

Baldachimowa nastawa ołtarza złotników wrocławskich

W latach 1472–1473 na ołtarzu kaplicy cechu złotników¹, wzniesionej w drugiej połowie XIV stulecia przy kościele parafialnym św. Marii Magdaleny we Wrocławiu, stanęło nowe dwukondygnacyjne retabulum, wykonane z użyciem figur i elementów pochodzących z wcześniejszej nastawy (il. 1). Znaczna część dzieła po II wojnie światowej trafiła do Muzeum Narodowego w Warszawie, gdzie niektóre elementy były przechowywane do roku 2000².

Nastawa reprezentowała dwukondygnacyjny wariant retabulum baldachimowego³. Na każdej kondygnacji znajdowały się trzy figury należące do dwóch faz stylu gotyckiego (ok. 1400 oraz 1473). Za najstarszą uważa się figurę Chrystusa Umęczonego (ok. 1398), która – wraz ze stojącymi po jej obu stronach rzeźbami świętych Piotra i Pawła (ok. 1405) – pochodziła prawdopodobnie z wcześniejszego retabulum związanego z fundacją Hensila z Kłodzka⁴.

¹ Dzieje cechu złotników i ich kaplicy zob. Erwin Hintze, *Die Breslauer Goldschmiede. Eine archivalische Studie*, Breslau 1906, s. 11–12; Ludwig Burgemeister, Günther Grundmann, *Die Kunstdenkmäler der Provinz Niederschlesien*, Bd. 1, *Die Stadt Breslau*, Zweiter Teil, *Die Kunstdenkmäler der Stadt Breslau*, Breslau 1933, s. 4 (rzut kościoła), 18–19; Małgorzata Niemczyk, *Kaplice mieszczańskie na Śląsku w okresie późnego gotyku*, „Roczniki Sztuki Śląskiej” 1983, 13, s. 9.

² Datę powstania nowego retabulum znamy z inskrypcji na zewnętrznej stronie skrzydeł jego dolnej kondygnacji (lekcja wg Hermanna Luchsa): *Anno domini MCCCCLXXIII hoc opus ornatum est per providos viros aurifabros et per Nicolaum Schreyer socium illius artificis et eodem anno fuerunt seniores Johannes Bischdorff et Jacobus Koncel quorum omnium deus sit merces eorum* (do dziś zachował się na skrzydle nastawy tylko jej fragment). Wynika z niej, że retabulum ufundowali mistrzowie złotniczy, przy współudziale czeladnika Mikołaja Schreyera, w okresie gdy starszymi cechu byli Jan Bischdorf i Jakub Koncel, tj. od Wielkiejnocy 1472 do Wielkiejnocy 1473 r.; na początku XVII w. retabulum gruntownie odnowiono, gotycką predellę zastąpiono późnorenansową, a XV-wieczne hermy przeniesiono do górnej kondygnacji. W 1890 r. nastawę przeniesiono do wrocławskiego Schlesisches Museum für Kunstgewerbe und Altertümer i poddano renowacji. XVII-wieczną predellę zastąpiono nową, pseudogotycką. W 1942 r. dzieło zdemontowano i ukryto. W czasie II wojny światowej przypadły elementy konstrukcyjne retabulum, zwieńczenie i skrajna część lewego skrzydła dolnej kondygnacji. Zachowane części po 1945 r. przekazane m.in. do Muzeum Narodowego w Warszawie, znajdują się obecnie w Muzeum Narodowym we Wrocławiu (nr inw.: XI 282; dep. 1997/00, t. 1, 2; nr inw. XI 217 a–c, 393 a–e, 157, 114, 113 a–d). Zob. Bożena Guldán-Klamecka, Anna Ziomecka, *Sztuka na Śląsku XII–XVI w.*, Wrocław 2003, s. 281, 291–294; Hermann Luchs, *Bildenden Künstler in Schlesien nach Namen und Monogrammen*, „Zeitschrift des Vereins für Geschichte und Alterthum Schlesiens” 1863, Bd. 5, 1, s. 8; E. Hintze, op. cit., s. 13; Tadeusz Dobrzeńicki, *Malarstwo tablicowe. Katalog zbiorów*, Warszawa 1972, s. 224–226.

³ Na temat retabulów baldachimowych zob. Anna Żakiewicz, *Gotyckie retabula baldachimowe*, „Ikonotheka” 1991, 3, s. 49 (tam podstawowa literatura); Kees van der Ploeg, *How liturgical is a medieval altarpiece? [w:] Italian Panel Painting of the Duecento and Trecento*, ed. Victor Schmidt, New York–New Haven and London 2002, s. 107. *Studies in the History of Art*, 61; Zob. Annegret Laabs, *Das Retabel als „Schaufenster” zum gottlichen Heil. Ein Beitrag zur Stellung des Flügelretabels im sakralen Zeremoniell des Kirchenjahres*, „Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft” 1997, 24, s. 71–86; Klaus Krüger, „*Aller zierde wunder trügen die altaere*”. *Zur Genese und Strukturentwicklung des Flügelaltarschreins im 14. Jahrhundert* [w:] *Entstehung und Frühgeschichte des Flügelaltarschreins*, hrsg. von Hartmut Krohm, Wiesbaden 2001, s. 69–85.

⁴ Ok. 1398 r. Hensil z Kłodzka wraz z żoną ufundowali ołtarz do Kaplicy Złotników. Zob. E. Hintze, op. cit., s. 11–12.

il. 1 | fig. 1

Nastawa ołtarza złotników wrocławskich | *The Altarpiece of Wrocław Goldsmiths*, ok. c. 1400 i | and 1472–1473 (zdjęcie przedwojenne | pre-war photograph)

fot. dzięki uprzejmości Instytutu Sztuki PAN | photo courtesy of the Institute of Art of the Polish Academy of Sciences



W roku 1473 gotowa była struktura nowej nastawy (możliwe, że do starego retabulum dodano tylko drugą kondygnację), jej malowane skrzydła, figury świętego Eligiusza i dwóch aniołów umieszczone w górnej kondygnacji oraz hermy świętych w predelli: Andrzeja, Jadwigi, Elżbiety i Wacława⁵. Obie kondygnacje retabulum zakończone były dwiema parami skrzydeł, składającymi się w narożach czworobocznych podstaw i baldachimów tak, że w stanie zamkniętym tworzyły prostopadłościany. Po rozłożeniu skrzydła tworzyły swego rodzaju parawan, a całkowita szerokość retabulum zwiększała się przeszło dwukrotnie. Dolny, płaski baldachim o sklepionym podniebiu był zarazem podstawą korpusu górnego. Górny baldachim tworzyła dwudzielna, wysoka kompozycja przenikających się łuków, sterczyn oraz motywów roślinnych.

Nastawa złotników a inne nastawy baldachimowe. Czemu służyły jej odmienności konstrukcyjne i formalne?

Retabulum złotników, ze względu na konstrukcję, słusznie włączane jest do kręgu nastaw baldachimowych⁶.

Pierwsza kwestia, którą należy poruszyć, to niespotykana w innych retabulach baldachimowych dwukondygnacyjność i wynikające z niej zastosowanie dwóch baldachimów oraz dwóch par skrzydeł. Zastosowanie tak niezwyklego rozwiązania musiało być związane z określonymi funkcjami dzieła, wśród których główną było stworzenie odpowiedniej oprawy dla dawnej rzeźby Chrystusa Umęczonego.

Druga kwestia i pytanie, jakie należy w związku z nią zadać, to dlaczego nie wykonano popularniejszego wówczas na Śląsku tryptyku szafiastego, lecz wybrano typ retabulum dużo rzadziej stosowany? Przykładów nastaw baldachimowych zachowało się na Śląsku kilka⁷, nastaw szafiastych – setki.

⁵ Wysokości figur Chrystusa: 165 cm; św. Piotra: wys. 138 cm; św. Pawła: 140 cm; św. Eligiusza: 170 cm; anioła prawego: 98 cm; lewego: 100 cm; hermy: ok. 50 cm; retabulum wykonano z drewna sosnowego (elementy konstrukcyjne, skrzydła), figury – z lipowego. Posąg Chrystusa odkuto w wapieniu organogenicznym. Skrzydła malowane obustronnie, awersy: zaprawa kredowo-klejowa na płótnie, tempera, złoto płatkowe, wzór ram i napisy wycinane w zaprawie; odwrocia malowane temperą bezpośrednio na desce; skrzydło środkowe o wym. 198 × 78,5 cm, skrzydła boczne o wym. 201 × 56 cm.

⁶ Zachowane części sześciu najwcześniejszych nastaw baldachimowych są datowane na połowę XIII w., najpóźniejsze na początek XVI w. Zob. ołtarz baldachimowy z figurą Madonny z kościoła św. Andrzeja w Weißenburgu (ok. 1470), Bayerisches Nationalmuseum, Monachium, nr inw. MA 1961.1-9; ołtarz baldachimowy z figurą Madonny (ok. 1500 r.) z nieustalonego kościoła w Norymberdze, Germanisches Nationalmuseum, Norymberga, nr inw. Pl.o.157; retabulum baldachimowe Panny Marii (1473-1478) w kaplicy Bractwa Kapłańskiego w Kościele Mariackim w Gdańsku. Zob. Adam S. Labuda, *Retabulum baldachimowe Panny Marii* [w:] *Malarstwo gotyckie w Polsce*, red. Adam S. Labuda, Krystyna Secomska, t. 2, Warszawa 2004, s. 167; A. Żakiewicz, op. cit., s. 49-50; Peter Tångeberg, *Mittelalterliche Holzsulpturen und Altarschreine in Schweden. Studien zu Form, Material und Technik*, Stockholm 1986, s. 130; Joseph Braun, *Der christliche Altar in seiner geschichtlichen Entwicklung: Die Ausstattung des Altars, Antependien, Velen, Leuchterbank, Stufen, Ciborium und Baldachin, Retabel, Reliquien - und Sakramentsaltar*, München 1924, Bd. 2, s. 318-410; K. van der Ploeg, op. cit., s. 103-121; Wojciech Marcinkowski, *Gotycka nastawa ołtarzowa u kresu rozwoju - Retabulum ze Ścinawy (1514) w kościele klasztornym w Mogile*, Kraków 2006, s. 50.

⁷ Retabula baldachimowe były obecne na Śląsku od początku XIV do końca XV w. Możliwe, że inspiracją dla wrocławskich ołtarzy baldachimowych były dzieła norymberskie. Zob. Zofia Białowicz-Krygierowa, *Studia nad snycerstwem XIV wieku w Polsce. Część I. Początki Śląskiej Tradycji Ołtarza Szafiastego*, Warszawa-Poznań 1981, s. 97; Grzegorz Myśliwski, *Wrocław w przestrzeni gospodarczej Europy (XIII-XV wiek). Centrum czy peryferie?*, Wrocław 2009, s. 413.



il. 2 | fig. 2

Ołtarz Czeski
| The Bohemian Altar,
ok. | c. 1375–1380,
katedra w Brandenburgu
| Brandenburg Cathedral

fot. | photo © Christian Muhrbeck

Dwukondygnacyjność

Dwukondygnacyjność retabulum złotników sprowadza się do ustawienia jednego na drugim dwóch korpusów, stąd znaczna wysokość dzieła⁸. Wybrano taki układ, by na każdej kondygnacji umieścić trójosobowe grupy rzeźbiarskie i połączyć je wspólną obudową. Nie zatarto przy tym wyraźnego podziału na dwa korpusy. To właśnie trójfigurowość grup rzeźbiarskich odróżnia retabulum wrocławskie od innych ołtarzy baldachimowych, ale jest zarazem jego cechą wspólną z nastawami innego rodzaju⁹. Dwukondygnacyjność pozwalała na umieszczenie w nastawie większej liczby rzeźb niż w retabulum o jednej kondygnacji.

Jako analogie dla struktury retabulum wrocławskiego wskazywano trzynastowieczny dwuskrzydłowy ołtarzyk baldachimowy z kości słoniowej z kolekcji Charlesa Steina¹⁰, czter-nastowieczne retabulum w katedrze w Brandenburgu, zwane *Ołtarzem czeskim*, które można uznać za nastawę baldachimową o dwóch kondygnacjach zamykanych oddzielną parą skrzydeł (il. 2)¹¹ oraz *Ołtarz z Tiefenbronn* Hansa Schüchlina z 1469 roku (tam jednak dwukondygnacyjny

⁸ Anna Żakiewicz stwierdziła, że przy wschodniej ścianie kaplicy miało nie starczyć przestrzeni na rozbudowane horyzontalnie retabulum szafiaste, dlatego zastosowano rozwiązanie wertykalne. Opinia ta nie przekonuje, gdyż wschodnia ściana kaplicy ma 5,2 m szerokości, a nastawa po rozłożeniu skrzydeł miała ok. 4,5 m szerokości. Było więc dość miejsca na rozbudowaną wszczep szafiastą. Zob. A. Żakiewicz, op. cit., s. 64; L. Burgemeister, G. Grundmann, op. cit., s. 4, 31.

⁹ Anna Ziomecka, *Śląskie retabula szafowe w drugiej połowie XV w. i na początku XVI w.*, „Roczniki Sztuki Śląskiej” 1976, 10, s. 30.

¹⁰ *Catalogue des objets d'art, de haute curiosité et d'ameublement, composant l'importante collection de M. Ch. Stein... [Vente à Paris, Galerie Georges Petit, les 10, 11, 12, 13 et 14 mai 1886. Commissaire-priseur: M^e Paul Chevallier]*, Paris 1886, s. 9.

¹¹ A. Żakiewicz, op. cit., s. 52.

układ zaciera się w wyniku połączenia kompozycji dolnej – Pietà – i górnej – Zdjęcie z krzyża – rdzewcem krzyża, które przenika obie strefy)¹².

Istnienie analogii do ołtarza wrocławskiego nie daje jednak odpowiedzi na to, skąd wziął się pomysł na rozwiązania tego rodzaju. Możliwe, że wzorem dla dzieł monumentalnych były niewielkie dwukondygnacyjne ołtarze z kości słońskiej, takie jak ten z kolekcji Steina¹³. Trudno wykazać jednak konkretny związek retabulum wrocławskiego z tak nielicznymi i powstałymi w odległych od siebie miejscach dziełami. Można by się pokusić o przypuszczenie, że górną kondygnację dodano w 1473 roku do retabulum jednokondygnacyjnego, z rzeźbą Chrystusa. Przed rozbudowaniem byłoby więc bardzo podobne do retabulum z Pietą z kościoła św. Elżbiety we Wrocławiu (il. 3). Wskazywałby na to zwrot z inskrypcji fundacyjnej: *hoc opus ornatum est*, oznaczający „upiększenie, przebudowanie dzieła”¹⁴, a nie jego zbudowanie od podstaw.

Kolejna osobliwość retabulum złotników to dwa baldachimy. Dolny nie wyróżnia się kształtem od baldachimów nastaw z północnej i środkowej Europy, w tym z Prus i Śląska. Musiał być skromny, nierozbudowany w górę, by nie zasłaniać rzeźb górnej kondygnacji. Uwagę zwraca natomiast bardzo rozbudowana i wybujała forma baldachimu górnego. Wynikała ona z potrzeby zwieńczenia całości elementem, który równoważyłby dolną, obszerną część. Możliwe, że było to także nawiązanie do kunsztownych dzieł złotniczych, wytwarzanych przez właścicieli kaplicy: monstrancji, ostensoriów i wielu innych paramentów liturgicznych.

Otwarte skrzydła w nastawach baldachimowych stały się wielobarwnym dopełnieniem rzeźb, które można było oglądać także z boku. Po zamknięciu tworzyły wokół figur prostopadłościenną obudowę (il. 4). W przypadku nastawy złotników wyjątkowe było ich umieszczenie w korpusach obu kondygnacji retabulum. Co istotne istniała również możliwość otwarcia tylko jednej kondygnacji. Mogła być więc widoczna tylko dolna lub tylko górna grupa rzeźbiarska, lub obie jednocześnie, co dawało więcej możliwości w udostępnianiu wizerunków zależnie od danego momentu w roku liturgicznym¹⁵. Nie są jednak znane przekazy źródłowe mówiące o sposobach otwierania i zamykania skrzydeł nastawy złotników.

Dwukondygnacyjność struktury a ekspozycja starych posągów

Rzeźby ukazujące Chrystusa Umęczonego oraz świętych Piotra i Pawła były starsze od swej nowej oprawy o przeszło siedemdziesiąt lat. W retabula baldachimowe dość często wstawiano starsze od nich figury. We Wrocławiu przykładem takiego postępowania jest wspomniana już nastawa z kościoła św. Elżbiety mieszcząca starszą od niej kamienną Pietę¹⁶. Jednak wykorzystanie aż trzech dawnych rzeźb wykonanych z różnych materiałów w późniejszym od nich retabulum baldachimowym, to rozwiązanie bodaj jednostkowe.

Struktura taka miała tworzyć oddzielne przestrzenie dla dwu grup rzeźbiarskich. Malowane kotary oddzielały strefę *sacrum* od *profanum*. Nastawa baldachimowa stwarzała odpowiednią oprawę dla pełnoplastycznego, odkutego w kamieniu, dawnego wizerunku Chrystusa,

¹² A. Ziomecka, op. cit. s. 44.

¹³ Nastawa o predelli i części głównej zamykanych oddzielnymi parami skrzydeł znajduje się w kościele uniwersyteckim w Rostocku, zwana jest „Retabulum św. Krzyża”, zob. Kathrin Wagner, *Rostocker Retabelkunst im 15. Jahrhundert*, Kiel 2011, s. 45–69.

¹⁴ Zob. przyp. 3.

¹⁵ W. Marcinkowski, op. cit., s. 117.

¹⁶ Rzeźba zaginiona. O nastawie zob. T. Dobrzeński, *Malarstwo tablicowe...*, op. cit., s. 226–228.

il. 3 | fig. 3

Nastawa Bożego Ciała z Pietą z kościoła św. Elżbiety we Wrocławiu | The Corpus Christi Altarpiece with Pietà from the St Elizabeth church in Wrocław, ok. c. 1400 i | and 1470–1480, Muzeum Narodowe we Wrocławiu (Pietà zaginiona; zdjęcie przedwojenne) | The National Museum in Wrocław (the Pietà is missing; pre-war photograph)

fot. | photo © Deutsches Dokumentationszentrum für Kunstgeschichte – Bildarchiv Foto Marburg

il. 4 | fig. 4

Nastawa z figurą Madonny w kościele św. Andrzeja w Weißenburgu | The Altarpiece with the Figure of Madonna at the St Andrew church in Weißenburg, ok. c. 1470, Bayerisches Nationalmuseum w Monachium (zdjęcie przedwojenne) | Bayerisches Nationalmuseum in Munich (pre-war photograph)

fot. | photo © Deutsches Dokumentationszentrum für Kunstgeschichte – Bildarchiv Foto Marburg



umożliwiając w momencie otwarcia jego oglądanie aż z trzech stron. Plastyczne walory wizerunku i jego doloryzm trudno byłoby należycie pokazać w nastawie szafiastej, w której należałoby wykonać bardzo głęboką niszę. Figura Chrystusa była jednocześnie centralnym elementem całej kompozycji nastawy i jej najistotniejszym elementem treściowym.

Ikonografia nastawy

Najważniejszy element nastawy złotników stanowiła kamienna figura Chrystusa Umęczonego. Pomysł umieszczania wizerunku Męża Boleści¹⁷ w kwaterze głównej retabulum zrodził się prawdopodobnie w początkach XIV wieku w Italii. Jednak to na obszarach Niemiec i Europy Środkowej zachowała się większa liczba nastaw, których głównym tematem jest to przedstawienie. Nieliczne wśród nich retabula baldachimowe to zwykle dzieła późne, z końca XV i początku XVI stulecia (il. 5)¹⁸.

¹⁷ Używam zamiennie terminów Chrystus Umęczony, Mąż Boleści i Vir Dolorum, uznając je za synonimy.

¹⁸ Poza ołtarzem złotników można wymienić niewiele podobnie rozwiązanych retabulów. Brak materiału porównawczego skłania do szukania analogii wśród nastaw szafiastych. Nastawa w Pulkau mieści trójfiguralną grupę w środkowej części (Mąż Boleści i asystujący mu z dwu stron święci Bartłomiej i Sebastian). Schemat kompozycji tej części szafy jest więc w gruncie rzeczy podobny do rozwiązania z dolnej części nastawy ołtarza złotników.



il. 5 | fig. 5

Nastawa z Chrystusem Umęczonym, świętymi Bartłojem i Sebastianem | The Altarpiece with Christ in Pity, Saint Bartholomew and Saint Sebastian, 1515–1520, kościół filialny w Pulkau | filial church in Pulkau

fot. dzięki uprzejmości Jakuba Adamskiego | photo courtesy of Jakub Adamski

Najczęściej w nastawach baldachimowych ustawiano figury Marii z Dzieciątkiem lub samej Marii¹⁹ (il. 6), rzadziej świętej lub świętego. Do odosobnionych rozwiązań należało umieszczenie pod baldachimem dwóch świętych obok siebie czy postaci świętego w asyście aniołów. Rzadko występowały sceny Zwiastowania²⁰, Koronacji Marii, Pietà czy święta Anna Samotrzeć²¹. Wizerunek Vir Dolorum w środku nastawy miał potwierdzać prawdę o realnej obecności Chrystusa w Eucharystii, a towarzyszący mu aniołowie z *arma passionis* zwracali uwagę na Jego ofiarę.

Po obu stronach Chrystusa stali w ołtarzu złotników święci Piotr i Paweł²² – takie zestawienie występowało bardzo rzadko (il. 7). Jawi się on tutaj jako prawodawca, powierzający władzę apostołom, tj. głoszenie Słowa Bożego, udzielanie sakramentów, jurysdykcję nad Kościołem, innymi słowy jest to sumaryczny obraz sukcesji apostoelskiej. Przedstawienie Męża Boleści wzbogacano z czasem o inne osoby, np. Marię, aniołów, Ojców Kościoła, Jana Ewangelistę. Służyło to dodaniu nowych wątków do przesłania eucharystycznego i soteriologicznego²³.

Na skrzydłach retabulum złotników, zaraz za Piotrem i Pawłem, namalowano całopostaciowe wyobrażenia świętych Bartłojem i Wawrzyńca, naśladowców Chrystusa w męczeństwie²⁴. Warto dodać, że badacze zajmujący się ołtarzem złotników nie dostrzegli dotychczas, że dwie inskrypcje obiegujące wizerunki Wawrzyńca (*laurentium bonum opus operatus est qui per lignum illuminavit*) i Marii z Dzieciątkiem (*mater domini speciosa...*) to fragmenty responsorium i antyfony: „Levita Laurentius bonum opus operatus est, qui per signum crucis caecos illuminavit”

Dobrym przykładem porównawczym jest również retabulum z Vika – zob. p. Tångeberg, op. cit., s. 130; Mitchell B. Merback, *Fount of Mercy, City of Blood: Cultic Anti-Judaism and the Pulka Passion Altarpiece*, „Art Bulletin” 2004, vol. 87, no. 4, s. 598–642; James H. Stubblebine, *Segna di Buonaventura and the Image of the Man of Sorrows*, „Gesta” 1969, vol. 8, no. 2, s. 3–13.

¹⁹ Maria tronuująca głównie w zabytkach wczesnych (XIII–XIV w.), w XV w. przeważają figury Marii stojącej.

²⁰ Np. kolońskie retabulum baldachimowe zawierające scenę Zwiastowania zw. „der Kleine Dom” (1345–1359), zob. Cornelia Ringer, *Der „Kleine Dom”. Ein kölnischer Schnitzaltar um 1360 [w:] Entstehung...*, op. cit., s. 205–214.

²¹ A. Żakiewicz, op. cit., s. 57.

²² Co warto odnotowania, nie wymieniono ich w żadnych dokumentach dotyczących ołtarza, zob. E. Hintze, op. cit., s. 11–14.

²³ Grażyna Jurkowlaniec, *Chrystus Umęczony. Ikonografia w Polsce od XIII do XVI w.*, Warszawa 2001, s. 165.

²⁴ Z analogiczną sytuacją mamy do czynienia w retabulum w Pulkau (Bartłojem i Sebastian) oraz w nastawie ołtarza głównego katedry wawelskiej (Wojciech i Stanisław), zob. M.B. Merback, op. cit., s. 598–642; Jerzy Gadomski, *Jeszcze o konstrukcji i treści późnogotyckiego retabulum ołtarza głównego w katedrze na Wawelu*, „Ikonotheke” 2006, 19, s. 161–166.



i „O florens rosa mater domini speciosa o virgo mitis o fecundissima vitis clarior aurora pro nobis iugiter ora”²⁵.

Kolejne postaci na awersach skrzydeł dolnej kondygnacji to święty Jan Chrzciciel i Matka Boska z Dzieciątkiem. Ten pierwszy trzymał w lewym ręku baranka, czyli Baranka Bożego, symbol ofiary eucharystycznej przynoszącej zbawienie. Zobrazowano go w inny sposób tuż obok – w postaci Chrystusa Umęczonego. Jan Chrzciciel to zarazem patron Wrocławia. Jego obecność w retabulum jest więc zrozumiała i w pełni uzasadniona²⁶.

Zestawienie wizerunków Chrystusa Umęczonego i Dzieciątka na rękach Marii można by odczytywać jako początek i koniec ziemskiej misji Jezusa, choć takie ich połączenie zdarzało się

il. 6 | fig. 6

Nastawa z figurą
Madonny z nieustalonego
kościół w Norymberdze
| The Altarpiece with
the Figure of Madonna
from an unidentified
church in Nuremberg, ok.
c. 1500, Germanisches
Nationalmuseum,
Nuremberg
| Nuremberg

foto: | photo © Deutsches
Dokumentationszentrum für
Kunstgeschichte – Bildarchiv
Foto Marburg

²⁵ Responsorium o św. Wawrzyńcu było we Wrocławiu lepiej znane niż maryjna antyfona. Można je znaleźć we wrocławskim antyfonarzu z 1387 r., używanym w kościele św. Marii Magdaleny (*pars aetiva* przechowywana w Bibliotece Uniwersyteckiej we Wrocławiu, nr inw. M 1244). Znajduje się też w antyfonarzu z wrocławskiej fary św. Elżbiety (XIV w.; BUWr R503). Antyfona „O florens rosa...” pojawia się rzadziej niż „Levita Laurentius...”; umieszczano ją przy święcie Zwiastowania Marii Panny. Za zwrócenie mojej uwagi na antyfonarze wrocławskie dziękuję prof. Pawłowi Gancarczykowi.

²⁶ Podobne ujęcie Jana Chrzciciela znajdujemy np. w inicjale z *Antyfonarza wrocławskiego* z 1387 r. (M. 1244, fol. 68r, inicjał) – zob. Alicja Karłowska-Kamzowa, *Malarstwo śląskie. 1250–1450*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1979, il. 32; Z. Białowicz-Krygierowa, op. cit., s. 61.



il. 7 | fig. 7

Dolna kondygnacja
nastawy ołtarza
złotników wrocławskich
(zdjęcie przedwojenne)
The lower tier of the
Wrocław goldsmiths'
altarpiece (pre-war
picture)

fot. dzięki uprzejmości
Instytutu Sztuki PAN | photo
courtesy of the Institute
of Art of the Polish Academy
of Sciences

sporadycznie²⁷. Ponadto, we wrocławskim retabulum trudno mówić o bezpośrednim „konfrontowaniu”, bowiem Marię z Dzieciątkiem ukazano na skrajnym skrzydle, a nie w części środkowej, bezpośrednio przy Mężu Boleści. Nie zwraca się do niego i jest autonomicznym przedstawieniem, które równie dobrze mogłoby funkcjonować samodzielnie. Pod koniec XV wieku obserwujemy zjawisko odchodzenia od utartych programów ikonograficznych nastaw. W retabulum z Urdiali np. Maria z Dzieciątkiem towarzyszy świętemu Olafowi²⁸, a we wspomnianym retabulum z Pietą z kościoła św. Elżbiety Tron Łaski namalowano na lewym skrajnym skrzydle nastawy, a nie w jej części głównej²⁹. Ołtarz wrocławski wpisuje się w to zjawisko.

Górna kondygnacja retabulum zawierała figury świętego Eligiusza³⁰ i dwóch aniołów, za którymi ukazano kolejnych, malowanych, podtrzymujących kotarę stanowiącą tło dla tych pierwszych. Zasłona to rozpowszechniony motyw w śląskich nastawach, służąca gloryfikacji postaci³¹. Na awersach skrzydeł górnej kondygnacji retabulum ukazano Cztery Dziewice Większe, których wizerunki występują często w nastawach szafowych na Śląsku³², jednak o wiele rzadziej w baldachimowych. Ich wyobrażenia odnoszą się do idei *imitatio Christi* (poprzez męczeństwo), co łączy je z figurami świętych dolnej strefy. Ukazanie w ich otoczeniu świętego Eligiusza, patrona złotników, wydaje się nietypowe. Takie zestawienie staje się

²⁷ Przykładem może być wykonane ok. 1396 r. retabulum z Pähl (Bayerisches Nationalmuseum, Monachium, nr inw. MA2377.) zob. G. Jurkowlaniec, *Chrystus Umęczony...*, op. cit., s. 126.

²⁸ A. Żakiewicz, op. cit., s. 67.

²⁹ B. Guldán-Klamecka, A. Ziomecka, op. cit., s. 303–308.

³⁰ J. Braun, *Der christliche...*, op. cit., s. 204–206.

³¹ Jacek Witkowski, *Gotycki ołtarz główny kościoła świętych Piotra i Pawła w Legnicy*, Legnica 1997, s. 18.

³² *Malarstwo gotyckie w Polsce...*, op. cit., s. 163.

rozumiałe, gdy uświadomimy sobie, że jako złotnik Eligiusz wykonywał pierścienie zaręczynowe i ślubne, czyli symbole sakramentu małżeństwa, którego zawarcie powinno poprzedzać dziewictwo. Ideał czystości duchowej i cielesnej łączy zatem te postacie³³.

Istotnym dopełnieniem programu nastawy były przedstawienia na rewersach skrzydeł: Zwiastowanie w dolnej kondygnacji oraz Mąż Bolesci (ponowiony, niezależnie od rzeźbionej „starej” figury) i Maria Bolesna w górnej. Malowanie Zwiastowania w tym właśnie miejscu jest charakterystyczne dla nastaw niderlandzkich i południowoniemieckich³⁴. Przedstawienia Chrystusa Umęczonego i Marii Bolesnej na rewersach skrzydeł występują równie często. Nierzadko ukazywano je łącznie, np. w nastawach w Brzeźcach (4. ćwierć XV w.), Czarnowasach (początek XVI w.)³⁵ i właśnie w ołtarzu złotników. Scena Zwiastowania odnosi się w ogólnym sensie do Wcielenia, które umożliwiło Ofiarę Chrystusa, zobrazowaną w figurze Męża Bolesci. Zestawienie wizerunków Chrystusa Umęczonego i Marii Bolesnej oraz aniołów z *arma passionis* to splecenie wątków eucharystycznych z eschatologicznymi. Maria pełni w takich przedstawieniach rolę wstawienniczą, jest *co-redemptrix*³⁶, czyli ta, która wspomogła Odkupienie dokonane przez Chrystusa³⁷.

Stale widocznym elementem retabulum była predella zawierająca cztery hermy relikwiarzowe świętych związanych ze Śląskiem i graniczącymi z nim regionami: Jadwigi, Wacława, Elżbiety i Andrzeja, który obok Marii Magdaleny był opiekunem miejskiej fary. Dopełnienie nastawy hermami wymienionych świętych jest uzasadnione ich historycznymi związkami ze Śląskiem oraz z lokalnym kultem.

Nastawa złotników jako oprawa dla „starych” rzeźb

Najważniejszym elementem retabulum była figura Męża Bolesci ustawiona w dolnym korpusie, której podporządkowano program i formę całego dzieła. Niezwykłą obudową podkreślono szczególny status rzeźby, wynikający z jej czterech właściwości: treści eucharystycznej, materiału, walorów artystycznych i dawności. Ta wyjątkowość wizerunku Chrystusa łączyła się ściśle lub mogła się łączyć z otaczającym go kultem, trudno jednak mówić o konkretnych jego przejawach. Nie wiemy nic o reakcjach wiernych i o aurze otaczającej wizerunek³⁸. Na przeszkodzie stoi brak źródeł pisanych, ale wynagradzają go nam w jakimś stopniu samo retabulum i umieszczona w nim figura, bo jak pisał Hans Belting, już samo umiejscowienie obrazu wskazuje na jego kultowe przeznaczenie³⁹.

³³ Joseph Braun, *Eligius [w:] Tracht und Attribute der Heiligen in der Deutschen Kunst*, Stuttgart 1943, s. 203–204; Louis Réau, *Eloi de Noyon [w:] Iconographie de l'art chrétien*, Paris 1955, s. 425. Zob. obraz Petera Christusa *Złotnik w swoim sklepie* (Metropolitan Museum of Art, Nowy Jork, nr inw. 1975.1.110), zamówiony przez gildię złotniczą w Brugii. Przedstawiono na nim narzeczonych wybierających małżeńskie pierścienie. Lustro wypukłe ma być aluzją do dziewictwa Marii i narzeczonych.

³⁴ A. Ziomecka, op. cit., s. 26.

³⁵ Nastawa z Czarnowasów spłonęła w 2005 r. Zob. G. Jurkowlaniec, *Chrystus Umęczony...*, op. cit., s. 129.

³⁶ Ibidem, s. 86–87.

³⁷ Niektórzy teologowie XIV w., jak mariolog Engelbert z Admontu nazywali Marię nieodłączną współuczestniczką Męki Pańskiej: „individua socia passionis”, zob. Tadeusz Dobrzeński, *Gotycki obraz z Olbierzowic. Zagadnienia ikonografii i stylu*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1969, 31, s. 41–60.

³⁸ Por. Hans Belting, *Obraz i kult*, tłum. Tadeusz Zatorski, Gdańsk 2010, s. 22.

³⁹ H. Belting, op. cit., s. 19.

Retabulum z wyeksponowaną figurą Męża Boleści było przede wszystkim tłem dla sprawowanej przy ołtarzu mszy świętej. W XV wieku realna obecność Ciała i Krwi Chrystusa w konsekrowanych chlebie i winie ponownie zaczęła budzić kontrowersje⁴⁰. Potwierdzenia obecności Chrystusa w sakramencie ołtarza szukano niejednokrotnie w jego wizerunkach umieszczanych w nastawach ołtarzowych. Taką funkcję „wizualnego dowodu” pełniła figura w ołtarzu złotników. Podczas podniesienia wierni widzieli rzeźbiony wizerunek, który stawał się tłem dla hostii i kielicha⁴¹. Miał on swoim naturalizmem przekonywać o realnej obecności ciała i krwi Pańskiej w sakramencie Eucharystii.

Rzeźba została wykonana z wapienia, kamień zaś, w przeciwieństwie do drewna, to w ówczesnym rozumieniu materiał trwały, bierny i niezmienny, co nadawało mu wymiar wieczności⁴². Drewno jest zaś żywe i dynamiczne – wiele legend mówi o kultowych posągach z drewna przemienionych w kamienne za karę, bo zawiodły pokładane w nich nadzieje⁴³. W Biblii wielokrotnie określa się Chrystusa mianem skały (łac. *petra*) lub kamienia (łac. *lapis*). Jednak ich rozumienie jest inne, metaforyczne. Podkreśla się, że Chrystus jest kamieniem żywym, dającym zbawienie wierzącym. Syntezę tych porównań daje święty Piotr (1P 2,4), pisząc o Jezusie jako o kamieniu odrzuconym przez budujących, ale wybranym przez Boga. Ten żywy kamień staje się potem kamieniem węgielnym (*lapis angularis*) pod gmach żywego Kościoła⁴⁴.

W kamieniu odkuto relief ukazujący Zbawiciela w portalu kościoła św. Emmerama w Ratyzbonie. Wizerunek Chrystusa na majestacie obiega doprecyzowująca go inskrypcja: CUM PETRA SIT DICTUS STABILI P[ro] NUMINE | XPC ILLIVS | IN SAXO SATIS APTE CONSTAT IMAGO⁴⁵ („Ponieważ skałą jest zwany Chrystus jako bóstwo niezmienne, wielce stosownie w kamieniu trwa jego wizerunek”). Chrystus w inskrypcji określony został nie jako *lapis*, ale jako *petra*, skała. Święty Paweł wyjaśnia porównanie Chrystusa do skały, pisząc m.in. o Izraelitach, których pragnienie ugasiła woda tryskająca ze skały po tym, jak Mojżesz uderzył w nią laską: „Pili zaś z towarzyszącej im duchowej skały, a ta skała – to był Chrystus” (1 Kor 10,4). W Ewangelii według św. Mateusza (7, 24–27) skała to trwały fundament, na którym powinno budować się dom, aby nie runął. Relief może odsyłać do *stabilitas* Kościoła, który nie

⁴⁰ Johannes Betz, *Eucharistie* [w:] *Lexikon für Theologie und Kirche*, Bd. 3, Freiburg 1959, s. 1142–1159.

⁴¹ Zob. Michał Janocha, *Ewolucja liturgii mszalnej w XIV i XV w. w Polsce w świetle świadectw ikonograficznych* [w:] *Sztuka około 1400. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Poznań, listopad 1995*, Warszawa 1996, t. 2, s. 297–315; o nadużyciach związanych z wzrokową adoracją hostii w momencie podniesienia zob. Caroline Walker Bynum, *The Blood of Christ in the Later Middle Ages*, „Church History” 2002, vol. 71, no. 4, s. 689; Peter Browe, *Die Eucharistie im Mittelalter. Liturgiehistorische Forschungen in kulturwissenschaftlicher Absicht. Mit einer Einführung*, hrsg. von Hubertus Lutterbach und Thomas Flammer, Berlin 2011, Bd. 1, 6, s. 501. Vergessene Theologen [online], [dostęp: 7 lipca 2015], dostępny w Internecie: <<http://www.lit-verlag.de/isbn/3-8258-6233-6>>.

⁴² Kamień nie musiał być łączony z martwością i nieożywieniem. Przez starożytnych Greków i Rzymian bywał uważany za materię obdarzoną życiem. Cyceon pisał, wprawdzie żartobliwie, że gdy przemawiał Mucius Scaevola, to wzruszał kamienie do łez. Zob. Joseph Conrad Plumpe, *VIVUM SAXUM, VIVI LAPIDES: The Concept of “Living Stone” in Classical and Christian Antiquity*, „Traditio” 1943, 1, s. 6–7.

⁴³ Michael Pastoureaux, *Średniowieczna gra symboli*, przeł. Hanna Igalson-Tygielska, Warszawa 2006, s. 92–93.

⁴⁴ „4 Ad quem accedentes, lapidem vivum, ab hominibus quidem reprobatum, coram Deo autem electum, pretiosum, 5 et ipsi tamquam lapides vivi aedificamini domus spiritalis” – por. Nova Vulgata Bibliorum Sacrorum Editio. Sacrosancti Oecumenici Concilii Vaticani II ratione habita iussu Pauli pp. VI recognita auctoritate Ioannis Pauli pp. II promulgata. Editio typica altera [online], [dostęp: 14 lipca 2014], dostępny w Internecie: <http://www.vatican.va/archive/bible/nova_vulgata/documents/nova-vulgata_nt_epist-i-petri_lt.html>.

⁴⁵ Thomas Raff, *Die Sprache der Materialien: Anleitung zu einer Ikonologie der Werkstoffe*, Münster 2008, s. 58.

zachwieje się, bo jest zbudowany na wielu, metaforycznie pojmowanych, skałach – Chrystusie i apostołach, pośród których najważniejszym jest Piotr (Mt 16,18)⁴⁶.

Wrocławską kamienną rzeźbę Chrystusa można było pojmować w ten właśnie sposób⁴⁷. Wskazują na to ustawione obok niej figury Piotra i Pawła: drewniane, ale szczególnie pokryte polichromią maskującą materiał użyty do ich wykonania. Zdaje się, że przynajmniej niektórzy wierni mogli owe trzy rzeźby rozumieć symbolicznie jako triadę skał, na których wznosi się gmach Kościoła. Apostołowie to filary wspierające gmach Eklezji, wraz z Chrystusem zapewniający jej *stabilitas*.

Wapień, w którym odkuto postać Męża Boleści, pokrywała polichromia, z której zrezygnowano jednak w obszernej partii płaszcza. Pod barwnym opracowaniem (*Fassung*) wapień ztracał swoją naturalną „kamiennosc”⁴⁸. Monochromatyczność surowca służy na ogół podkreśleniu stereometrii, materialności i wolumenu figury. Polichromia zaś wydobywa zazwyczaj detale formy lub elementy znaczące, jak atrybuty. W przypadku wrocławskiego posągu Chrystusa Umęczonego dodawała mu realizmu. Różnice materiałów między kamiennym wizerunkiem Chrystusa a stojącymi obok, całkowicie polichromowanymi, rzeźbami apostołów nie mogły być niezauważalne. Paradoksalnie, częściowe ukrycie właściwości kamienia służyło jego ujawnieniu. Takie rozwiązanie może być z jednej strony odczytywane jako chęć ukazania wyjątkowości użytego materiału (wskazanie na jego znaczenie symboliczne), zaś z drugiej jako dążenie do kolorystycznego scalenia rzeźby Chrystusa z resztą retabulum.

Polichromia wpływała rzecz jasna także na estetyczne właściwości posągu Chrystusa i apostołów. Niebieską farbą pokryto perizonium i podbicie płaszcza Chrystusa, którego brzegi obiegała złota lamówka. Koronę cierniową pomalowano na zielono, odsłonięte partie ciała w tonach ugru, a rumieńce – czerwienią. Włosy i zarost są brunatne, a brązowe oczy mają czarną oprawę. Z kolei szaty apostołów są złote i niebieskie, włosy i brody pomalowano na czarno i brązowo, a do twarzy użyto farb różowych i czerwonych. Dzięki polichromii figury nabierały życia i stawały się bardziej realistyczne, choć zarazem i dekoracyjne.

Figura Chrystusa, wyrzeźbiona z maestrią, prezentowała cechy tzw. gotyku międzynarodowego ok. 1400 (stylu pięknego): obficie i miękko sfałdowane poły płaszcza, łukowate wygięcie figury, subtelne gesty prawej dłoni trzymającej poły płaszcza i lewej ręki wskazującej ranę w boku. Perizonium układało się w liczne, drobne, biegnące poziomo fałdy. Obfitość draperii kontrastowała z odsłoniętymi torsem, nogami i twarzą Chrystusa. Jego ciało ujęto realistycznie, zwłaszcza oblicze z na wpół otwartymi ustami. Towarzyszące figury świętych Piotra i Pawła wykonano niemniej starannie, ale za to bardziej konwencjonalnie. W ich twarzach nie ma tej siły ekspresji i dozy realizmu, jakie znamionowały figurę Męża Boleści. Rzeźbiarz położył nacisk na dekoracyjność szat, które układają się w kaskady fałd i zagięć, szczególnie zakrywając

⁴⁶ Ibidem, s. 59.

⁴⁷ Mt 7,24: „Omnis ergo, qui audit verba mea haec et facit ea, assimilabitur viro sapienti, qui aedificavit domum suam supra petram. 25: Et descendit pluvia, et venerunt flumina, et flaverunt venti et irruerunt in domum illam, et non cecidit; fundata enim erat supra petram. 26: Et omnis, qui audit verba mea haec et non facit ea, similis erit viro stulto, qui aedificavit domum suam supra arenam”; 1 Kor 10,2: „et omnes in Moyse baptizati sunt in nube et in mari 3; et omnes eandem escam spiritalem manducaverunt 4; et omnes eundem potum spiritalem biberunt; bibebant autem de spiritali, consequente eos, petra; petra autem erat Christus”. Zob. Nova Vulgata..., op. cit. [online], [dostęp: 14 lipca 2014], dostępny w Internecie: <http://www.vatican.va/archive/bible/nova_vulgata/documents/nova-vulgata_nt_epist-i-corinthios_lt.html>.

⁴⁸ Barbara Lejman, „Sztuka, która zakrywa sztukę” – kilka uwag na temat zastaniania materiału sztafirunkiem [w:] *Materiał rzeźby. Między techniką a semantyką*, red. Aleksandra Lipińska, Wrocław 2009, s. 57.

ciała, których anatomii nie sposób dostrzec. Rzeźby te są niższe od posągu Chrystusa prawie o głowę, jednak razem tworzyły dość zharmonizowaną grupę.

Sposób estetycznego odbioru, reakcje na piękno i kunszt tych posągów muszą niestety pozostać w sferze domysłów. Utrzymane w formach stylu pięknego mogły być w drugiej połowie XV wieku uważane za piękne, a zarazem archaiczne⁴⁹. Ówczesni odbiorcy byli zapewne świadomi różnic formalnych, dzielących rzeźby z ok. 1400 roku i te z drugiej połowy XV wieku. Dowodzą tego podejmowane wobec nich działania: umieszczanie w nowych nastawach oraz stosowanie form historycznych (historyzujących) w nowych rzeźbach. Oglądający niejednokrotnie krytykowali współczesne im rzeźby (te z 2. poł. XV w.) za ich naturalizm, zbytnią „światowość”, co uwłaczało przedstawianym świętym⁵⁰. Jednak zazwyczaj odnosiło się to tylko do szczegółów: na przykład do szat niewiast, które wydawały się zbyt świeckie, a nie do nazbyt realistycznych lub niedostatecznie wyidealizowanych twarzy. Nie można więc z pewnością stwierdzić, że to cechy estetyczne posągu zadecydowały o jego zachowaniu i umieszczeniu w nowym retabulum, gdyż tych często po prostu nie dostrzegano. Z drugiej strony, trudno sobie wyobrazić, by w nowej, wykonanej z rozmachem i kosztownej nastawie umieszczono dzieło uznawane za szpetne i nieopowiadające gustom właścicieli kaplicy. Chyba że byłby to wizerunek godny zachowania za względu na inny przymiot – dawność, która była kryterium równie istotnym, co piękno. Zazwyczaj większym zaufaniem i szacunkiem niż dzieła nowe obdarzano dzieła stare⁵¹. Ta idea odnosiła się także do obrazów i rzeźb, czego potwierdzeniem jest spór, jaki toczył się pomiędzy kanonikami paryskiej katedry Notre Dame a benedyktynami w opactwie Saint-Denis w 1440 roku o autentyczność czaszki świętego Dionizego. By udowodnić swoje twierdzenia, obie strony sporu odwoływały się do starych wizerunków patrona królestwa Francji⁵². Im wizerunek starszy, tym prawdziwszy i wierniej oddający oblicze świętego⁵³.

Sposób, w jaki postąpiono z figurami Chrystusa Umęczonego i apostołów, najlepiej porównać do analogicznych sposobów traktowania dzieł dawnych lub za takie uznawanych. Wczesnym i niezwykle przypadkiem są dzieje figury Marii z Dzieciątkiem w kościele klasztoru cystersów w Doberanie. W nastawie z ok. 1300 roku pełniła ona rolę naczynia do przechowywania hostii⁵⁴. Sytuacja uległa zmianie, gdy pół wieku później retabulum podwyższono, dodając dolny rząd kwater o wysokości 62 cm. Figura nie mogła dalej pełnić dotychczasowej funkcji w tym samym miejscu, ponieważ kapłan celebrujący mszę nie byłby w stanie sięgnąć do naczynia znajdującego się między Marią a Dzieciątkiem. Dlatego też w pierwszej ćwierci XV wieku umieszczono ją

⁴⁹ Bernhard Decker, *Reform within the cult image: the German winged altarpiece before the Reformation* [w:] *The Altarpiece in the Renaissance*, ed. Peter Humfrey, Martin Kemp, Cambridge 1990, s. 95–97.

⁵⁰ Ibidem, s. 96.

⁵¹ Mimo twierdzenia Jamesa Samuela Preusa, że teologia średniowieczna zawierała idee generujące wprowadzanie innowacji, słuszniejsze wydaje się stanowisko tych badaczy, którzy podkreślali nieufny stosunek ludzi średniowiecza do modernizacji i nowości. Stanowiła ona często zjawisko nieznane, potencjalnie niebezpieczne oraz zrywające z przeszłością i tradycją zob. Grzegorz Myśliwski, *Człowiek średniowiecza wobec czasu i przestrzeni (Mazowsze od XII do poł. XVI wieku)*, Warszawa 1999, s. 395.

⁵² Hans Belting, *Obraz i kult. Historia obrazu przed epoką sztuki*, przeł. Tadeusz Zatorski, Gdańsk 2010, s. 49.

⁵³ Ibidem, s. 488; również fałszerstwa dokumentów należy tłumaczyć przede wszystkim chęcią nadania nowemu stanowi prawnemu patyny dawności, zob. G. Myśliwski, *Człowiek średniowiecza...*, op. cit., s. 395; zob. też: Donata Lutteroth, *Versuch einer Rekonstruktion der Predella des Mindener Hochaltarretabels* [w:] *Die Goldene Tafel aus dem Mindener Dom*, hrsg. von Hartmut Krohm, Robert Suckale, Berlin 1992, s. 29–40.

⁵⁴ W zakonie cystersów była to rozpowszechniona praktyka – zob. A. Laabs, op. cit., s. 80.

w wiszącym tabernakulum otoczonym świecami. Z kolei pół wieku później, w 1461 roku, figurę opatrzone odpustem, co świadczy o zmianie jej pierwotnej funkcji lub wzbogaceniu o nowy aspekt: rzeźba służąca do przechowywania Eucharystii stała się obiektem kultu. W tym przypadku o wyjątkowym statusie figury w mniejszym stopniu decydowała jej dawność niż obecność hostii⁵⁵.

Dość często posągi o cechach stylu pięknego, odkute w kamieniu, umieszczano – na ogół wiele lat po ich wykonaniu – w drewnianych nastawach. Zjawisko to przybrało na sile w drugiej połowie XV stulecia. Są tego liczne przykłady i warto kilka z nich tu przywołać. W kościele św. Elżbiety we Wrocławiu Pietę z końca XIV wieku umieszczono w retabulum Bożego Ciała z lat 1470–1480⁵⁶. Około 1518 roku ukończono retabulum Koronacji Marii z kościoła św. Elżbiety w Marburgu, a datowaną na rok 1385 wapienną Pietę umieszczono w predelli nastawy, tworzącej niemalże oddzielny korpus. W kościele Mariackim w Gdańsku Piękną Madonnę z ok. 1425 roku umieszczono na początku XVI wieku w drewnianej nastawie ze scenami Męki Pańskiej w medalionach⁵⁷ (il. 8). Inny przykład to znana tylko z rachunków za wykonaną na nią obudowę rzeźba czeskiego pochodzenia, która trafiła do zamku w Malborku⁵⁸.

Przykłady te pokazują sposoby używania dawnych dzieł w średniowieczu, ich adaptacje i związane z nimi zmiany funkcji. Na tym tle rysuje się specyfika potraktowania wizerunku Vir Dolorum i figur apostołów w nastawie kaplicy złotników. Nie ma bowiem innego przykładu grupy rzeźbiarskiej zbudowanej z różnych materiałów, wstawionej w późniejszą nastawę baldachimową.

Co zadecydowało o zbudowaniu nowej nastawy i wstawieniu w nią trzech starych rzeźb? Czy opisane wyżej cechy stylowe figur oraz ich dostrzeżenie i docenienie przez wrocławskich złotników zaważyło na uznaniu rzeźb za dawne? Wydaje się, że tak, ale oprócz nich równie ważną rolę spełniał sam wiek figur, o którym



il. 8 | fig. 8

Piękna Madonna
| The Beautiful Madonna,
ok. c. 1425 (nastawa
ok. 1500 | altarpiece
c. 1500), kościół Mariacki
w Gdańsku | St Mary's
Church in Gdańsk

fot. dzięki uprzejmości Tomasza
Korzeniowskiego | photo
courtesy of Tomasz Korzeniowski

⁵⁵ Grażyna Jurkowlaniec, *Dawność wizerunków jako kryterium ich oceny w późnym średniowieczu* [w:] *Mowa i moc obrazów. Prace dedykowane Profesor Marii Poprzęckiej*, Warszawa 2005, s. 57.

⁵⁶ Zob. B. Guldan-Klamecka, A. Ziomecka, op. cit., s. 307.

⁵⁷ Willy Drost, *Die Marienkirche in Danzig und ihre Kunstschatze*, Stuttgart 1963, s. 90; Zob. ołtarz św. Elżbiety z kościoła Mariackiego w Gdańsku (kamienne rzeźby ok. 1390, drewniana obudowa z początku XV w.), obecnie w gdańskim Muzeum Narodowym – zob. Monika Jakubek-Raczkowska, *Plastyka średniowieczna od XIII do XVI wieku. Katalog wystawy stałej. Muzeum Narodowe w Gdańsku*, Gdańsk 2007, s. 68–71.

⁵⁸ Zachował się zapis mówiący o rachunku za wykonanie jej drewnianej obudowy *Das Marienburger Tresslerbuch der Jahre 1399–1409*, hrsg. von Erich Joachim, Königsberg i. Pr. 1896, s. 62 wers 37–39, s. 63 wers 8–9, s. 64 wers 31–33; s. 82 wers 37–39 (1400) „item vor das holzgemechte zum bilde von Praga 5 scot dem tischer und eyn pulbt eyn wenig zu bessern, und ½ m. vor das nuwe pulbt”, s. 62.

zaświadczać mogły ludzka pamięć i nieznany nam zapis fundacyjny. Paradoksalnie to także nieznajomość dokładnego wieku figur mogła sprawić, że wydawały się one znacznie starsze niż w rzeczywistości. Podkreślanie dawności dzieła nie oznaczało wyłącznie szacunku dla jego wieku. Posąg wyobrażający świętą osobę im był starszy, tym więcej miał w sobie świętości. Dzięki temu był cenniejszy od nowo powstających rzeźb. To przekonanie w późnym średniowieczu było dość rozpowszechnione, skoro spotykało się z żywą i ostrą krytyką teologów, m.in. Jana z Wünschelburga. Autor ten w części swego traktatu *De superstitionibus* (1444/1445) zawarł opis osobliwego kultu, którym otoczony był pewien stary drewniany krzyż, do którego z ochotą pielgrzymowano. W opisywanym kulcie nie byłoby zapewne nic zdrożnego, gdyby nie fakt, że krzyż ten otaczano wciąż wyłącznie z powodu jego dawności⁵⁹.

Umieszczenie dawnych rzeźb w nowym retabulum złotników to tylko jeden z przejawów działania retrospektywnego (świadomego nawiązywania do przeszłości), jakie można dostrzec w tym dziele. Poza tym jest ono widoczne w specyficznej metodzie postępowania, którą Belting nazwał cytatem formy (historycznej)⁶⁰. Polegała ona na przeniesieniu dzieła o sprawdzonych wcześniej formach, zakorzenionych w tradycji (styl piękny), do nowego retabulum. Cele temu przyświecające to m.in. chęć uniknięcia zgorszenia wśród wiernych nowinkami formalnymi i zaspokojenia ich konserwatywnych upodobań estetycznych. Dawność form przejawia się nie tylko w rzeźbach z ok. 1400 roku, lecz także w nieznacznie pod względem stylistycznym odbiegających od nich, młodszych o kilkadziesiąt lat figurach świętego Eligiusza i aniołów o słabo czytelnych cechach stylu łamanego (II. 9).

Wrocławskie retabulum może być zatem uznane za wyrazisty i szczególnie przejaw tendencji retrospektywnych w sztuce średniowiecznej⁶¹. Cele takich działań były rozmaite, jak pokazują wymienione wyżej przykłady. W dawnych formach starych dzieł dostrzegano szereg cech przydatnych i wartych użycia (estetyka, cudowność, unikanie nowości). Jednak niezwykle trudno stwierdzić, kiedy używano ich świadomie, a kiedy bezwiednie przejmowano okrzepłe rozwiązania, wreszcie, kiedy kierowano się zwykłą oszczędnością.

Figura świętego Eligiusza

Podczas wznoszenia nowej nastawy cech złotników wrocławskich zapragnął mieć w swej kaplicy wizerunek świętego patrona własnego rzemiosła. Na pewno już w 1446 roku ołtarz w kaplicy złotników nosił wezwanie św. Eligiusza. *Patrocinium* dzielił z Marią i świętymi Bartłojem, Małgorzatą oraz Dorotą⁶². Jest więc prawdopodobne, że już w starym retabulum znajdował się jego wizerunek. Wraz z upływem lat świętych patronów ołtarza przybyszało. Na przykład

⁵⁹ Krzysztof Bracha, „*De ymaginibus sanctorum, quibus utitur ecclesia, et cruce*” w traktacie „*De superstitionibus*” (1444/1445) Jana z Wünschelburga [w:] *Peregrinationes. Pielgrzymki w kulturze dawnej Europy*, red. Halina Manikowska, Hanna Zaremska, Warszawa 1995, s. 68. *Colloquia Mediaevalia Varsoviensia*, t. 2.

⁶⁰ Zob. H. Belting, op. cit., s. 496.

⁶¹ Retrospektywne tendencje w sztuce gotyckiej dostrzeżono w regionach sąsiadujących ze Śląskiem, m.in. w Małopolsce, zob. Wilfried Franzen, *Krakauer Retabelkunst um 1460–1470 im Kontext höfischer Repräsentation. Zur Ausstattung der westlichen Kapellenanlage der Krakauer Kathedrale* [w:] *Wokół Wita Stwosza. Materiały z międzynarodowej konferencji naukowej w Muzeum Narodowym w Krakowie, 19–22 maja 2005*, red. Dobrosława Horzela, Adam Organisty, Kraków 2006, s. 89–97. *Studia i Materiały Naukowe Muzeum Narodowego w Krakowie*; zob. Dobrosława Horzela, *Późnogotycka rzeźba drewniana w Małopolsce około 1440–1477*, red. Marek Walczak, t. 1, Kraków 2012, s. 210–222. *Studia z Historii Sztuki Średniowiecznej Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego*.

⁶² E. Hintze, op. cit., s. 185.



il. 9 | fig. 9

Figura świętego Eligiusza
| *The Figure of Saint Eligius*, 1472–1473,
dolna kondygnacja
nastawy ołtarza złotników
wrocławskich (zdjęcie
przedwojenne) | the
lower tier of the Wrocław
goldsmiths' altarpiece
(pre-war picture)

fot. dzięki uprzejmości Instytutu
Sztuki PAN | photo courtesy of
the Institute of Art of the Polish
Academy of Sciences

w 1468 roku dodano jeszcze dwie święte dziewice: Barbarę i Katarzynę. Jednocześnie dokument, w którym wymieniono te dwie święte patronki, przemilcza Małgorzatę i Dorotę, wymieniane we wcześniejszych zapisach fundacyjnych. Być może pominięto je, aby streścić rozbudowane *patrocinium*. Wydaje się, że wznosząc nową nastawę w 1473 podjęto decyzję o włączeniu do jej programu ikonograficznego wszystkich świętych patronów.

Figura Eligiusza była dobitnym wskazaniem korporacji fundującej retabulum i będącej właścicielem kaplicy. Była to zwyczajowa praktyka oznaczania własności. W retabulach takich umieszczano najczęściej pojedynczy wizerunek patrona stowarzyszenia, towarzyszący przedstawieniom innych tematów, które zajmowały o wiele większe powierzchnie nastawy. Inny wariant stanowiły przedstawienia wielu scen z życia patrona cechu czy bractwa, lub wyobrażenie jakiegoś pojęcia teologicznego czy sakramentu, do którego stowarzyszenie się odwoływało (np. Eucharystii)⁶³.

Rozwiązanie zastosowane w kaplicy złotników wrocławskich – czyli jednorazowe ukazanie świętego patrona w retabulum – było zabiegiem najbardziej typowym, podobnym do zastosowanego w *Ołtarzu świętego Rajnolda* z Gdańska (nie pokryto tam skrzydeł scenami z życia świętego patrona, by móc ukazać też innych świętych i historię życia Jezusa). Postać patrona złotników nie dorównywała rangą posągowi Vir Dolorum z dolnej kondygnacji. Święty Eligiusz wyobrażony w nastawie pełnił rolę opiekuna cechu i miał zapewniać powodzenie jego członkom w ziemskich działaniach oraz pomagać w osiągnięciu zbawienia. Jego kult nie wykraczał poza ramy cechowej wspólnoty, jednak jego wizerunek był koniecznym dopełnieniem nastawy, określającym tożsamość jej zleceniodawców i właścicieli.

Podsumowanie

Retabulum wrocławskich złotników zajmuje w grupie nastaw baldachimowych miejsce wyjątkowe. Miało unikatową formę: nie jest znane inne retabulum baldachimowe o dwu kondygnacjach, tak znacznych rozmiarów, o tak rozbudowanych formach baldachimu. Rzadkością jest też zgromadzenie trzech dawnych rzeźb w korpusie nowej nastawy, zróżnicowanych pod względem użytych materiałów. Główną funkcją nastawy było stworzenie odpowiedniej oprawy dla pełnoplastycznych rzeźb Chrystusa Umęczonego, świętych Piotra i Pawła oraz świętego Eligiusza, zarówno w czasie zamknięcia, jak i otwarcia skrzydeł. *Dignitas* wizerunków podkreślana była przede wszystkim przez baldachimy, ale też przez system otwierania dwukondygnacyjnej struktury.

Dominował w niej wizerunek Chrystusa. Skrzydła albo go szczelnie zamykały i osłaniały przed wzrokiem wiernych, albo – otwarte – tworzyły wielobarwne tło wypełnione wizerunkami świętych akolitów. W retabulum funkcjonowały dwa rejestry kwater, dolny i górny; wszystkie tablice skrzydeł ukazywały pojedyncze stojące postacie. Skala postaci i ich grup była w całym dziele bardzo zbliżona. Zastosowano jednak hierarchię plastyczności – od dwuwymiarowych malowideł na zewnątrz do trójwymiarowej rzeźby w środku, a także wprowadzono zasadę przejścia od barw naturalnych do złotego tła, gdyż postacie na rewersach występowały na barwnym tle brokatowych kotar, a na awersach, po otwarciu par skrzydeł, na tle błyszczących złocen. Blask otwartej nastawy podkreślony był jeszcze złoceniami szat rzeźbionych figur, które zapewniały

⁶³ Np. pentaptyk św. Rajnolda z kaplicy bractwa tego świętego w gdańskim kościele Mariackim, autorstwa Joosa van Cleve i Jana de Moldera. Na rewersie jednego ze skrzydeł ukazano postać św. Rajnolda, patrona bractwa. Obok niego, na drugim skrzydle, przedstawiono św. Jana Chrzciela (patrona kaplicy). Po otwarciu skrzydeł ukazywały się sceny z życia Chrystusa i Marii, a nie głównego opiekuna bractwa. Obecnie dzieło w Muzeum Narodowym w Warszawie nr inw. M.Ob.2190. Cechy malarzy najczęściej w części środkowej retabulów umieszczały scenę ukazującą św. Łukasza malującego Madonnę z Dzieciątkiem. Dzieło takie w 1480 r. zamówiono na ołtarz w kaplicy Gildii św. Łukasza w kościele w Wesel. Obecnie znajduje się w Landesmuseum für Kunst und Kunstgeschichte w Münster, nr inw. 62 Wkv, zob. *Muzeum Narodowe w Warszawie. Arcydzieła Malarstwa*, red. Dorota Folga-Januszewska, Warszawa 2004, s. 209. Zob. też *Early Netherlandish Paintings. Rediscovery, Reception and Research*, ed. Bernhard Ridderbos, Anne van Buren, Henk van Veen, Amsterdam 2005, s. 362–366.

wewnętrzną część obu kondygnacji retabulum, a także złożeniem maswerków wypełniających baldachimy. Skrzydła dwóch rejestrów można było składać i otwierać osobno, najpierw jedno, potem drugie. Przez to w otoczeniu figur aniołów i odpowiednich świętych ukazywały się albo posąg świętego Eligiusza z górnej partii, albo grupa Vir Dolorum z figurami Piotra i Pawła z dolnej szafy. Otwarcie górnego rejestru przy zamknięciu dolnego nadawało się do prezentacji nastawy w dni robocze, ukazując świętych i aniołów wokół postaci patrona cechu. Sens chrystologiczno-eucharystyczny (kultowy) ujawniał się dopiero po otwarciu skrzydeł dolnej kondygnacji.

O tak szczególnym wyeksponowaniu i otoczeniu czcią posągu Umęczonego Chrystusa w dolnym korpusie nastawy zdecydowały trzy czynniki: piękno przejawiające się w archaicznych formach, dawność oraz wyrażane przez rzeźbę treści eucharystyczne. Posąg Chrystusa unaoczniał prawdę o przeistoczeniu, które dokonywało się w czasie sprawowanej przy ołtarzu mszy. Zawarte w nim treści eucharystyczne wiązano z eschatologicznymi, co w kaplicy korporacyjnej i miejscu pochówku miało istotne znaczenie.

Z przedstawieniami dolnego korpusu Mąż Boleści tworzył spójną całość ikonograficzną, co wzmocnione zostało symboliką użytego materiału. Święci Piotr i Paweł przydawali posagowi Zbawiciela dodatkowych treści. Nie był on jedynie zwycięzcą śmierci i Odkupicielem, realnie obecnym w sakramencie ołtarza, ale też prawodawcą ustanawiającym sukcesję apostolską realizowaną w Kościele, zbudowanym na skale – Chrystusie i wzmocnionym siłą wiary apostołów. Temu trójosobowemu zgrupowaniu postaci podporządkowane zostały inne przedstawienia, tj. górna trójosobowa grupa rzeźbiarska ze świętym Eligiuszem i oczywiście malarskie wizerunki świętych na skrzydłach. Obecne w nastawie postacie męczenników oznaczały naśladownictwo Chrystusa jako wzorzec życia chrześcijańskiego. Jan Chrzciel wskazujący na baranka przypominał o ofierze Chrystusa, a Maria z Dzieciątkiem – o Wcieleniu. Górna strefa tworzyła autonomiczną grupę przedstawień. Święty Eligiusz był tu przede wszystkim patronem cechu, a wraz z otaczającymi go dziewicami podkreślał znaczenie czystości w sakramentach, do których złotnicy sprawiali liturgiczne sprzęty (kielichy, pateny, pierścienie ślubne itd.). Przedstawienia na rewersach skrzydeł – Zwiastowanie, Maria Bolesna i Chrystus Umęczony – tworzyły udane podsumowanie głównych wątków treściowych obecnych w programie całego retabulum: Inkarnacji, Odkupienia oraz Wstawiennictwa. Hermy relikwiarzowe, wyobrażające czczonych lokalnie świętych, łączyła z innymi ukazanymi świętymi idea *imitatio Christi*. Ich partykuły służyły przywołaniu obecności naśladowców Pańskich.

Forma retabulum oraz powiązana z nią wymowa dzieła to bardzo interesujący przykład łączenia w jednym dziele różnych rozwiązań strukturalnych i treściowych. Mamy w nim do czynienia z adaptacją tradycyjnej struktury retabulum baldachimowego, niestosowaną nigdzie indziej w tak monumentalnej skali, przeobrażoną w formę dwukondygnacyjną. Na wybór takiej struktury wpływ miała m.in. chęć wyeksponowania obu grup rzeźbiarskich. W retabulum wrocławskim widać z jednej strony trzymanie się utartych schematów, z drugiej dość swobodne ich adaptowanie do aktualnych potrzeb. Obok przywiązania do dawnych rzeźb, które przeniesiono najprawdopodobniej z poprzedniego retabulum (albo do starego dodano nową kondygnację), i dawnych form przejawiających się w strukturze nastawy, dostrzegalne są tendencje nowe, jak zastosowanie „stylu łamanego” w ujęciu ubiorów świętych dziewic. Wiele sprzecznych dążeń splata się w tym retabulum, tworząc spójną i udatnie złożoną całość.

Za cenne uwagi dziękuję profesorom Grażynie Jurkowlaniec, Tadeuszowi Jurkowlāncowi i Antoniemu Ziembie.