twarz o surowych rysach jest spowita w obfity zarost. Zwrócona jest ona ku Chrystusowi. Również prawa jego ręka jest wyciągnięta w stronę stojącego przed nim Jezusa. Piłat siedzi na tronie w niezgrabnej pozie, z szeroko rozstawionymi nogami. Okryty jest wystawnym płaszczem z brokatowym wzorem, futrzanym kołnierzem i obszyciami. Jego płaszcz jest koloru żółtej orchy z karminowym deseniem. Na głowie ma czapkę. Potrzeba się wpatrzeć uważniej, aby dostrzec jego faktyczną pozycję, gdyż na pierwszy rzut oka odnosi się wrażenie, że stoi – zwłaszcza, gdy nie zauważy się ułożenia draperii płaszcza na zgiętych kolanach tej postaci. Na oparciu sedilium, z tyłu za Piłatem, jest przewieszona przez jego lewą poręcz tkanina w kolorze szkarłatu. Natomiast na stopniu tronu została posadowiona mała. Piłat został przedstawiony w milczącym wyrazie twarzy. Zdaje się słuchać Jezusa. Tuż za Piłatem i Chrystusem dostrzegamy postać, ujętą jedynie w połowie. Zwrócona jest w stronę Piłata. Za Chrystusem dostrzegamy trzy postacie, przedstawione w zwartej grupie. Zdają się one żywo gestykulować. Z prawej strony Jezusa stoi przedstawiony profilem żołnierz w zbroi, zdający się wymierzać mu cios prawą ręką, w lewej trzymając miecz. Stoi on w chwiejnej pozie z prawą nogą jakby zadartą do góry. Obok niego kroczy inny żołnierz o karykaturalnych rysach twarzy. Ubrany jest w hełm, napierśnik, plisowaną suknię i nogawice. W prawej ręce dzierży halabardę. Całość kompozycji została zwieńczona ciemnym tłem posadzki i murów pomieszczenia, w którym rozgrywa się przedstawiana scena. Szaty postaci żołnierzy, grają barwami kolorów: zieleni, cynobru, rozjaśnionego karminu, błękitu pruskiego, bieli, żółcienia, pomarańczowego. Lewa część malarskiej kompozycji została rozcięta półkolistym zakończonym otworem wyjściowym, wyróżniającym się przez złocisty kolor nieba. U góry przedstawienia dostrzegamy półkolistie zwieńczony złocisty maswerkowy ornament.

#### Biczowanie

Jest to ostatnia scena przedstawień umieszczonych na górnym piętrze otwartych skrzydeł ołtarza. Postać Chrystusa z aureolą wokół głowy jest również umieszczona centralnie. Chrystus, obnażony, z białym perizorium wokół bioder, jest przywiązany ze związanymi z tyłu rękoma do kamiennego słupa. Słania się, jakby upada pod ciężarem razów, widocznych na jego całym odkrytym ciele, które otrzymuje od dwóch żołnierzy stojących po jego lewej stronie, ujętych w momencie wymierzania następnych uderzeń. Przedstawieni są oni: jeden z tyłu, a drugi z lewego profilu. Ten



z lewej strony kompozycji stoi na szeroko rozstawionych nogach. Jego twarz nosi bezwzględne rysy. Lewą ręką ciągnie Jezusa za włosy, zaś w prawej ręce trzyma drzewiec bicia z czterema rzemieniami, zakończonymi jakby metalowymi kulkami. Ubrany jest w czepiec, spiętą pod szyją koszulę, wierzchnią szatę z wycięciami, wywiniętym kołnierzem i rękawami, przewiązaną tkaniną. Na nogach ma założone pasiaste nogawice. Zdaje się być gotowy do uderzenia. Jego twarz, ujęta z prawego półprofilu, wyraża surową obojętność. Tuż za nim stoi inny mężczyzna, schylony, z rękoma szukającymi czegoś na posadzce, odziany w czapkę, płaszcz i dwubarwne nogawice. Zdaje się zbierać z posadzki gałązki różgi. Jego wzrok zdaje się być skierowany na okrycie Jezusa w kolorze różu angielskiego, o bogatej draperii, leżące na posadzce, u stóp Biczowanego. Po lewej stronie Biczowanego, a więc po prawej stronie kompozycji, na jej pierwszym planie, dostrzegamy także dwóch żołnierzy. Jeden z nich, stojący tyłem do widza po prawej stronie Jezusa, ujęty został w pozie wymierzania ciosu Biczowanemu. Oburęcznie trzyma drzewiec w silnym uścisku. Ubrany jest w koszulę i wierzchnią szatę z wycięciami, przewiązaną w pasie paskiem, u dołu splisowaną. Na nogach ma założone długie buty. Za nim został umieszczony trzeci oprawca, ujęty w pozie wymierzania Biczowanemu kolejnego ciosu trzymaną wiązką różg. Jego twarz nosi ostre, groźne rysy. Za tą grupą czterech biczujących Chrystusa dostrzegamy jeszcze dwie postacie skryte w górnej prawej części przedstawianej sceny. Rozmawiają ze sobą, jakby spoglądając na biczujących i Biczowanego. Ubrani są w bogate szaty. Jednego z nich, czyli umieszczonego z lewej strony kompozycji, rozpoznajemy z poprzedniej sceny. Jest to Piłat. Ubrany jest w ten sam strój: turban na głowie i wystawny płaszcz z futrzanym kołnierzem i obszyciami. Wyciąga prawą rękę i jej palcem wskazującym zdaje się podkreślać treść tego, co wydaje się mówić. Drugi zaś mężczyzna, po lewej stronie Piłata, ze wzrokiem spuszczo- nym, lecz utkwionym w policzek tego pierwszego, zdaje się milcząco zgadzać na wolę tego pierwszego. Obie postacie wyłaniają się z otworu okiennego murze budowli, której architektoniczna bryła, o licznych załamaniach muru, stanowi tło przedstawianej sceny. Również i tę scenę wieńczy od góry maswerkowo ułożony ornament w złocistym kolorze.

#### Cierniem ukoronowanie

Umieszczona w partii centralnej sceny postać Chrystusa łączy grupę pięciu mężczyzn otaczających skazanego na ukoronowanie cierniem. Okryty czerwonym płaszczem, odziany w białą szatę, Chrystus jest usadowiony pośrodku wykonujących wyrok. Owe sedilium jest jednak przykryte szatą Jezusa. Chrystus jest odziany obszernym płaszczem w kolo-



rze szkarłatnym, narzuconym na nagie, poranione ciało, przesłonięte jedynie na biodrach białą przepaską. Ręce wyciągnięte i złożone na udach ma związane postronkiem. Grupa otaczających go żołnierzy stanowi jakby powtórzenie grupy postaci z poprzedniej sceny, czyli biczowania. Żołnierz po prawej stronie Jezusa został uchwycony w momencie wymierzenia kolejnego razu drzewcem. Uniósł prawą ręką i z całej siły zamierza uderzyć trzymanym w rękę przedmiotem o głowę Jezusa, wbijając weń głębiej koronę. Odziany jest w czepiec, spiętą pod szyją koszulę, wierzchnią szatę z wycięciami, wywiniętym kołnierzem i rękawami, a także w podobne dwukolorowe nogawice, jak na przeciwległej scenie, umieszczonej na prawej górnej kwaterze. Żołnierz po lewej stronie Jezusa jest odwrócony do widza plecami. Podobnie ta postać z prawej strony kompozycji jest identyczną postacią z przeciwległej sceny biczowania. Za nim oraz za cierniem koronowanym, jakby w tle, widoczne są jeszcze trzy postacie. Wśród nich dostrzegamy również dwie postacie z poprzedniej sceny biczowania. Wychylają się one nadal z otworu okiennego. Jedną z nich jest Piłat, rozpoznawany po czapce założonej na głowie, obfitej brodzie i futrzanym kołnierzu płaszcza o kolorze żółcienia. Przy nich po zewnętrznej stronie stoi postać jeszcze jednego mężczyzny. Patrzy nieruchomo na wydarzającą się scenę. Całość kompozycji została również i tutaj zwieńczona maswerkowym ornamentem, wyróżniającym się złoceniem.

*Ecce homo* [„Oto Człowiek”]

Chociaż postać Chrystusa została umieszczona z lewej strony kompozycji, to jednak stanowi ona jej centrum. Chrystus stoi obnażony. Jedynie białe perizorium przykrywa jego biodra, a szata w kolorze szkarłatu jest zarzucona na jego ramiona. Pochylony jest w prawą stronę kompozycji sceny. Spogląda w stronę zgromadzonych przed budynkiem postaci. Na tle ciemnych barw wybija się jasność aureoli wokół głowy Jezusa. Naprzeciw Jezusa, czyli po prawej stronie kompozycji, trudno nie zauważyć zbitej grupy postaci. Z tłumu wybija się postać Piłata, rozpoznawanego po jego identycznym stroju z poprzednich przedstawień: w czapce, założonej na głowę, i wystawnym płaszczu z futrzanym kołnierzem i obszyciami, nałożonym na ramiona. Przed schodami, złożonymi z dwóch stopni<sup>20</sup>, prowadzącymi na podwyższeniu posadzki, na której stoi Skazaniec, przykłęka mężczyzna o karykaturalnych rysach, jakby składając Chrystusowi szyderczy hołd. Patrzy Jezusowi prosto w oczy, unosząc jednocześnie lewą rękę, wyciągając ją w geście pozdrowienia. W prawej trzyma natomiast pałkę. Ubrany jest w przepastną, plisowaną sukmanę, ko-

<sup>20</sup> Na boku schodów jest umieszczona data: 1512.

szulę o szerokich rękawach i wysokie buty. Przy boku ma przypięty miecz. Z prawej strony kompozycji widnieją trzy męskie postacie. Stojący tyłem brodaty mężczyzna, mający na głowie chustę, dzierży za plecami w lewej ręce zwinięty dokument, jednocześnie wyciągając prawą dłoń w stronę swego rozmówcy. Natomiast brodaty mężczyzna, z którym rozmawia, ma założoną na głowę wysoką czapkę z przegiętym czubkiem. Ubrany jest w długi płaszcz z obszernym kołnierzem, w pasie jest przepasany szarfą. Przy boku ma sakiewkę. Czyżby był to Judasz? Pomiedzy nimi stoi, przodem ku widzowi sceny, inny jeszcze mężczyzna w czapce. Jego twarz spowija obfita broda. Z tyłu za nimi kotłuje się jeszcze grupa żołnierzy. Włócznie i halabardy sterczą ponad ich głowami. Całość przedstawienia rozgrywa się na dziedzińcu – widać architektoniczny zarys jego murów. Kolory szat umieszczonych postaci: rozjaśniony karmin, szkarłat, błękit pruski, biel, żółcień i róż angielski, nadają scenie niezwykłą żywość zawartej w niej narracji. Również przedstawienie *Ecce homo* wieńczy u góry maswerkowy ornament.

#### Upadek pod krzyżem

Postać Chrystusa skryta została w cieniu. Chociaż zajmuje ona centralną partię sceny, to jednak została umieszczona w dolnej części kompozycji. Dostrzegamy Jezusa, odzianego w szatę w kolorze różu angielskiego, z aureolą wokół głowy, upadłego pod niesionym przez siebie drzewem krzyża. Po jego prawej stronie pochyla się ku niemu postać mężczyzny, ubranego w zarzuconą na spodnią szatę (o kolorze rozjaśnionego cynobru) żółtawą pelerynę. Jest to z pewnością Szymon z Cyreny, który pomaga Jezusowi dźwigać krzyż. Na głowie ma założony biały czepiec, a na nogach ma założone szare nogawice. W tyle, za Szymonem, na tle uliczki, dostrzegamy grupę postaci. Patrzą w kierunku podążającego na ukrzyżowanie. W grupie odnajdujemy Maryję, Matkę Jezusa, ujmowaną pod ramię przez Jana Apostoła. Ich płaszcze mają kolor szkarłatny; zaś spodnia szata św. Jana – kolor zielony. Obie postacie zostały przedstawione z głowami otoczonymi aureolami. Towarzyszą im jeszcze dwie inne postacie. Zarzucone na głowy welony sugerują, że są to dwie niewiasty. Natomiast po lewej stronie dźwiganego przez Jezusa krzyża, na lewym ramieniu, zostały umieszczone postacie żołdaków, o szatach w kolorze: zieleni, bieli, błękitu pruskiego i żółcienia. Znajdują się one w sumie z prawej strony kompozycji. Za Chrystusem stoi jeden z oprawców, zadający mu cios drzewcem halabardy. Ma on krótkie włosy i wąsy. Do boku ma przytwierdzony miecz. Inny żołnierz stoi obrócony profilem w stronę widza. Na głowie ma założony hełm, ubrany jest w krótką zbroję i pasiaste spodnie. Za nim został umieszczony jeszcze inny oprawca. Ma on również hełm na głowie. Ujęty został w pozie wymierzania Jezusowi ciosu

pałką, trzymaną w prawej ręce. W lewej ściska mały krzyż. Całość kompozycji przedstawienia zwieńcza także maswerkowy ornament. Jednak na ciemnej tonacji całości jest on tutaj mniej uwidoczniiony.

#### Ukrzyżowanie

Postać ukrzyżowanego Chrystusa zajmuje centralną partię sceny. Chrystus, z aureolą wokół głowy, pochylonej w prawą stronę, jest rozpięty na krzyżu. Długie końce białego perizorium, owiniętego wokół bioder, powiewają jakby na wietrze. Łączą postacie: niewiasty, stojącej po prawej stronie Ukrzyżowanego, i dojrzałego młodzieńca, stojącego po jego lewej stronie. Rozpoznajemy w nich Maryję, Matkę Bożą, i św. Jana, umiłowanego ucznia Chrystusa. Postacie przedstawione są jako stojące po obu ramionach krzyża: Matka Jezusa po jego prawej stronie, a Jan Apostoł po lewej. Odziane są one w długie szaty, bogato udrapowane, spływające na ziemię i zakrywające nawet stopy. Maryja jest ubrana w płaszcz w kolorze błękitu pruskiego, natomiast św. Jan w płaszcz szkarłatny i ciemnozieloną spodnią szatę. Wokół głowy Maryi i Jana widnieją aureole. Uczucie wewnętrzznego bólu i cierpienia Maryi zostało przedstawione w modelowanej sylwetce jej postaci. Głowę ma lekko pochyloną w stronę Ukrzyżowanego. Podniesione, złączone i ściśnięte dłonie trzyma przy twarzy. Patrzący odnosi wrażenie jakby Maryja skrywała swą twarz w szatę, przytrzymywaną ściśniętymi dłońmi. Po drugiej stronie, symetrycznie w stosunku do Maryi, stojąca postać umiłowanego ucznia Chrystusa utrzymana jest także w postawie wyrażającej smutek i duchowe cierpienie. Całkowicie okryta szatą, jest zwrócona w stronę krzyża. Jan nie patrzy na Chrystusa. Jego pełen bólu wzrok wbija się w podnóże krzyża. Wydobywające się z szat wyprostowane palce lewej dłoni wyciąga w stronę Ukrzyżowanego. Wydaje się, że pragnie nimi dotknąć krzyża. Drugą dłoń przytknął do twarzy w geście zamyślenia, pełnego smutku. U podnóża krzyża z Ukrzyżowanym, z tyłu po jego prawej stronie została umieszczona jeszcze trzecia postać z aureolą wokół głowy. Klęczy obejmując obu dłońmi krzyż, poniżej i powyżej stóp Chrystusa. Jedyne ona, spośród czterech postaci, patrzy na widza oglądającego scenę. Jej oczy skierowane są na patrzącego. Rozpoznajemy w niej postać Marii Magdaleny. Ubrana jest w plisowaną suknię w kolorze seledynowym z czarnymi i szkarłatnymi obszyciami i zielonymi rękawami. Maria Magdalena ma założony na głowę welon, którego długi koniec ściele się na ziemi przed krzyżem. Welon, niczym długa, biała chusta opada na ramiona Marii Magdaleny, a dalej na ziemię i w bogatej draperii spływa jakby w przód w kierunku widza. Ułożenie tej chusty z powiewającym perizorium, zawiązanym na biodrach Jezusa układa się w kształt litery „T” o zagiętych ramionach. Spod welonu na ramiona Marii Magdaleny opadają włosy: długie aż do pasa i pofa-

lowane. Całość kompozycji dopełnia perspektywa krajobrazu z niebem w złotym kolorze. W głębi dostrzegamy zarysowane miasto z murami i wieżami.

Całość ośmiu przedstawień charakteryzuje się pewną spójnością. Charakter uroczysty nadaje całemu przedstawieniu złoty kolor obramowania. Również wprowadzone maswerkowe zwieńczenie wszystkich ośmiu scen dodaje całości odświętnego charakteru, utrzymując jednocześnie pewną harmonię pomiędzy czystością i jednolitością złotych ram a tonacjami barw poszczególnych scen. Natomiast złoty kolor nieba górnej lewej sceny *Modlitwy Chrystusa w Ogrodzie Oliwnym* zdaje się być zabiegiem kompozycyjnym, umiejętnie wprowadzającym pogłębienie żywości całej kompozycji. Znajduje on swe dopełnienie w stopniowym przechodzeniu do tła nieba o mniej intensywnym użyciu złocień i większym wprowadzaniu koloru białego, a przez wykorzystanie bieli wydłużonego perizorium i chusty Marii Magdaleny dolnej prawej sceny *Ukrzyżowania i śmierci na krzyżu*. Nie sposób nie zauważyć, że przedstawiane postacie mają tę samą wielkość, zwłaszcza osoba Chrystusa. Na niektórych przedstawieniach powtarzają się te same postacie, ubrane w takie same szaty, jak np. żołnierz stojący po prawej stronie biczowanego Jezusa jest najpewniej tym samym, który stoi po prawej stronie Jezusa koronowanego cierniem. Także żołnierz stojący po lewej stronie Jezusa z czwartej sceny, jest tym samym, który stoi po jego lewej stronie na przedstawieniu cierniem ukoronowania. Również Maryja z siódmej sceny znajduje się po tej samej stronie Jezusa, jako teraz stojąca pod krzyżem, w ósmej scenie całej kompozycji. Także dwóch mężczyzn przypatrujących się biczowaniu Jezusa, znajduje się w głębi kompozycji sceny ukoronowania cierniem. Inną cechą charakteryzującą całość kompozycji *Męki Pańskiej* jest ta, że cztery kwartały zewnętrznych dwóch skrzydeł zawierają w sobie kompozycyjną całość, którą dostrzec można w sposobie ułożenia głowy Chrystusa. Jest ona za każdym razem modelowana do środka.

## 2. Przedstawienia rzeźbiarskie polipytyku

Zainstalowany w Katedrze Poznańskiej w 1952 roku gotycki ołtarz z 1512 roku posiada dwa przedstawienia rzeźbiarskie. Umieszczone w ołtarzowej predelli, przedstawienie *Ostatniej Wieczerzy* jest widoczne zarówno, kiedy ołtarz ma całkowicie zamknięte oba skrzydła (wówczas widoczne są cztery przedstawienia świętych: Jana Ewangelisty, Jana Chrzciciela, Hieronima i Krzysztofa) lub wewnętrznie otwarte, tworząc polipytyk z ośmiu przedstawieniami *Męki Pańskiej*, jak i kiedy otwarte skrzydła ołtarza ukazują jego główną scenę, bogato rzeźbioną i złożoną o natural-

nej wielkości rzeźbionych postaci środkowej partii przedstawienia: *Ukoronowania Maryi*, ukazanej ze świętymi: Barbarą i Katarzyną oraz w otoczeniu dwunastu innych świętych Niewiast. Ujrzenie tego głównego przedstawienia ołtarza wymaga otwarcia wszystkich jego skrzydeł: wewnętrznych i zewnętrznych<sup>21</sup>. Można by przyjąć, że stanowi pewnego rodzaju *klejnot* całego ołtarza.

*Ostatnia Wieczerza*, umieszczona w predelli, jest wewnętrznie podzielona na trzy grupy postaci, zasiadających wokół podłużnego stołu. Podział ten zbiega się z podziałem rozmieszczenia postaci: Maryi i świętych: Katarzyny i Barbary, w części środkowej szafy oraz potrójnym maswerkowym zwieńczeniem nad nimi. W części środkowej *Ostatniej Wieczerzy* dostrzegamy widoczne na pierwszy rzut oka trzy wyprostowane postacie. Dopiero po uważniejszym wpatrzeniu się zauważalna jest jeszcze czwarta postać, przywarta do dolnej części piersi Chrystusa, centralnie siedzącego za stołem, z obliczem zwróconym w prawo oraz prawą dłońią, zanurzoną w leżącej na stole misie, a lewą położoną na ramieniu Ucznia, spoczywającego na jego łonie. Rozpoznajemy w nim św. Jana, umiłowanego ucznia Chrystusa. Obok Jezusa miejsce za stołem zajmują dwie hieratycznie posadowione postacie. Postać po prawej stronie Chrystusa zwrócona jest w jego stronę. Zauważalny jest pewnego rodzaju dialog, jaki zdaje się ona prowadzić z Jezusem. Prawą rękę wyciąga w kierunku misy, tak jakby pragnęła nią przyjąć to, co Chrystus jej podaje, wyjęte z naczynia. Rozpoznajemy w niej postać Judasza. Natomiast postać po lewej stronie Chrystusa zdaje się patrzeć niewzruszenie przed siebie, mając ręce złożone jedną na drugiej. Obfita broda opada mu na szatę, okrywającą postać.

Druga i trzecia grupa siedzących, wyróżnione przez maswerkowy układ ozdób w formie skrywającego scenę potrójnego baldachimu, rozłożona jest symetrycznie względem siebie, za wyjątkiem jednej więcej postaci w grupie umieszczonej po prawej stronie Chrystusa wokół prawego końca stołu, w porównaniu do grupy z lewego końca stołu. Grupa pięciu postaci (prawa strona Chrystusa) stanowi zwartą całość. Jedna z postaci siedzi tyłem do widza, druga jest usadowiona profilem, a pozostałe trzy siedzą przodem. Ich twarze są jednak zwrócone w stronę Jezusa. Postać siedząca bokiem (w stosunku do widza) wznosi w prawej dłoni czarę z napojem (kielich?). Postać odwrócona plecami wyciąga prawą dłoń

<sup>21</sup> Por. poliptyk, pochodzący z franciszkańskiego kościoła NMP w Toruniu, datowany na czwartą ćwierć XIV stulecia, czyli ok. 1390 rok, a znajdujący się aktualnie w zbiorach Muzeum Diecezjalnego w Pelplinie, którego szafa środkowa, według literatury przedmiotu, była flankowana z każdej strony czterema skrzydłami: wewnętrznymi i zewnętrznymi, górnymi i dolnymi (por. R. Ciecholewski, *Skarby Pelplina*, Pelplin 1997, s. 148-150).



w kierunku Jezusa, w geście zapytywania lub wskazywania. Pozostałe trzy postacie, a właściwie ich oblicza wyrażają uważnie przypatrywanie się rozgrywającemu się wydarzeniu. Grupa czterech postaci (lewa strona Chrystusa) wykazuje podobny schemat kompozycyjny, co grupa pięciu postaci z przeciwległego końca stołu. Tutaj tylko jedna postać została usadowiona plecami do widza. Całą sobą jest zwrócona w kierunku postaci centralnej – Jezusa. Głowę uniosła, a gestykulacją zapewne wspomaga wypowiedane słowa. Pozostałe trzy postacie z grupy zostały usadowione frontalnie do widza (dwie) oraz z lewego profilu postać skrajna, najbardziej oddalona od Jezusa. Wyciąga ona dłoń w geście zapytywania. W jej stronę jest zwrócona postać siedząca za stołem, środkowa z tej grupy. Natomiast ostatnia, czwarta postać z grupy zwrócona jest w prawą stronę, lecz niezupełnie, tak jakby obracała się w stronę Jezusa i wydarzającej się akcji.

Całość kompozycji została umieszczona na ciemnym tle głębi przestrzennej predelli. Na tym tle szaty wszystkich postaci, bogato złożone, nabierają niezwykłego ożywienia. Pewne uspokojenie wprowadza jednolita tonacja zewnętrznej barwy boku stołu wieczerzalnego.

*Ukoronowanie Maryi* jest określone w dotychczasowej literaturze przedmiotu jako temat główny przedstawienia omawianego gotyckiego ołtarza<sup>22</sup>. Na dwupiętrowo przedzielonym (odpowiednio do podziału kwater obu skrzydeł, a także wcześniej omawianych zewnętrznych stron skrzydeł w ich malarskich przedstawieniach) tle centralnego wnętrza szafy ołtarzowej w kolorze złotym górnej części i niebieskawej dolnej jego partii, ozdobionej motywami roślinnymi kotary zakończonych frędzelkami, zostały umieszczone trzy przedstawienia rzeźbiarskie postaci: Maryi, Matki Bożej i świętych: Barbary i Katarzyny<sup>23</sup>. Maryja jest przedstawiona w obszernym złotym płaszczu, narzuconym na długą suknię z okrągłym dekoltem. Przesłaniająca przód postaci poła płaszcza została udrapowana w grube fałdy, przybierające nad lewym kolanem i nad lewym udem charakterystyczny dla gotyku kształt liter „V” oraz pionowych rur poniżej nich<sup>24</sup>. Matka Boża trzyma w prawej dłoni berło, zaś na jej lewym przedramieniu siedzi Dziecię Jezus: mały, nagi, z uniesioną główką i skrzyżowanymi nóżkami. Prawą dłonią błogosławi, trzymając w lewej ręczce jabłko. Głowę Maryi otacza wytłoczona w tle aureola z majuskułowym napisem: SANCTA MARIA. Maryja stoi na podtrzymywanym przez

---

<sup>22</sup> Por. J. Nowacki, *Dzieje Archidiecezji Poznańskiej*, s. 226.

<sup>23</sup> Wysokość rzeźby Maryi: 225 cm, natomiast dwóch pozostałych przedstawień rzeźbiarskich: św. Barbary i św. Katarzyny po 235 cm każda.

<sup>24</sup> Płaszcz Matki Bożej jest w kolorze złotym, wystająca spod dekoltu szata spodnia: srebrna, zaś podbicie płaszcza: błękit pruski.



parę aniołków sierpie księżycy. Natomiast druga para aniołków unosi koronę nad jej głową, jakby w geście wkładania jej na skronie Matki Bożej. Chociaż złota aureola wokół głowy Maryi (wytłoczona w tle retabulowego korpusu) zlewa się pozornie z tłem, również złotym, to jednak odróżnia się ono od niej ozdobieniem górnych partii tła palmetowym ornamentem. Wyraz oblicza Matki Bożej cechuje radosny spokój. Jest on obecny także na obliczu Dziecięcia.

Po obu stronach Maryi zostały umieszczone postacie świętych niewiast: Katarzyny i Barbary, rozpoznawane również po wytłoczonym w tle aureoli majuskułowym napisie: SANCTA CATHERINA i SANCTA BARBARA (odpowiednio do rzeźb). Spoglądają przed siebie w postawie uroczystej i pełnej powagi. Obie mają na swych głowach założone korony.

Postać św. Katarzyny została umiejscowiona po prawej stronie Maryi. Święta stoi w kontrapoście z głową nieznacznie pochyloną ku lewemu ramieniu, jakby opierając cały ciężar ciała na lewej nodze, przy wysuniętej do przodu prawej nodze i stopie. Ubrana jest w suknię z dekoltem, związaną w talii paskiem, poniżej którego tkanina sukni formuje pionowe, równoległe fałdy. Na ramionach ma zarzucony obszerny złoty płaszcz, silnie związany, spod którego wystaje u dołu czubek prawego buta. Święta niewiasta trzyma w prawej dłoni otwartą księgę, zaś w lewej miecz. Na głowie ma założoną wysoką koronę, spod której wydostają się długie, poskręcane włosy. Oblicze jej zostało ukształtowane w charakterystyczne wysokie czoło oraz małe usta i oczy. Święta stoi na okrągłej podstawie, naśladującej kształtem naturalne podłoże, mając przy lewej nodze koło, oparte o głównię miecza.

Postać św. Barbary została natomiast umiejscowiona po lewej stronie Maryi. Święta stoi w kontrapoście z głową nieznacznie pochyloną ku prawemu ramieniu, jakby opierając cały ciężar ciała na lewej nodze, przy wysuniętej do przodu prawej nodze i stopie. Postawa św. Barbary została więc ukształtowana symetrycznie w stosunku do postaci św. Katarzyny. Święta jest ubrana w suknię z dekoltem i narzucony na ramiona obszerny złoty płaszcz, którego poły, przerzucone przez wysunięte ramiona postaci, przesłaniają jej przód. Święta trzyma w prawej dłoni kielich, lewą ujmując jednocześnie hełm wieży, stojącej u jej stóp, po lewej stronie. Na głowie ma założoną wysoką koronę, spod której opadają na ramiona długie, spiralnie poskręcane włosy. Oblicze jej zostało ukształtowane również w charakterystyczne wysokie czoło oraz małe usta i oczy. Podobnie jak przedstawienie św. Katarzyny, także św. Barbara stoi na okrągłej podstawie, naśladującej kształtem naturalne podłoże.

Przedstawione postacie, czyli Maryja z Dziecięciem Jezus wraz ze św. Katarzyną i św. Barbarą, zostały ujęte w przestrzeni, ograniczonej po bo-

kach wąskimi, kręconymi złotymi kolumienkami, na których zostały wsparte trójdzielne, maswerkowe baldachimy z przeplatających się pnączy, także złote. Od dołu zostało również udekorowane maswerkami (kolor złoty) lico estrady, na której umieszczono święte postacie w korpusie retabulum. Ramy korpusu i kwater (wszystkie w kolorze złotym) zostały ozdobione wytłaczanym ornamentem roślinno-geometrycznym, natomiast boczne, zewnętrzne ścianki korpusu zostały przyozdobione namalowanymi *en grisaille* makówkami.

Również wszystkie cztery kwatery, znajdujące się na awersach wewnętrznej pary skrzydeł (pod dwie na każdym skrzydle ołtarza) zostały udekorowane w podobny sposób, jak scena środkowa Sacra Conversazione z postaciami: Maryi z Dzieciąciem Jezus i świętymi: Katarzyną i Barbarą. Wewnętrznie tworzą one również poszczególne Sacra Conversazione, jakby rozmieszczone piętrami po obu bokach sceny centralnej, tworząc w sumie cztery grupy rzeźbionych postaci świętych niewiast, po trzy w grupie<sup>25</sup>. Charakterystyczne zdaje się być ustawienie postaci w każdej z czterech grup po trzy. Święte zewnętrznie postawione w stosunku do postaci centralnej w grupie mają głowy modelowane jako lekko pochylone w stronę tej postaci środkowej w grupie. Natomiast postacie środkowe w każdej grupie mają swe głowy pochylone w stronę sceny centralnej, a więc Sacra Conversazione Maryi z Dzieciąciem Jezus i świętymi: Katarzyną i Barbarą. Każda z dwunastu świętych niewiast przedstawiona jest w kontrapoście z głową pochyloną bądź ku lewemu, bądź ku prawemu ramieniu, oraz wysuniętą wprzód stopą prawą lub lewą. Święte ubrane są w suknie i narzucony na ramiona obszerny płaszcz w złotym kolorze. Jedynie suknie, w które ubrane są Niewiasty, różnią się pod względem koloru. Wszystkie święte mają założone na głowach korony, za wyjątkiem czterech: św. Anny, św. Klary, św. Marii Magdaleny i św. Otylii. Mają one głowy przykryte chustą, stanowiącą jakby część płaszcza narzuconego na ramiona.

W pierwszej grupie trzech świętych niewiast (lewy górny awers) dostrzegamy postacie: św. Dorotę, św. Agnieszkę (postać środkowa grupy) i św. Małgorzatę. Święta Dorota, odziana w suknię w kolorze ciemnej zieleni, z koroną na głowie, trzyma w prawej dłoni wiklinowy koszyk, jednocześnie przytrzymując prawą dłońią połę płaszcza. Święta Agnieszka została przedstawiona z koroną na głowie, w sukni w kolorze błękitu pruskiego i narzuconym na ramiona obszernym płaszczu. W prawej dłoni trzyma księgę z barankiem umiejscowionym na niej, wskazując na niego swą lewą dłońią. Święta Małgorzata jest odziana w szarą suknię i złoty

---

<sup>25</sup> Każda z rzeźb ma 160 cm wysokości.

płaszcz zarzucony na ramiona. Na głowie ma koronę. W lewej dłoni dzierży księgę, podtrzymując prawą dłonią połę opadającego płaszcza.

W drugiej grupie trzech świętych niewiast (lewy dolny awers) zostały umieszczone postacie: św. Kunegundy, św. Anny [Samotrzeciej] (postać środkowa grupy) i św. Klary. Święta Kunegunda, odziana w suknię w kolorze błękitu pruskiego i złoty płaszcz, z koroną na głowie, trzyma lemiesz w obu swych dłoniach, uniesionych nad lewym biodrem. Święta Anna [Samotrzecia] trzyma na prawym ramieniu małe, nagie Dziecię Jezus, a na lewym młodą Maryję, ubraną w sukienkę w kolorze błękitu pruskiego, podającą jabłko Jezusowi. Święta jest przedstawiona bez korony na głowie i sukni z zarzuconym złotym płaszczem na ramiona. Święta Klara, również bez korony na głowie, jest odziana w suknię w kolorze błękitu pruskiego i zarzucony na ramiona płaszcz. Trzyma otwartą księgę w obu dłoniach, ułożonych nad prawym biodrem.

W trzeciej grupie trzech świętych niewiast (prawy górny awers) rozpoznajemy: św. Marię Magdalenę, św. Otylię (postać środkowa grupy) i św. Helenę. Święta Maria Magdalena, przedstawiona bez korony, trzyma w prawej dłoni puszkę z wonnościami, lewą ją podtrzymując. Ubrana jest w suknię i złoty płaszcz zarzucony na ramiona. Święta Otylia została również przedstawiona bez korony. Jednocześnie na tle aureoli tej postaci został umieszczony majuskułowy zapis jej imienia: SANCTA OTILIA. Święta, odziana w suknię i złoty płaszcz, zarzucony na ramiona, trzyma w prawej dłoni księgę, a w lewej szczypcę. Święta Helena jest odziana w suknię i zarzucony na ramiona złoty płaszcz. Na głowie ma koronę. W obu dłoniach trzyma Chrystusowy krzyż.

Wreszcie, w czwartej grupie trzech świętych niewiast (prawy dolny awers) dostrzegamy: św. Urszulę, św. Jadwigę (postać środkowa grupy) i św. Apolonię. Święta Urszula, odziana w suknię w kolorze ciemnoszarym, z koroną na głowie, trzyma w lewej dłoni model statku z wysokim masztem, a w prawej strzałę. Święta Jadwiga, z koroną na głowie, jest odziana w suknię w kolorze sjeni palonej i zarzucony na ramiona złoty płaszcz. Trzyma w dłoniach, uniesionych nad prawym biodrem, model budowli architektonicznej kościoła, jednocześnie trzymając w lewej figurkę Matki Bożej z Dziecięciem Jezus. Imię świętej zostało dodatkowo zapisane majuskułowym napisem na tle aureoli wokół jej głowy: SANCTA HEDVIGA. Święta Apolonia, odziana w suknię w srebrnym kolorze i zarzucony na ramiona złoty płaszcz, z koroną na głowie, trzyma w prawej dłoni kleszcze, natomiast lewą dłonią podtrzymuje połę płaszcza.

### III. ANALIZA TREŚCI TEOLOGICZNYCH KATEDRALNEGO GOTYCKIEGO OŁTARZA GŁÓWNEGO Z 1512 ROKU

Średniowieczna świątynia chrześcijańska była całkowicie przeniknięta symboliką. Ołtarz stanowił integralną część wyposażenia wnętrza i był wpisany w program ikonograficzny całości sakralnej budowli i jej wnętrza<sup>26</sup>. Jego teologiczną treść należałoby zatem odczytywać za każdym razem w nawiązaniu do całości. Jednak aktualny gotycki ołtarz główny Katedry Poznańskiej został zainstalowany w świątyni w wyniku przywrócenia jej gotyckiego charakteru po zniszczeniach wojennych w 1945 roku, kiedy trzeba ją było w dość znacznej części podnieść z gruzów. Ołtarz nie był więc projektowany z myślą o wyposażeniu Poznańskiej Katedry, zwłaszcza jeśli chodzi o bogaty program ikonograficzny gotyckiego polipptyku z 1512 roku. Fakt ten pozwala nam na analizę jego treści teologicznych w oderwaniu od treści teologicznej całości świątynnego wnętrza. W ewentualnym nawiązywaniu do tychże treści wnętrza kościoła katedralnego ograniczymy się jedynie do treści ogólnych.

#### 1. OŁTARZ CAŁKOWICIE ZAMKNIĘTY

Fakt odmiennego od współczesnego traktowania świątynnego wnętrza zdaje się przemawiać za koniecznością uznania ołtarza zamkniętego jako podstawowej pozycji ołtarza. Miejsce świątynne było dla społeczności chrześcijańskiego średniowiecza miejscem codziennego spotykania się poszczególnych jej członków z innymi. Wiadomo, że średniowieczne świątynie chrześcijańskie służyły nie tylko do celów liturgicznych celebracji uroczystości i świąt roku kościelnego – żywy przykład stanowią zwłaszcza świątynie francuskie, np. położone na szlakach pielgrzymich, które służyły także za miejsce np. noclegu dla wędrujących. Czy taką lub inną, podobną funkcję pełniły także średniowieczne polskie świątynie jest pytaniem, które należałoby w każdym przypadku zbadać i rozstrzygnąć. Wydaje się więc uzasadnione, że ołtarz zamknięty należałoby obrócić za punkt wyjścia w rozumieniu jego teologicznej treści<sup>27</sup>.

Zamknięty ołtarz główny zawiera w swej najbardziej widocznej części, a więc na płaszczyźnie zewnętrznych zamkniętych skrzydeł ołtarza,

---

<sup>26</sup> Por. É. Mâle, *L'art religieux du XIIIe siècle en France. Étude sur l'iconographie du Moyen Age et sur ses sources d'inspiration*, Paris 1923, s. 1-26; ID., *L'art religieux du XIIe siècle en France. Étude sur les origines de l'iconographie du Moyen Age*, Paris 1924, s. 121n.

<sup>27</sup> Jednocześnie program ikonograficzny umieszczony nie tylko na zewnętrznych skrzydłach aktualnego gotyckiego ołtarza głównego w Katedrze Poznańskiej, ale także na rozwartych skrzydłach wewnętrznych, a zwłaszcza na scenie głównej ołtarza (klejnocie – wprowadzamy świadomie powyższe określenie) mógłby dopomóc w poszukiwaniu pierwotnego przeznaczenia i miejsca funkcjonowania w świątyni.

cztery sceny z obranymi przedstawieniami postaci świętych: Jana Ewangelisty, Jana Chrzciciela, Hieronima i Krzysztofa. Pod nią: w predelli, zostało zawarte figuralne przedstawienie Ostatniej Wieczerzy – jednak do szczegółów przedstawienia sceny powrócimy za chwilę. Należy w tym miejscu przypomnieć, że w ołtarzu nie zachowało się jego figuralne zwieńczenie, które raczej nie mogło nie być umieszczone na górnej części nadstawy ołtarzowej (*retabulum*). Figuralne zwieńczenie było zaś związane z programem ikonograficznym całości ołtarza. Brak jakichkolwiek danych o nim stanowi w pewnym sensie utrudnienie rozumienia jego integralnej treści teologicznej, która musi zatem ograniczyć się do odczytania treści teologicznej predelli i *retabulum*.

Obrany temat przedstawienia zawartego predelli: *Ostatnia Wieczerza*, wydaje się być najbardziej logicznym w stosunku do funkcji miejsca, czyli przed oczyma sprawującego Eucharystię kapłana (lub biskupa<sup>28</sup>). Sprawujący ją miał zatem w zasięgu wzroku *wydarzenie święte*, a więc przedstawienie wydarzenia, które stanowi źródło tego, w czym uczestniczy swoim życiem i tym oto sprawowaniem Eucharystii, które jest w trakcie liturgicznego wykonywania. Jednak liturgia mszy świętej była sprawowana przy otwartych skrzydłach ołtarza. Jego zamknięte skrzydła wypełniały czas między Eucharystiami. W tym kontekście obrane dla predelli przedstawienie momentu przepowiadania zdrady Judasza, jako ważnej sceny z przebiegu Ostatniej Wieczerzy (Paschy Jezusa z apostołami), posiada szczególne znaczenie. Należy bowiem pamiętać, że nie został wybrany moment ustanowienia Eucharystii. Ona przecież spełnia się i wypełnia, ilekroć kapłan jako *alter Christi* sprawuje ją w sposób liturgiczny pośród zgromadzonego ludu. To Chrystus gromadzi i jednoczy swój lud, będący Jego *mistycznym Ciałem*. Dla predelli gotyckiego ołtarza z 1512 roku wybrana została chwila, która okazywała się punktem zwrotnym dla przebiegu paschy, będącej jednocześnie ostatnią paschą Jezusa z apostołami i pierwszą, jedyną Wieczerzą-Ofiarą Nowego Przymierza. Rozgrywa się ona głównie w partii centralnej rzeźbiarskiego przedstawienia. Chrystus zdaje się wypowiadać zapisane przez ewangelistów słowa Jezusa o zdradzie jednego z grona towarzyszących mu apostołów. Ułożenie korpusu ciała, czyli postawy Jezusa siedzącego za stołem, obracającego się w prawą stronę, zdaje się wskazywać na Jego dialog z Judaszem, usadowionym za stołem na miejscu najbardziej honorowym, a więc po prawej stronie Jezusa. Obaj mają wzrok skierowany jakby w stronę misy, leżącej na stole. Postać Jezusa została ujęta w pozie jakby podawania Judaszowi

<sup>28</sup> Przypomnijmy, aktualny gotycki ołtarz główny w katedrze w Poznaniu nie jest ołtarzem, który wypełniał jego średniowieczne wnętrza.



kawałka chleba. Gest ten oznaczał uczucie i relację niezwykle zażyłości pomiędzy osobami. Projektujący, a zarazem twórca predelli ołtarza z 1512 roku, pragnął najpewniej zobrazować ewangeliczny zapis tekstu, mówiący o wypowiedzeniu przez Chrystusa słów ujawniających zdradę: *Zaprawdę, zaprawdę, powiadam wam: Jeden z was Mnie zdradzi*<sup>29</sup>. Jest bardzo prawdopodobne, że przedstawiona scena miała za swój pierwotny wzór Janowy opis przebiegu tej sceny<sup>30</sup>. Na piersiach Chrystusa dostrzegamy bowiem głowę Jana, Jego umiłowanego ucznia. To właśnie on oparł się na piersi Jezusa, zaraz kiedy Chrystus wypowiedział wobec apostołów słowa, których nie spodziewali się, że zostaną przez Niego wypowiedziane, zapytując: *Panie, kto to jest?*<sup>31</sup>, na które otrzymał Jego odpowiedź: *To ten, dla którego umaczam kawałek [chleba] i podam mu*<sup>32</sup>.

Judasz został posadzony bardzo blisko Jezusa. Umieszczenie to zdaje się oddawać funkcję tego apostoła w gronie Dwunastu. Wiadomo, że pełnił ważną funkcję dysponowania pieniędzmi wspólnoty. Po lewej stronie Jezusa został natomiast usadowiony Piotr. Najprawdopodobniej jest to postać Piotra. Z jednej strony zdaje się na to wskazywać postać dojrzałego mężczyzny, z długą, gęstą brodą, najstarszego wiekiem spośród całego grona. Z drugiej strony trudno przypuszczać, żeby Szymon Piotr miał zajmować miejsce w jakimś oddaleniu od Mistrza – za chwilę przecież Chrystus wypowie jeszcze inne słowa: o rozstaniu, na które Piotr żywo zareaguje: *Panie, dlaczego teraz nie mogę pójść z Tobą? Życie moje oddam za Ciebie*<sup>33</sup>. Wyraz twarzy Piotra, a także całej postawy wyraża pewnego rodzaju zadumanie. Czyżby miał głęboko zastanawiać się nad słowami Jezusa o zdradzie jednego spośród tego grona odprawiających Paschę?

Dwie boczne grupy postaci: po lewej i prawej części podłużnego stołu, zdają się być ujęte w pozach żywej reakcji na słowa wypowiedziane przez Jezusa: gestykują, ich twarze są zwrócone na Chrystusa, drapeirie ich szat wykazują niezwykle pofałdowanie, wyrażając ruch ciała, które sobą okrywają. Można nadto odczytać pewien kontrast pomiędzy nimi a niezwykle spokojem czterech postaci centralnych, czyli Jezusa wraz ze spoczywającym na jego piersiach Janem oraz usadowionymi po Jego obu stronach: Piotrem i Judaszem. Nadto, ciemne tło głębi, na którym została umieszczona scena, zdaje się jeszcze bardziej uwydatniać ruch poszczególnych postaci, w którym zostali uchwyceni i ikonograficznie unieruchomieni.

<sup>29</sup> Por. J 13, 21n. Por. także: Mt 26, 20-25; Mk 14, 17-21; Łk 22, 21n.

<sup>30</sup> Czyli J 13, 21-30.

<sup>31</sup> Por. J 13, 25.

<sup>32</sup> Por. J 13, 26.

<sup>33</sup> Por. J 13, 37.



Scena zawiera niezwykle bogatą treść teologiczną. Z przebiegu Ostatniej Wieczerzy został obrany i przedstawiony w ołtarzowej predelli istotny moment wydarzenia Paschy przed ustanowieniem Eucharystii podczas niej<sup>34</sup>. Była to decyzyjna chwila dla Judasza, chwila jego życiowego wyboru. Jest jeszcze bowiem razem z Chrystusem i współapostołami w wieczerniku. Jeszcze nie udał się na spotkanie z arcykapłanami, aby powiadomić ich o miejscu przebywania Jezusa. Jeszcze nie podchodzi do Jezusa i nie całuje Go w geście powitania, czym ma wskazać swego Mistrza, aby mogła Go pojmać towarzysząca mu kohorta żołnierzy i arcykapłańskich sług<sup>35</sup>.

Przekaz treści teologicznej tego przedstawienia zdaje się być w sumie ukierunkowany na autorefleksję każdego przyglądającego się scenie. Każdy bowiem może postawić się na miejscu Judasza. Jeszcze nie rozpoczęła się Eucharystia, sprawowana przy tym ołtarzu – Eucharystia będąca *pamiętką* Wieczerzy paschalnej, ponowieniem wydarzenia zbawczego. Jeszcze, w terażniejszości, która jest udziałem widza przypatrującego się fragmentowi wydarzenia z Ostatniej Wieczerzy, może dokonać się wybór przyszłości, czyli tego, co będzie udziałem danego ludzkiego podmiotu, jego postępowania moralnego, działania zewnętrznego. Patrzący jest więc wezwany do moralnego wyboru: bądź pozostania przy Chrystusie, a więc uczestniczenia w Eucharystii i usłyszenia tego, co stanowi istotę ewangelicznego orędzia<sup>36</sup>, bądź podążenia jak Judasz własną drogą, aby zrealizować swą wizję królestwa Bożego. Jednocześnie, biorąc pod uwagę rozmiały świątyni oraz prezbiterium, którego wewnątrz ołtarz ubogacał, należałoby rozważyć fakt pewnego rodzaju ograniczoności dostępu do oglądu z bliska sceny umieszczonej w predelli. Czyżby zatem treść refleksyjna sceny była głównie przeznaczona dla sprawujących Eucharystię, jako do tych, którzy również jak apostołowie, w sposób szczególny zostali wybrani do bycia bardzo blisko Jezusa, Jezusa Eucharystycznego, do sprawowania Eucharystii jako *alter Christi*?

W kontekście wyposażenia wnętrza i dość okazałych rozmiarów świątyni, do której był przeznaczony omawiany gotycki ołtarz, należy sądzić, że predella nie zawierała „pierwszorzędnego nośnika” teologicznych treści dla ołtarza zamkniętego z powodu dość słabej widoczności sceny z większej odległości, jak np. z transeptu czy któregośkolwiek miejsca nawy środkowej. Widoczna była natomiast powierzchnia zamkniętych skrzydeł ołtarza. Właśnie na nich zostały umieszczone spore wielkością

<sup>34</sup> Por. Mk14, 22-25. Także: Mt 26, 26-30; Łk 22, 19n; 1 Kor 11, 23-26.

<sup>35</sup> Por. J 18, 3-5.

<sup>36</sup> Por. D. Kubicki, *Listy do Jezusa. W poszukiwaniu istoty orędzia ewangelicznego*, Poznań 2004, s. 59-61.

cztery przedstawienia. Nie wybijają się one żadną szczególną ozdobą, np. złoceniem ram czy tła obrazu. Atmosfera, jaką w sobie zawierają, tchnie wdziękiem, pięknem, spokojem i harmonią. Święty Jan Ewangelista wsłuchany jest w głos Boga, *słowo* Boże, *słowo* natchnione, które zapisuje. Święty Hieronim jest wpatrzony w wizerunek Ukrzyżowanego. Święty Jan Chrzyciel modli się na pustkowiu. Święty Krzysztof wypełnia swą misję: niesie na ramionach Matkę Bożą z Dzieciąciem Jezus. Świat przedstawianych scen zdaje się być daleki od grzechu, cierpienia czy wulgarności (w sensie: popolitości). Charakterystyka ta jest przecież również cechą sztuki średniowiecznej, która w swym ideale stara się wyrazić w dziele przepiękny mistycyzmem niebiański nastrój. Być może przedstawione postacie są wyidealizowane, jednak zarówno całość, jak i poszczególne przedstawienia scen zawierają głębszą teologiczną treść, niż patrzący jest w stanie dostrzec na malowidłach. Jaki jest więc związek pomiędzy osobami czy scenami, przedstawionymi na zewnętrznej płaszczyźnie skrzydeł ołtarza?

Pewien klucz do rozwiązania idei teologicznej przedstawionych scen zdaje się podpowiadać umieszczenie postaci św. Jana Ewangelisty i św. Hieronima na górnym pięttrze skrzydeł ołtarza. Święty Jan Ewangelista wsłuchuje się w słowo natchnione. Spisuje je pod natchnieniem Ducha Świętego. Jest jakby pośrednikiem w dziele udzielenia się Słowa. Święty Hieronim pełni również podobną funkcję. Jego dziełem jest przecież Wulgata, a więc tłumaczenie tekstów natchnionych Księgi Świętej na język zrozumiały dla ogółu, czyli na współczesny mu język łaciński. Przyjmując za słuszną powyższą relację, zachodzącą pomiędzy przedstawionymi postaciami z górnych scen zewnętrznej strony skrzydeł ołtarza, można w oparciu o nią doszukiwać się podobnego związku pomiędzy postaciami przedstawionymi na dolnych malowidłach, umieszczonych na obu ołtarzowych skrzydłach. W konsekwencji, św. Jan Chrzyciel stanowiłby pewnego rodzaju archetyp św. Krzysztofa. Na pewne ukierunkowanie idei teologicznej zdaje się naprowadzać umieszczony i wkomponowany w scenę baranek, który jest symbolem Chrystusa jako *Ofiary* Nowego Przymierza. Święty Jan Chrzyciel objawił sobie współczesnym obecność *Tego, który miał przyjść*<sup>37</sup>. Natomiast według popularnej legendy, zapewne dość rozpowszechnionej w średniowieczu, a więc także w czasie powstawania dzieła, św. Krzysztof<sup>38</sup> przeprowadzał podróżujących przez rzekę. Pewnego dnia miał przenosić małego chłopca, pod którego ciężarem miał upaść w wodę. Okazało się, że pod postacią tego małego chłopca przeprowadzał przez wodę samego Chrystusa, niosącego na swych ramionach świat. Czyżby zatem św. Jan Chrzyciel miał stanowić pewnego rodzaju arche-

<sup>37</sup> Por. Łk 1, 67-79.

<sup>38</sup> Według etymologii imienia w języku greckim: *niosący Chrystusa*.

typ św. Krzysztofa? W jakim sensie mieliby zatem przyglądający się przedstawieniom w ich całości, odczytywać zawartą w programie ikonograficznym teologiczną treść? Czy mieli być wezwani do podobnego jak św. Hieronim – tłumaczenia czy przekładania *Słowa* na wyrażenia zrozumiałe współczesnym? Czy mieli poczuwać się podobnie wezwanymi jak św. Krzysztof do dźwigania Chrystusa niosącego świat pod postacią niepozornego dziecka?

Być może jest możliwe inne, a nawet odmienne odczytanie treści teologicznej przedstawień malarskich umieszczonych na zamkniętych skrzydłach ołtarza. Z pewnością należałoby sięgnąć do ujęć i idei teologicznych funkcjonujących w średniowieczu i będących w obiegu w czasie powstawania dzieła, a więc około początków XVI stulecia. Jednak chcielibyśmy ograniczyć się do ukazania nowych możliwości badawczych zachowanych aż do naszych czasów dzieł, ukształtowanych przez średniowieczny gotyk, zaznaczając jedynie wyrażanie treści doktryny chrześcijańskiej przez dzieło sztuki sakralnej<sup>39</sup>. Natomiast chcielibyśmy, przy omawianiu treści teologicznych zamkniętego ołtarza głównego, zaznaczyć jego ścisły związek z ogólną symboliką całości wnętrza średniowiecznej świątyni (katedry).

Średniowieczni wierni, wchodząc do świątyni, nie mogli nie odczuwać pewności wiary. Wstępowali do odmiennego świata. Fizycznie przechodzili przez etapy tego zanurzania się w całkiem odmiennym świecie. Pomijamy już całą symbolikę tego przechodzenia, począwszy od przechodzenia przez zewnętrzny portal (zachodni lub wschodni) aż po wstępowanie do stóp ołtarza, umieszczonego niczym na świętej górze, jaką symbolizowały stopnie prowadzące do niego<sup>40</sup>. Świątynny półmrok, powodowany przez brak jasnego światła, przy jednoczesnym migotaniu barw, wywołanym witrażowym szkłem, z pewnością wywoływał w nich wrażenie niezwyklej powagi. To samo uczucie wywołuje również w nas przestrzeń Katedry Poznańskiej odbudowanej po 1952 roku. Wchodzimy do niej i zagłębiając się coraz bardziej w ciszy, która w niej panuje. Zbliżając się do jej architektonicznego środka, oddalamy się jednocześnie od jej progu, który stanowi granicę dwóch światów: tego fizycznego, ludzkiej codzienności i tego świątynnego, przenikniętego *sacrum* oraz naznaczonego symboliką. W sumie świątynia działa na ludzki podmiot niczym sakrament. Przenika sobą. Naznacza atmosferą *sacrum*. Hałas i wszelki niepokój dnia co-

<sup>39</sup> Por. D. K u b i c k i, „Między zabytkowością dzieła sztuki sakralnej a dojrzałością wyrażanej tradycji wiary”, [w:] *Sławno i Ziemia Sławieńska – historia i kultura*. Materiały z pierwszej międzynarodowej konferencji, Sławno, 19-20 kwietnia 2002, Poznań 2002, s. 105-115.

<sup>40</sup> Por. np. J. H a n i, *Symbolika świątyni chrześcijańskiej*, tłum. A. Q. Lavique, Kraków 1994.

dziennego, a więc wydarzającego się świata i życia społeczności, dochodzi jedynie z oddali. Staje się zaledwie odległym, nieznacznym szumem.

Średniowieczna, gotycka świątynia była wypełniona pięknem dzieł sztuki sakralnej i architektonicznej. Była naznaczona symboliką. Jednak wydaje się, że dla ludzi średniowiecza świątynia nie mogła również nie być czymś więcej niż jedynie miejscem wypełnionym wspaniałością twórczości artystycznej i umiejętności wykonawczej. Stanowiła pewnego rodzaju czyste światło, które było rozszczerzone na liczne, odmienne barwy<sup>41</sup>. Świątynia była swoistą jednością dla wszystkich warstw społecznych średniowiecznej społeczności. Każdy odnajdywał swe miejsce. Każdy odczytywał pewnego rodzaju jedność z naturą, czyli światem, w którym tkwił, w którym wiódł życie, przechodząc niczym św. Krzysztof z jednego brzegu rzeki na drugi czy podążając do portu zbawienia, a więc niebiańskiego Jeruzalem, jak nauczał św. Hieronim. Katedra była więc symbolem wiary. Lecz była również symbolem miłości. Przecież wszyscy pracowali przy niej, przynajmniej w sensie składanej ofiary na jej budowę czy utrzymanie.

Wydaje się, że w odczytaniu teologicznej treści ołtarza należy uwzględnić także i powyższą płaszczyznę spojrzenia zarówno na treści zawarte w świątynnym wnętrzu oraz jego wyposażeniu, jak i na funkcję tego świątynnego wnętrza oraz ołtarza w stosunku do całości architektury świątynnej bryły. Dlatego więc podjęliśmy powyżej próbę nakreślenia szerszej perspektywy rozumienia treści teologicznych zamkniętego gotyckiego ołtarza głównego z 1512 roku.

## 2. Ołtarz otwarty w wewnętrznych ramionach skrzydeł

W porównaniu z zamkniętymi skrzydłami ołtarza i umieszczonymi na zewnętrznych jego awersach przedstawieniami malarskimi, osiem scen *Męki Pańskiej* prezentuje się uroczyście. Na ten walor wpływa zarówno użycie złota na obramowaniu wszystkich ośmiu kwater, jak i zastosowanie złoczonego tła w przedstawieniach poszczególnych scen, które uwydatniając pozostałe barwy obrazu tworzą jednocześnie wokół postaci nadprzyrodzoną, świetlistą atmosferę. Przyjmuje się, że przedstawienie *Męki Pańskiej*, przewidziane przez fundatorów ołtarza i jego twórców, służyło na liturgiczny okres Wielkiego Postu, kiedy mogło stanowić tło dla urządzanych w świątyni misterii pasyjnych, a zwłaszcza podczas odprawiania w niej nabożeństwa pasyjnego<sup>42</sup> poza czasem sprawowania Eucharystii

<sup>41</sup> Por. É. Mâle, *L'art religieux du XIIIe siècle en France. Étude sur l'iconographie du Moyen Age et sur ses sources d'inspiration*, s. 401-403.

<sup>42</sup> Por. J. Nowacki, *Dzieje Archidiecezji Poznańskiej*, s. 226.

stii, kiedy ołtarz był całkowicie otwarty, ukazując jego klejnot. Wiadomo bowiem, że nabożeństwa Drogi krzyżowej zostały wprowadzone na ziemiach polskich dopiero w XVI wieku i być może czas powstania ołtarza złączył się z czasem rozpowszechniania się tego nabożeństwa<sup>43</sup>. Przyjmując takie prawdopodobieństwo faktu, wydaje się jednocześnie, że nie można wiązać ośmiu kwater powierzchni wewnętrznie otwartych skrzydeł ołtarza z liczbą stacji Drogi krzyżowej, która ówczesnie obowiązywała w sposób liturgiczny. Wiadomo bowiem także, że ilość poszczególnych stacji, a także ich nazwy, nie zostały od razu ustalone, lecz podlegały prawu stopniowej ewolucji w swym uzależnieniu od rozwoju pobożności ludowej dochodząc do liczby czternastu stacji w XVII stuleciu<sup>44</sup>. W odniesieniu do ołtarza liczba ośmiu przedstawień scen *Męki Pańskiej* była narzucona przez samą formę i układ płaszczyzny. Możliwe było połączenie w przedstawieniach kwater ołtarza niektórych scen-stacji rozpowszechniającego się wówczas nabożeństwa Drogi krzyżowej. Możliwe było również, że nabożeństwo nie było jeszcze wówczas rozwinięte w kształcie i formie, jakie współcześnie znamy, a poszczególne sceny z *Męki Pańskiej*, jako ikonograficzne przedstawienie opisu Wydarzenia zbawczego, zawartego w Ewangeliach, znalazły się na awersach skrzydeł ołtarza w wyniku pastoralnej potrzeby. W sumie przedstawienie malarskie *Męki Pańskiej*

<sup>43</sup> Chociaż na przestrzeni stuleci: XI-XII, w związku z tzw. *wyprawami krzyżowymi* znaczyła się tendencja do wyodrębniania miejsc historycznej drogi krzyżowej Chrystusa w Jerozolimie, to jednak prawdopodobnie w końcu XVIII wieku ostatecznie ustalono liczbę poszczególnych stacji i ich lokalizację – wymienił ją Jan od Jezusa Chrystusa OFM w dzienniku: *Viage de un peregrino a Jerusalem* (1818). Najstarszy z zachowanych przykładów krótszej wersji nabożeństwa stacyjnego jest zawarty w opisie z rękopisu znajdującego się w klasztorze franciszkańskim w Sint-Truiden (Belgia) z początku XV wieku i obejmuje dwanaście stacji: skazanie Jezusa na śmierć, włożenie krzyża, pierwszy upadek, *Ecce homo*, spotkanie z Matką, pomoc Szymona z Cyreny, spotkanie z Weroniką, ponowny upadek, ukrzyżowanie, Matka Bolesna pod krzyżem, zdjęcie z krzyża i oddanie ciała Matce, pogrzeb. Według dotychczasowego stanu badań kult Drogi krzyżowej zaczął się wyodrębniać w Polsce w XVI wieku i często przyjmował formę nabożeństwa do dróg Chrystusa – kult przejawiał się w różnych nabożeństwach stacyjnych przy rozważaniu męki Chrystusa, połączonych z odwiedzinami określonych miejsc (stacji) lub kościołów. Formę nabożeństwa do dróg Chrystusa stanowiły tzw. dróżki kalwaryjskie. Natomiast cykle obrazów lub reliefów, podejmujących temat przedstawienia poszczególnych scen z drogi Chrystusa na Golgotę, zaczęły powstawać od XV stulecia, np. cykl 7 upadków Chrystusa z ambony kościoła Franciszkanów w Villingen z XV w., kamienne reliefy A. Krafta z ok. 1500 r. w Bamberdze i z 1505 r. na cmentarzu kościoła pw. św. Jana w Norymberdze (aktualnie znajdujące się w Germanisches Nationalmuseum); cykle z Brabancji (Mechelem, Vilvoorde) były natomiast wzorowane na serii 9 stacji z Kruyrganck w Louvain z 1505 roku. Por. *Encyklopedia katolicka*, t. 4, red. R. Łukaszyk, L. Bieńkowski, F. Gryglewicz, Lublin 1983, s. 215-222.

<sup>44</sup> Do wydatnego upowszechnienia się nabożeństwa Drogi krzyżowej przyczyniły się odpusty, które zostały z nią związane, nadawane głównie dzięki staraniom franciszkanów, a zwłaszcza breve *Exponi nobis* (1686) oraz breve *Ad ea per quae* (1686) papieża Innocentego XI, powodujące wydanie wzorcowego dyktorium *La via sacra, ouverola devota guida della via crucis*. Umożliwiło ono rozpowszechnianie się zwyczaju odprawiania Drogi krzyżowej w parafiach – głównie za pośrednictwem franciszkanów.



z omawianego ołtarza stanowi cenny materialny świadek późnośrednio-wiecznego etapu ewolucji, rozpowszechniania się i pastoralnej recepcji nabożeństwa Drogi krzyżowej – zwłaszcza na ziemiach polskich.

Jednak zanim przejdziemy do analizy treści teologicznej przedstawienia *Męki Pańskiej*, zawartego w ołtarzu, konieczne jest poświęcenie chwili uwagi symbolice kolorów i przedmiotów oraz elementom kompozycyjnym dzieła malarskiego *Męki Chrystusa* na ołtarzu<sup>45</sup>.

Kolorem obficie występującym, a nawet w pewnym sensie dominującym na przedstawieniach *Męki Pańskiej* jest kolor złoty. W późnośrednio-wiecznym słowniku alegorycznym znaczenia kolorów złoto zostało umieszczone na pierwszym miejscu jako najszlachetniejszy z kolorów, wyobrażający światło<sup>46</sup>. Symbolizuje ono także niebo oraz wieczność. Również nie bez znaczenia jest kolor szat poszczególnych postaci, przedstawionych w *Męce Pańskiej*, a także w scenie głównej całkowicie otwartego ołtarza. Kolor płaszcza Maryi, Matki Bożej, stanowi błękit pruski. Wyraża on umiłowanie prawd wiecznych, zwrócenie się ku niebu czy zaangażowanie w sprawy królestwa Bożego, a w scenie *Sacra Conversazione* najpewniej uwznioślenie, uzewnętrznione także w uduchowionym wyrazie jej twarzy, pełnej wytwornej rezerwy i dworskości jej postawy, która koresponduje z delikatnymi rysami twarzy<sup>47</sup>. Kolorem szat Chrystusa jest róż angielski. Kolor biały wyraża niewinność, czystość, mądrość oraz radość, zaś różowy młodość, wdzięk, miłość czy rozwijającą się mądrość Bożą. W odniesieniu do postaci Chrystusa oznacza on najpewniej brak winy tego Sprawiedliwego Boga<sup>48</sup>. W scenie *Biczowania, Koronowania cierniem* i *Ecce homo* Jezus ma zarzucony lub leżący u Jego stóp płaszcz o kolorze szkarłatu. Kolor ten jest symboliczny: w Księdze *Estery*<sup>49</sup> obleczenie kogoś w purpurę jest równoznaczne z przekazaniem mu władzy królewskiej, zaś w późniejszym Rzymie purpura była zastrzeżona dla cesarów<sup>50</sup>. Kolorem szat św. Jana jest zieleń i szkarłat – na scenie *Upadku pod krzyżem* również Maryja została przedstawiona w płaszczu

<sup>45</sup> Uwagi niniejsze odnoszą się również do ołtarza całkowicie zamkniętego i całkowicie otwartego.

<sup>46</sup> Przekonanie wyrażone przez Lorenzo Valla w 1430 roku.

<sup>47</sup> Dodajmy jednocześnie w tym miejscu, że również falistość włosów Maryi z przedstawienia rzeźbiarskiego sceny centralnej ołtarza, opadających na jej ramiona i kunsztownie obramowujących twarz pozwalają rozpoznać dążenia twórcy (Jacobus Beinharta) do nadania Matce Bożej rysów wyidealizowanego piękna – było to zazwyczaj dążenie wszystkich średnio-wiecznych artystów.

<sup>48</sup> Por. Oz 2, 21n; Mt 9, 13 (= Mk 2, 17 = Łk 5, 32); Rz 1, 17; 3, 21-26; 3, 27-4, 25; 9, 30-32; 10, 3-10; Flp 3, 8n; Tt 3, 5-7.

<sup>49</sup> Czyli Est 8, 15.

<sup>50</sup> Możliwe, że „płaszcz szkarłatny” (Mt 27, 28), narzucony na Jezusa ku szyderstwu, był zwykłym płaszczem żołnierskim, któremu nadano jednak symboliczne znaczenie szaty „króla żydowskiego” (M. LURKER, *Przeistnienie symboli w mitach, kulturach i religiach*, tłum. R. Wojnakowski, Kraków 1994, s. 202-203).



w kolorze szkarłatu. Szkarłat ich szat może więc zawierać ideę wyrażającą związek i uczestnictwo w męce Chrystusa. Kolor zielony jest natomiast kolorem nadziei oraz szczególnego wybrania, oznaczając wybranego [przez Boga], który *zieleni się jako drzewo oliwne*<sup>51</sup>. Szaty pozostałych postaci ze scen przedstawienia *Męki Pańskiej* oznaczają zdradę, fałsz, kłamstwo, ciemność, zwyczajność, uludę, nieszczerłość, zbrodnię. Są to kolory żółcienia, pomarańczowości, niebieskości czy cynobru.

Jest zrozumiałe, że twórcy *Męki Pańskiej*, podobnie jak wszystkim artystom średniowiecznym, nie chodziło o historyczne przedstawienie tego, co się wydarzyło i stało podczas drogi Jezusa na Golgotę i Jego śmierci krzyżowej. Z pewnością zainteresowany był przedstawieniem męki Chrystusa, a więc zobrazowaniem wydarzenia, które można byłoby naocznie ujrzeć i któremu można byłoby się przyjrzeć.

Scena przedstawiająca *Chrystusa w Getsemani* została ukształtowana jakby na zasadzie kontrastu pomiędzy postacią modlącego się Chrystusa a trzech śpiących apostołów. Przedstawieni w fizycznym oddaleniu od Chrystusa mają zwrócone głowy w stronę przeciwną niż Jezus, ich *Pan* i *Mistrz*. Postać Jezusa, zwłaszcza Jego głowa otoczona aureolą, została kompozycyjnie umieszczona na tle złotego nieba, natomiast postacie śpiących są otoczone przestrzenią ziemi. Czyżby ten zabieg kompozycyjny miał wyrażać odmiennosc spojrzenia na wydarzenie zbawcze, które za chwilę ma się rozpocząć w realizacji, i jego sens? Jednocześnie złote tło nieba, rozpościerającego się nad horyzontem, na którym jest umieszczona postać Chrystusa, może symbolicznie wyrażać boskość i prawdę, podpowiadając właściwy wybór spojrzenia w ocenie wydarzenia, które zaczyna się realizować. Właśnie Chrystus spogląda w kierunku wydarzeń, które nastąpią. W kompozycji sceny jest jeszcze jeden dość interesujący element: zza nagiej skały, stanowiącej w górnej partii kompozycji część krajobrazu, wylania się zbita grupa postaci. Jest to już zapowiedź sceny, która ma za chwilę nastąpić.

Scena *Pojmanie* uderza tłumem postaci, zgrupowanych wokół Chrystusa. Po lewej stronie kompozycji zdają się usuwać w cień postacie apostołów, a zwłaszcza św. Piotra, którego odtąd już brak na następnych przedstawieniach. W jakby bezpośredniej, fizycznej bliskości z Jezusem został przedstawiony Judasz – jego twarz zachodzi w kompozycji na oblicze Chrystusa<sup>52</sup>. Jednocześnie uderza kontrast pomiędzy spokojem Jezu-

<sup>51</sup> Por. ibidem, s. 203.

<sup>52</sup> Podobny zabieg kompozycyjny zawiera kompozycja sceny: Duccio, *Zdrada Judasza* (1308-1311, tempera na desce, fragment ołtarza *Maesta*, Siena, Museo dell'Opera del Duomo). Czyżby powyższy związek struktury kompozycyjnej wskazywał na istnienie schematów kompozycyjnych wypracowanych przez kolejne pokolenia średniowiecznych teologów i artystów?

sa i całującego Go Judasza, a żywą ruchliwością bardzo poruszonych postaci wypełniających środkowy i prawy plan w stosunku do postaci Chrystusa. Nie następuje większych trudności identyfikacja tych postaci: są to żołnierze i słudzy świątynni, którzy przyszedli pojmać Jezusa. Niektóre z tych postaci potraktowane zostały w sposób bardzo interesujący pod względem kompozycyjnym. Twórca ołtarza przedstawił bowiem niektóre postacie w wielkości nieproporcjonalnie małej w stosunku do postaci centralnej, nie zważając na zasadę perspektywiczności. Bardzo charakterystyczna jest postać szydzącego człowieka, stojącego przed Jezusem ze scen *Ecce Homo*. Czyżby wewnątrz zamierzone szyderstwo względem Chrystusa nie sprawiało fizycznego umniejszenia?

Scena *Przed Piłatem* wydaje się być niejako powtórzeniem poprzedniej sceny, lecz w innej scenerii. Jezus zajmuje centralny plan kompozycji. Po jego lewej stronie został umieszczony, siedzący na tronie Piłat, namiestnik rzymski. Nie został on przedstawiony w majestacie władcy. Mimo że to właśnie on siedzi na tronie, nie jest postacią centralną. Nie budzi wątpliwości: Chrystus jest postacią, na którą nie może w pierwszym rzędzie padać wzrok oglądającego przedstawienie sceny. Piłat siedzi niezgrabnie na tronie, mało dostojnie – tak jakby nie potrafił być władcą w obecności Chrystusa. Przedstawiony został w pewnej karykaturze władcy. Co oznacza postać małpy na stopniach tronu? Być może symbolizuje udawanie, naśladownictwo. Jeden szczegół został nadto dobrze zaznaczony. Na ramieniu oparcia tronu została zawieszona szkarłatna szata. Czyżby to była zapowiedź tego, co Piłat ofiarowuje Jezusowi? Ważnym elementem wydaje się być również element krajobrazu, stanowiący głębię tła w otwartej architekturze bramy dziedzińca pałacu, na którym rozgrywa się scena. Jest to jakby kontakt świata ludzkiego ze światem, w którym wydarza się dzieło zbawienia.

Scena *Biczowania* bardzo kontrastuje z poprzednią. Jej kompozycja zawiera w sobie sporo elementów, które wprowadzają do niej niezwykłą gwałtowność. Postać Jezusa jest prawie zgięta wpół – została pozbawiona wcześniejszego majestatu, rzucającego się w oczy w trzech poprzednich scenach. Efekt ruchu został w kompozycji uzyskany przede wszystkim przez ułożenie ciał postaci wykonujących wyrok biczowania. Zgięte wpół, z podniesionymi lub jedynie uniesionymi rękami, trzymającymi drzewce, a także stojące na rozstawionych nogach postacie żołnierzy wywołują wrażenie dziejącej się sceny. W tyle zostały umiejscowione dwie postacie, wydające się być neutralne w stosunku do sceny, a przedstawione jako rozmawiające ze sobą poprzez gest wyciągniętej ręki jednej z nich, który w sztuce średniowiecznej oznaczał akt mowy. Rozpoznajemy tę postać. Jest nią Piłat, odziany w identyczną szatę, jak w poprzedniej scenie. Jed-

nak widoczny jest jedynie do połowy. Przygląda się scenie wraz z towarzyszącym mu mężczyzną<sup>53</sup>.

Znajdująca się po przeciwległej stronie wewnątrznie rozwartego ołtarza scena *Cierniem ukoronowanie* powtarza niemal kompozycję sceny poprzedniej, czyli *Biczowania*. Jedynie postać Jezusa została przedstawiona w wyraźnie odmiennej postawie – tym razem w pozycji siedzącej, lecz żołnierski płaszcz w szkarłatnym kolorze, zarzucony na jej nagie ramiona, zdaje się uniemożliwiać stwierdzenie, na czym została ona posadowiona. W tyle kompozycji, na tle architektury budowli, odnajdujemy także dwie męskie postacie przyglądające się scenie. Rozmawiają nadal, lecz zamienione zostały pozycją względem siebie w porównaniu do poprzedniej sceny. Przyłączona została do nich trzecia postać. Przyglądający się scenie nie mógł mieć wątpliwości w określeniu tematu sceny. Może z powodzeniem doszukiwać się drobnych szczegółów, w które obfituje scena. W nich średniowieczny wierny mógłby jakby zaspokoić swą ciekawość nie tylko szukając odpowiedzi na pytanie – jak to było oraz pragnąc ujrzeć wszystko, co mogłoby go zaciekawić w zbawczym wydarzeniu, lecz także dowiedzieć się o męce Chrystusa czegoś więcej, niż to, zapisano w Ewangeliach.

Scena *Ecce homo* jest niewątpliwie bardzo bogata w treści. Chociaż postać Jezusa jest umieszczona w lewej części kompozycji, to jednak stanowi ona jej niekwestionowane centrum. Właśnie w stronę Chrystusa są zwrócone wszystkie postacie. Jednocześnie zachodzi jakby emocjonalny dystans pomiędzy Jezusem a całą grupą ze środkowej i prawej części kompozycji, zdominowaną przez trzy postacie jakby dyskutujące ze sobą. Ciekawość patrzącego może być pochłonięta śledzeniem szczegółów dziejącej się akcji, np. trzymanym papirusowym dokumentem przez jedną z postaci, sakiewką uwieszoną przy boku innego<sup>54</sup>. Średniowieczny widz sceny mógł za pomocą tego elementu identyfikować tę postać z Judaszem, który za wskazanie miejsca obecności Jezusa otrzymał zapłatę. Jednak cała uwaga widza jest niewątpliwie pochłonięta postacią karykatural-

<sup>53</sup> Chcielibyśmy zaznaczyć bardzo duże ikonograficzne podobieństwo pomiędzy przedstawieniem tej sceny przez twórcę *Pasji* z ołtarza ze śląskiej Góry z *Biczowaniem* z Torunia z ok. 1495 roku (warsztat pomorski), znajdującym się aktualnie w zbiorach Muzeum Diecezjalnego w Pelplinie. Poza nielicznymi uproszczeniami, jeśli chodzi o *Mękę Pańską* z gotyckiego ołtarza z Góry śląskiej układ kompozycyjny *Biczowania* toruńskiego jest prawie identyczny. Por. R. Ciecholewski, *Skarby Pelplina*, s. 155 (il.). Scena *Biczowania* jest również bardzo podobna w swym kompozycyjnym układzie oraz ikonograficznym przedstawieniu postaci do *Biczowania Chrystusa* Fernando Gallego (malowidło na drewnie, 104 × 76 cm, ok. 1506) znajdujące się aktualnie w Muzeum Diecezjalnym w Salamance (por. *Sztuka gotyku. Architektura. Rzeźba. Malarstwa*, red. R. Toman, Oldenburg 2000 [il. na s. 459]).

<sup>54</sup> W średniowiecznej symbolice sakwa oznaczała jałmużnę, miłosierdzie oraz skapstwo czy lichwę.

nych rozmiarów, oddająca Jezusowi szyderczy hołd. Wieloznaczność tej postawy oraz bogactwo elementów zawartych w przedstawieniu tej postaci, wyzwała niewątpliwą wielość domysłów i interpretacji<sup>55</sup>.

Scena *Upadku pod krzyżem* jest rozpoznawalna w swym temacie<sup>56</sup>. Jezus zdaje się być przytłoczony krzyżem. Po jego prawej stronie została umieszczona postać Szymona z Cyreny, zaś po jego lewej stronie postacie wrogie mu, żołnierze wykonujący wyrok na Skazańcu. W głębi kompozycji, czyli w górnej lewej jej części, zostały umieszczone postacie bliskie Jezusowi: Maryja i św. Jan oraz dwie niewiasty. Postacie te, a zwłaszcza Maryję i św. Jana oraz Marię Magdalenę odnajduje patrzący na przedstawienia *Męki Pańskiej* również na scenie ostatniej: *Ukrzyżowania*.

Scena *Ukrzyżowania* wydaje się być nasycona symboliką. Istotne jest umieszczenie postaci Maryi i św. Jana po obu stronach Ukrzyżowanego na krzyżu. W średniowiecznej symbolice prawa strona Chrystusa odpowiada *vita aeterna*, czyli życiu wiecznemu, sugerując jego boskość, natomiast lewa strona wskazuje na jego życie doczesne, *vita praesens*. Po prawej stronie (męskiej<sup>57</sup>) Chrystusa została umieszczona Maryja, Jego matka, zaś po lewej (żeńskiej) św. Jan, Jego umiłowany uczeń. Takie umiejscowienie wyraża jednak przysługujące matce Chrystusa miejsce honorowe, chociaż możliwe byłoby poszukiwanie również sensu powiązanego ze znaczeniem lewej i prawej strony. Inny ważny element stanowi pochylenie głowy Ukrzyżowanego. Jest ona pochylona czy zwrócona w prawą stronę, chociaż w Ewangelii Janowej nie został podany ten ważny, jak się okazuje, szczegół<sup>58</sup>. Również ważne okazuje się położenie prawej nogi Ukrzyżowanego na jego nodze (stopie) lewej. Oba szczegóły mają być wyrazem zwycięstwa pierwiastka duchowego nad cielesnym oraz przejścia (*transitus*) do wiecznego życia<sup>59</sup>. Pod krzyżem została umieszczona postać Marii Magdaleny, obejmująca krzyż u jego nasady. Przyglądający się przedstawieniu *Męki Pańskiej* odnajdzie ją w następnym otwarciu ołtarza, czyli obok sceny *Sacra Convesazione* całkowicie otwartego ołtarza wśród postaci prawego górnego chóru świętych niewiast.

<sup>55</sup> Dzieło malarskie Hieronymusa Boscha *Ecce Homo* (datowane na koniec XV w., 75 × 61 cm, olej na desce, Frankfurt am Main, Städelsches Kunstinstitut mit Städtlicher Galerie), którego zasadnicze elementy kompozycji jakby powtarza czy przejmuje Twórca *Męki Pańskiej* z Ołtarza ze śląskiej Góry (por. przypis 5), sugeruje (1) albo istnienie średniowiecznego wzorcowego schematu przedstawiania sceny *Ecce Homo*, (2) albo wzorowanie się Twórcy Pasji z Ołtarza ze śląskiej Góry na dziele pasyjnym Boscha.

<sup>56</sup> Kompozycja sceny zdaje się naśladować konstrukcję przedstawienia malarskiego H. Boscha, *Dźwiganie krzyża* (datowany na koniec XV w., 150 × 94 cm, olej na desce, Madrid, Palacio Real). Por. uwagi z przypisu 32.

<sup>57</sup> W symbolice średniowiecznej.

<sup>58</sup> Por. J 19, 30.

<sup>59</sup> Por. M. Lurker, *Przestanie symboli w mitach, kulturach i religiach*, s. 395.

W sumie średniowieczny wierny mógł prześledzić przy otwartym ołtarzu w jego wewnętrznych skrzydłach całość wydarzeń zbawczych: od wydarzenia Ostatniej Wieczerzy, przedstawionej w predelli, do ukrzyżowania Jezusa i Jego śmierci na krzyżu. Jednocześnie potrzeba było jakby przejść przez wszystkie przedstawienia czy ujrzeć je wszystkie, wyrażające wypełnienie się obecności Zbawiciela między ludźmi, aby dotrzeć do tajemnicy misterium: *Ukoronowania* Maryi.

### 3. Ołtarz całkowicie otwarty

W porównaniu do zamkniętego ołtarza z czterema pejzażami ze świętymi na jego zewnętrznych awersach retabulum, stonowanego w kolorach i przygaszonymi barwami jakby wtopionego w klimat wnętrza świątyni, otwarty ołtarz prezentował się uroczyście – otwierany był bowiem niemal wyłącznie na czas sprawowania Eucharystii<sup>60</sup>. Obfite użycie koloru złotego nie mogło uchodzić uwadze. W życiu codziennym [średniowiecza] nie było bowiem innego podobnego nagromadzenia złotych barw. Złoczone tło ołtarzowej nastawy, nie tyle uwydatniało figury umieszczone na nim, co przede wszystkim tworzyło jednocześnie jakby nadprzyrodzoną, świetlistą atmosferę wokół postaci ze sceny *Sacra Conversazione*. W świetle migotających płomieni palących się świec, umieszczonych w świątyni na świecznikach, przedstawione postacie zdawały się być ożywione, jakby stojąc jedynie w nieruchomych pozach, podobnie jak patrzący, a zarazem uczestniczący w świętej liturgii – należy bowiem pamiętać o wielkości figur sceny centralnej, tj. 225 cm rzeźba Maryi i 235 cm świętych: Barbary i Katarzyny, która znacznie przekraczała wielkość naturalną człowieka, lecz przy umieszczeniu tych rzeźbiarskich przedstawień ponad głowami patrzących na ołtarzowym retabulum, sprawiały wrażenie realnej obecności przedstawionych postaci w rozgrywającej się akcji. Zapewne również nie małą rolę odgrywała zbliżona do wysokości średniej postaci ludzkiej wielkość przedstawień postaci świętych niewiast umieszczonych na wewnętrznych awersach skrzydeł ołtarza. Postacie tych dwunastu świętych sprawiają wizualne wrażenie bycia jakby symetrycznie ułożonymi, dwupiętrowymi chórami, towarzyszącymi postaciom centralnym ze sceny *Sacra Conversazione*. Tak więc uczestniczący w sprawowanej liturgii Eucharystii mieli poczucie wydarzania się niepowtarzalnej chwili. Brali w niej udział, zajmując swe miejsca w kościele, odzwierciedlające pozycję

<sup>60</sup> Sprawujący ją kapłan (bądź biskup) był zwrócony twarzą ku otwartemu ołtarzowi, mając przed sobą mensę ołtarzową, na której spoczywały księgi i naczynia liturgiczne (z Najświętszymi Postaciami *Ciała* i *Krwi* Pańskiej), a na poziomie wzroku ołtarzową predellę, ze sceną przedstawioną na niej. Za kapłanem, w tyle, była ustawiona jego liturgiczna asysta oraz zgromadzony lud, według obowiązującej hierarchii w średniowiecznej społeczności.



zajmowaną w społeczności, w której tkwili, jakby na wzór porządku ołtarza uporządkowanego również w hierarchii. Lecz jaka to była hierarchia? Na ile była ona podporządkowana obranej tematyce sceny *Sacra Conversazione*? Jednocześnie, stawiając powyższe pytania, konieczne jest postawienie jeszcze innego: jaki jest temat teologiczny głównej sceny ołtarza? Czy rzeczywiście stanowi go *Ukoronowanie Maryi*, tak jak to się przyjmuje w dotychczasowej literaturze? Pytanie powyższe formułuje następane: czy jest możliwe w ogóle odnalezienie teologicznego tematu, który artysta wyraził w rzeźbiarskim dziele otwartego retabulum z Góry Śląskiej z 1512 roku?

Zacznijmy od postawienia istotnej wątpliwości, która dotyczy określonego tematu centralnej sceny jako *Ukoronowanie Maryi*<sup>61</sup>. Wydaje się bowiem, że najpewniej nie chodzi o scenę ukoronowania Maryi. Składają się na wyrażoną wątpliwość dwojakiego rodzaju argumenty. Z jednej strony brak jest postaci zazwyczaj przedstawianych w scenie *Ukoronowania Maryi*, a więc: Chrystusa, Boga-Ojca; brak jest również postaci starotestamentowych – ich miejsca zastępują święte niewiasty, chronologicznie późniejsze w stosunku do wydarzenia wniebowzięcia Maryi i jej ukoronowania. Z drugiej strony scenę *Ukoronowania Maryi* zdaje się wykluczać przedstawienie Maryi umieszczone w retabulum. Maryja, ubrana w suknię i płaszcz zarzucony na jej ramiona, z włosami choć rozpuszczonymi, to jednak starannie ułożonymi, trzyma na lewym ramieniu Dziecię Jezus, natomiast w prawej dłoni dzierży berło. Zaś powyżej postaci Maryi, dwaj aniołkowie jakby unoszą koronę nad głową Maryi. Istotne jest to, że zdają się jej nie nakładać na głowę Matki Bożej, lecz ją unosić nad głową Maryi z aureolą wokół niej w tle, podobnie jak dwaj aniołowie zdają się unosić sierp księżycy pod stopami Maryi<sup>62</sup>. Wydaje się, że jest to element zdający się sugerować, iż raczej nie chodzi o scenę *Ukoronowania Maryi*. W scenie ukoronowania Maryja jest bowiem zazwyczaj przedstawiana bez Dziecięcia Jezus. Czyżby więc była to droga do innego, właściwszego odczytania tematu teologicznego sceny centralnej? Czyżby pomocą w wypowiedzi tematu obranego przez twórcę sceny i zrealizowanego w dziele, miały być umieszczone postacie świętych niewiast? Przejdźmy zatem do zwięzłego omówienia postaci umieszczonych w ołtarzowej nastawie.

<sup>61</sup> Por. przypis 18.

<sup>62</sup> Księżyc był uważany w starożytności za źródło światła, przyczynę urodzajów, deszczu, życia oraz za miernik czasu. Nów, określający pierwszy dzień miesiąca, świętowano uroczysto (por. Am 8, 5; Iz 1, 13n; 1 Sm 20, 6; Lb 28, 11n). Miał on również bogate znaczenie symboliczne – był czczony jako bóstwo (por. Jr 8, 2). W Starym Testamencie został wprowadzony do symboliki eschatologicznej i apokaliptycznej (por. Iz 30, 26), przejętej w Nowym Testamencie (por. Ap 6, 12; 21, 23). Por. H. Langkammer, *Słownik biblijny*, Katowice 1984, s. 92.

Po prawej stronie Maryi w scenie Sacra Conversazione została umieszczona postać św. Katarzyny, zaś po lewej św. Barbara, umieszczone na okrągłej podstawie, naśladującej kształtem naturalne podłoże<sup>63</sup>. Dlaczego akurat te dwie postacie świętych niewiast zostały obrane jako przedstawione po obu stronach postaci Maryi z Dzieciątkiem Jezus, trzymanym na ramieniu?

Wiadomo bowiem, że w wiedzy i przekonaniu średniowieczna św. Barbara (zm. 306), jako córka bogatego poganina, miała być więziona w więzy za sprzyjanie chrześcijanom oraz ścięta przez własnego ojca za przyjęcie chrztu w więzieniu<sup>64</sup>, natomiast, słynąca z niezwyklej urody, św. Katarzyna, miała zakończyć swe życie również ścięta (ok. 307 lub 312), lecz po długich torturach za odmówienie złożenia pogańskim bogom ofiary ze względu na wiarę w Jezusa, Syna Bożego i Zbawiciela. Czyżby zatem sposób zakończenia ziemskiego życia miał łączyć obie święte w ich obecności po obu stronach Maryi?<sup>65</sup> Jednak, jaka treść teologiczna miała być uwydatniona według pierwotnego zamysłu średniowiecznych: teologa i artystę, twórcę przedstawień rzeźbiarskich ołtarza, z tego postawienia św. Barbary i św. Katarzyny po obu stronach Matki Bożej?

Prześledźmy wybór świętych i hierarchię ustawienia innych postaci świętych niewiast w dwóch awersach skrzydeł ołtarza<sup>66</sup>.

Na lewym górnym awersie zostały umieszczone święte: Dorota, Agnieszka (w środku) i Małgorzata. Według treści podania rozpowszechnionego w średniowieczu<sup>67</sup> św. Dorota, która miała ponieść śmierć mę-

<sup>63</sup> W przeciwieństwie do Maryi, święte nie są ukazane boso – spod płaszcza św. Katarzyny wystaje czubek prawego buta. Należy pamiętać, że naga stopa lub nagie stopy oznaczały w średniowiecznej symbolice oderwanie do rzeczy ziemskich.

<sup>64</sup> Nie jest postacią historycznie potwierdzoną. Jednak, według wiedzy średniowiecza, zarówno św. Barbara, jak św. Katarzyna miały żyć w IV stuleciu.

<sup>65</sup> Na uwagę zasługuje podobne ukształtowanie sceny Sacra Conversazione, przypisywane Mistrzowi *Wniebowzięcia z Warty*, datowane na pierwszą ćwierć XVI wieku, gdzie odnajdujemy podobne ukształtowanie przedstawienia postaci Maryi. Prawym przedramieniem trzyma ona Dziecię Jezus, ukazując lewą trzymane jabłko, a nad głową z aureolą wokół, z rozpuszczonymi, lecz ułożonymi, gęstymi włosami, dwaj unoszący się aniołowie trzymają koronę; inni dwaj aniołowie, umieszczeni u stóp Maryi, zdają się również unosić sierp księżycy, na którym wydaje się stać Matka Boża; po obu zaś stronach towarzyszą Maryi dwie święte męczennice kartagińskie: Felicita i Perpetua. Por. J. Kę b ł o w s k i, *Dzieje sztuki polskiej*, Warszawa 1987, s. 82 (il. 202).

<sup>66</sup> Por. A. S ł a w s k a, *Ikonomia polskich legend średniowiecznych*, [w:] *Polskie wierszowane legendy średniowieczne*, Wrocław 1962, s. 321n.

<sup>67</sup> Wiedzę średniowiecznych dotyczącą życia świętych wyrażają dzieła, m. in: *Speculum historiale*, *Speculum naturale* i *Speculum morale* [Vincent de Beauvais], *Lègende dorée* [Jacques de Voragine], *Speculum Ecclesiae* [Honorius d'Autun], *Historia Scolastica* [Pierre Comestor]. Popularnością odznaczał się również wierszowany żywot anonimowego autora: *Vita metrica Beatae Mariae Virginis*. Por. É. M à l e, *L'art religieux du XIIIe siècle en France. Étude sur l'iconographie du Moyen Age et sur ses sources d'inspiration*, s. VIII-IX.

czeńską (ok. 304 roku) podczas prześladowań chrześcijan za cesarza Dioklecjana, stała się przyczyną nawrócenia wydającego na nią wyrok śmierci [adwokata] Teofila, mającego oświadczyć, że uwierzy, jeśli otrzyma z rajy kwiaty; wówczas miało się pojawić dziecko z koszem róż i jabłek<sup>68</sup>, sprawiając nawrócenie się Teofila i późniejszą jego śmierć, również męczeńską. Święta Agnieszka poniosła także śmierć męczeńską (ok. 304/5) za cesarza Dioklecjana (303-316). Święta Małgorzata, jako córka kapłana pogańskiego w Cezarei Pizydyjskiej, słynąca z wielkiej urody, poniosła również śmierć męczeńską, odmawiając poślubienia dostojnika rzymskiego. W pewnego rodzaju *Sacra Conversazione* tej grupy świętych niewiast wspólnym mianownikiem jest ich męczeństwo za wiarę chrześcijańską.

Poniżej tych trzech świętych męczennic, na lewym dolnym awersie zostały umieszczone święte: Kunegunda, Anna [Samotrzecia] (w środku) i Klara. Święta Kunegunda (zm. 1292), jako córka króla węgierskiego Beli IV, siostra bł. Jolanty i żona księcia krakowsko-sandomierskiego Bolesława [Wstydlwego], zasłynęła ze świątobliwego życia, zachowując dziewictwo w małżeństwie, a po śmierci męża wstępując do sprowadzonego przez siebie zakonu Klarysek w Starym Sączu. Święta Anna, matka Maryi, wypraszała wcześniej w swym podeszłym wieku wraz z mężem Joachimem jej narodziny. Święta Klara (zm. 1253) była założycielką żeńskiego klasztoru reguły św. Franciszka, przyjmując z jego rąk habit zakonny w 1212 roku. Jej żarliwej modlitwie przypisywano fakt odstąpienia Saracenów od obleganego miasta Asyż w latach: 1240-1241. Nie trudno zauważyć, że grupę tych trzech świętych niewiast łączy idea wytrwałej, żarliwej modlitwy, której owoce na wzór ewangelicznej wiary przenoszącej góry, przemieniają ludzką codzienność.

Na drugim skrzydle ołtarza, na jego prawym górnym awersie zostały umieszczone święte: Maria Magdalena, Otylia (w środku) i Helena. Święta Maria Magdalena, czyli Maria z Magdali, jest postacią ewangeliczną. Jako pokutująca jawnogrzezniczka towarzyszyła Chrystusowi na Golgotę i właśnie On miał się jej ukazać po swoim zmartwychwstaniu<sup>69</sup>. Święta Otylia (zm. ok. 720), prawdopodobnie córka księcia frankońskiego, urodziła się niewidoma i jej przeznaczeniem miało być wydalenie z rodziny.

<sup>68</sup> Podawana w legendzie liczba trzech jabłek i trzech róż zdaje się być symboliczna.

<sup>69</sup> Współczesne badania zidentyfikowały pod imieniem Marii Magdaleny (gr. *Maria he Magdalene*) trzy różne postacie: (1) wymienioną powyżej nawróconą jawnogrzeznicę (por. Łk 7, 37-50; także: Mt 27, 56. 61; 28, 1; Mk 15, 40. 47; 16, 1. 9; Łk 8, 2; 24, 10; J 19, 25; 20, 1. 11. 16. 18), Marię [z Betanii], siostrę Marty i Łazarza (por. Łk 10, 39-42) oraz bezimienną pokutnicę, która obmyła nogi Jezusa w domu Szymona, faryzeusza w Kafarnaum (J 11, 1-12, 3) (por. X. Léon-Dufour, *Słownik Nowego Testamentu*, tłum. K. Romaniuk, Poznań 1981, s. 383-384). Jednak Twórcy Ołtarza, w okresie czasu przed i około 1512 roku, nie dysponowali taką wiedzą egzegetyczno-teologiczną.

Jednak cudowne uzdrowienie, jakiego doznała, zmieniło stosunek ojca do niej, co miało jej dopomóc w założeniu klasztoru. W nim pozostała do końca swego życia. Święta Helena (zm. 330), żona lub konkubina cesarza Konstancjusza Chlorusa (do 292) i matka Konstantyna [Wielkiego], została ze względów politycznych odsunięta przez męża, który pojął za żonę Teodorę. Po objęciu władzy przez cesarza Konstantyna (306) otrzymała godność *augusty* z wszystkimi przywilejami. Przymuszczalnie po 313 roku przyjęła wiarę chrześcijańską i zasłynęła z hojności na rzecz ubogich i Kościoła, fundując świątynie chrześcijańskie w Rzymie i Palestynie, dokąd odbyła pielgrzymkę (ok. 324). Według tradycji, sięgającej IV wieku, odnalazła krzyż Chrystusa i narzędzia Jego męki podczas prac związanych z usuwaniem pogańskich budowli na Golgocie. Ufundowała bazyliki: Narodzenia w Betlejem i Grobu Chrystusa w Jerozolimie, a drzewo Krzyża Świętego miała sprowadzić do Rzymu, gdzie w pobliżu swego pałacu ufundowała najpewniej bazylikę Grobu Jerozolimskiego. W sumie ideą teologiczną łączącą te trzy postacie świętych niewiast jest przywracanie przez Chrystusa (przez np. sprawiony lub uczyniony cud, odpuszczenie grzechów) osobom odsuniętym przez życiowe okoliczności (jak np. bycie cudzołożnicą, ślepotą jako ułomność ciała czy względy polityczne) należnego im miejsca w ludzkiej społeczności.

Ostatnia, czwarta grupa trzech świętych niewiast umieszczona na prawym dolnym awersie zawiera przedstawienia świętych: Urszuli, Jadwigi (w środku) i Apolonii. Święta Urszula (zm. pierwsze wieki chrześcijaństwa), córka króla Brytów (?), poniosła śmierć męczeńską (zginęła przeszyta strzałą) wraz z jedenastu jej towarzyszkami, kiedy w drodze powrotnej z pielgrzymki do Rzymu statek, na którym płynęła rzeką Ren, został otoczony, a ona nie chciała poślubić wodza Hunów, oblegających wówczas dzisiejszą Kolonię (Niemcy). Święta Jadwiga<sup>70</sup> (zm. 1234), córka Bertholda IV, hrabiego Diessen-Andechs, poślubiła syna Bolesława Wysokiego: Henryka [I Brodatego]. Po objęciu przez Henryka władzy w księstwie w 1202 roku została księżną śląską, wywierając znaczny wpływ na działalność męża. Przeżycia z lat 1206-1214, a więc kolejne zgony dzieci, banicja braci, skrytobójcza śmierć siostry Gertrudy, królowej Węgier, wpłynęły na jej decyzję poświęcenia się dziełom miłosierdzia. Po dwudziestu latach małżeństwa, uzyskawszy zgodę męża na separację, potwierdzoną uroczystym ślubem, zamieszkała przy klasztorze cysterek w Trzebnicy, gdzie jej

<sup>70</sup> Najpewniej chodzi o przedstawienie świętej, pochodzącej ze Śląska, a więc św. Jadwigi śląskiej. Natomiast św. Jadwiga, królowa Polski, (zm. 1399), córka Ludwika Andegawęńskiego, króla Węgier i Polski, zaręczona z Wilhelmem, synem Leopolda Austriackiego, zrezygnowała z osobistego szczęścia oddając za namową doradców królewskich swą rękę Władysławowi Jagielle, księciu litewskiemu, starszemu od niej o ok. 20 lat. Zmarła przy narodzinach córki.

córka była ksienią, dzieląc z zakonnicami obowiązki i strój zakonny; mnożyła praktyki pokutne, pielęgnowała chorych, dbała o los więźniów i ubogich. Wyczerpana przeżyciami, surową ascezą i pracą, zmarła w opinii świętości. Została kanonizowana w 1267 roku przez papieża Klemensa IV<sup>71</sup>. Święta Apolonia (zm. ok. 248/9)<sup>72</sup>, jako kobieta w podeszłym wieku, poniosła śmierć męczeńską podczas prześladowania chrześcijan w Aleksandrii [Egipskiej]. Torturowanej i umęczonej grożono spaleniem na stosie, na który sama się w końcu rzuciła [za natchnieniem Bożym]<sup>73</sup>. Wydaje się, że grupę tych trzech świętych łączy teologiczna idea wypełnionego życiowego powołania, rozpoznanego według Ewangelii Chrystusowej, i to na przekór samemu sobie, czyli z zaparciem się siebie<sup>74</sup>, rozumianemu jako osobiste szczęście lub woli innych (czego przykładem jest propozycja małżeństwa wobec Urszuli wyrażona przez wodza Hunów), jako nadarzającym się okolicznościom życia.

Widzimy zatem, że układ świętych niewiast (po trzy w każdej grupie) nie jest przypadkowy<sup>75</sup>. Wyraża poczwórną ideę: (1) gotowości oddania życia dla Chrystusa (święte: Dorota, Agnieszka i Małgorzata), (2) konieczności wytrwałej, żarliwej modlitwy (święte: Kunegunda, Anna [Samotrzcica] i Klara), (3) możliwości odmiany biegu życia w oparciu o łaskę Chrystusa (święte: Maria Magdalena, Otylia i Helena) oraz (4) konieczności wypełnienia aż do końca osobistego powołania dla dobra społeczności, w której się tkwi (święte: Urszula, Jadwiga i Apolonia). Być może należałoby rozumieć ideę teologiczną nieco odmiennie od zarysowanej powyżej, lecz ogólna treść wydaje się być podporządkowana zarysowanej perspektywie hierarchicznej zawartej w uporządkowaniu przedstawionych, wybranych postaci świętych<sup>76</sup>.

Należałoby więc postawić teraz pytanie następujące: jak się ma ten układ poszczególnych, wybranych świętych, rozpoznanych w idei łączą-

<sup>71</sup> Por. A. S c h ü t z, *Jadwiga z Adechs, polsko-niemiecka święta*, München 1992.

<sup>72</sup> Według pontyfikałów krakowskich z XV wieku św. Apolonia uchodziła za patronkę *regni Poloniae*, Królestwa Polskiego.

<sup>73</sup> Święta stała się znana i czczona na Zachodzie [Europy] dzięki Rufinowi z Akwilei. Jest przedstawiana jako młoda niewiasta z palmą męczeńską oraz z kleszczami lub obcęgami, w których trzymała wyrwany ząb. Najliczniejsze przedstawienia św. Apolonii pochodzą z XV stulecia. Por. W. B r u c k, *Das Martyrium der heiligen Apolonia und seine Darstellung in der bildenden Kunst*, Breslau 1915.

<sup>74</sup> Por. Łk 9, 23n.

<sup>75</sup> Można by doszukiwać się pewnej symboliki liczby trzy, która przecież oznacza w języku średniowiecznych głównie: tajemnicę Trójcy Świętej, ale także pewną doskonałość. Por. trzy róże i trzy jabłka przyniesione przez dziecko z raju jako legenda i atrybut św. Doroty.

<sup>76</sup> Możliwe byłoby poszukiwanie ewentualnej korespondencji sensu czy teologicznej treści pomiędzy tymi czterema grupami świętych niewiast a czterema postaciami świętych postaci z awersów zewnętrznej strony skrzydeł ołtarza, czyli świętymi: Janem Apostołem Ewangelistą, Janem Chrzcicielem, Hieronimem i Krzysztofem.



cej poszczególne grupy (po trzy w grupie), w stosunku do sceny centralnej, czyli Maryi z Dzieciątkiem Jezus w otoczeniu świętych: Katarzyny i Barbary? Czy modyfikuje on na pewien sposób treść teologiczną partii centralnej ołtarza? Czy możliwe jest dalsze utrzymanie tematu tej sceny jako *Ukoronowania Maryi*? Czy pogłębia rozumienie teologicznego tematu głównego ołtarza? A może zdaje się modyfikować dotychczasowe rozumienie jego teologicznej treści?

Jednocześnie należy pamiętać, że postacie z klejnotu ołtarza: Maryi z Dzieciątkiem Jezus oraz świętymi: Katarzyną i Barbarą, oraz dwunastoma świętymi niewiastami miały być otwarte na czas sprawowania Eucharystii. Przedstawienie nie zawiera postaci Chrystusa. Jednak jest On przedstawiony na sposób mistyczny. Oto podczas Eucharystii, która była sprawowana przy otwartych skrzydłach ołtarza, Chrystus jest obecny inaczej niż na sposób figuralny. Obecny jest w postaci sakramentalnej: jako Chrystus Eucharystyczny, widzialny pod postacią Ciała i Krwi Pańskiej. Tak więc należałoby zintegrować tę perspektywę spojrzenia w rozumienie teologicznej treści otwartego ołtarza w jego centralnej scenie.

Powracając do wyrażonej wątpliwości tytułu sceny głównej, wydaje się, że na aktualnym etapie badań nie jest możliwe udzielenie zadowalającej odpowiedzi. Konieczne wydają się być dalsze badania – i to nie tylko nad związkiem kompozycyjnym poszczególnych scen przedstawień *Męki Pańskiej* z dziełami pasyjnymi ówczesnego czasu oraz nad treścią teologiczną gotyckiego ołtarza z 1512 roku, proveniencji z Góry Śląskiej, lecz przede wszystkim nad treścią teologiczną innych gotyckich dzieł sztuki sakralnej, a zwłaszcza zachowanych ołtarzy – gotyckich pentaptyków z badanego okresu, które powstały na Śląsku czy w Wielkopolsce oraz na całości ziem polskich. Niniejszy artykuł stanowi nadto jedynie próbę ukazania konieczności dalszych, kompleksowych badań nad treścią teologiczną gotyckich ołtarzy, które powstały na ziemiach polskich, a które zachowały się do dnia dzisiejszego i pozostają w większości niezrozumiałe w bogactwie teologicznej treści w nich zawartej.

