

Święty Łukasz malujący Marię Jakoba Beinharta w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie. Autorefleksja artystyczna a funkcja kultowa¹

Wykonany w drewnie lipowym relief ze świętym Łukaszem malującym Marię (wym. 138,5 × 113,5 cm)² pochodzi z kaplicy cechu malarzy we wrocławskim kościele Marii Magdaleny, gdzie stanowił najprawdopodobniej centralną część nastawy ołtarzowej (il. 1). Znajdował się w tej kaplicy do 1824 roku, kiedy został przeniesiony na ścianę północnej nawy kościoła. W roku 1946 został włączony do zbiorów sztuki średniowiecznej Muzeum Narodowego w Warszawie.

Relief wykonał najprawdopodobniej Jakob Beinhart, mistrz przybyły do Wrocławia z Geislingen w Szwabii. W roku 1483 uzyskał obywatelstwo miasta i wielokrotnie pełnił funkcję starszego cechu malarzy. Był właścicielem największego warsztatu snycersko-malarskiego na Śląsku, produkującego wiele nastaw ołtarzowych dla kościołów na Śląsku, w Czechach i Łużycach.

Dzieło odznacza się niezwykle kunsztownym opracowaniem powierzchni, realizmem, a także rodzajowym i kameralnym ujęciem sceny. Poświęcona mu literatura podejmuje przede wszystkim kwestie stylistyczno-formalne. W swoim artykule natomiast zajęłam się tymi zagadnieniami, które były dotychczas rzadko poruszane, a mianowicie ikonografią i niedawno stwierdzonym monochromatycznym wykończeniem. Interesował mnie również problem realizmu i nowożytnych dążeń artystycznych widocznych w dziele Beinharta.

Relief skłania do postawienia następujących pytań: czy obecność w dziele artystycznej autorefleksji, zarówno w ikonografii, jak i w rezygnacji z polichromii, oznacza nową funkcję sztuki? Jaką rolę w ówczesnym społeczeństwie widział dla siebie artysta? W jaki sposób refleksja na temat sztuki oraz treści sakralne dzieła mogą współistnieć i wzajemnie się dopełniać?

Stan badań

Reliefowi ze świętym Łukaszem malującym Marię nie poświęcono wielu osobnych opracowań, choć pojawia się w licznych publikacjach na temat sztuki śląskiej, zarówno

¹ Artykuł na podstawie pracy magisterskiej napisanej w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego pod kierunkiem prof. Antoniego Ziembę i dr hab. Grażyny Jurkowlaniewicz w 2009 r.

² Nr inw. Śr.15 MNW; zob. Władysław Łoś, *Galeria Sztuki Średniowiecznej. Przewodnik*, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1993, s. nlb., kat. nr 16; *Muzeum Narodowe w Warszawie. Przewodnik po galeriach stałych i zbiorach studyjnych*, red. Katarzyna Murawska-Muthesius, Dorota Folga-Januszewska, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1998, s. 111–112, kat. nr III.32; Małgorzata Kochanowska, *Mistyczne średniowiecze. Skarby Muzeum Narodowego w Warszawie*, Bosz, Lesko 2003, s. 22–23.

w inwentarzach, katalogach, jak i syntetycznych ujęciach dziejów sztuki regionu³. Na pierwszy plan w rozważaniach badaczy wysuwał się problem atrybucji dzieła Jakobowi Beinhartowi⁴. Ponownie wzbudził on zainteresowanie po przeprowadzonej w latach 1997–2002 konserwacji, podczas której dokonano ważnych odkryć, stanowiących podstawy do dalszych badań. Przede wszystkim stwierdzono pierwotny brak polichromii. Odnaleziono również fragment daty na ramie sztalug świętego Łukasza – gotycką cyfrę sześć, co pozwoliło ustalić rok powstania retabulum na 1506⁵.

Nietypową ikonografię, jak i formę dzieła większość badaczy tłumaczy nowatorskimi zainteresowaniami twórcy. Uważają je za wyjątkowe ze względu na jego realistyczny, rodzajowy, zlaicyzowany, liryczny charakter⁶. Zwracają uwagę na nietypowość reliefu dla *œuvre* Beinharta,

³ Ernst Förster, *Denkmale deutscher Baukunst, Bildnerei und Malerei*, Weigel, Leipzig 1860; Alwin Schultz, *Urkundliche Geschichte der Breslauer Maler-Innung in Jahren 1345 bis 1532*, Kern, Breslau 1866, s. 120; idem, *Schlesiens Kunstleben im Fünfzehnten bis Achtzehnten Jahrhundert*, Max u. Comp, Breslau 1872, s. 8; Hans Lutsch, *Verzeichnis der Kunstdenkmäler der Provinz Schlesien, I. Die Stadt Breslau, Die Kunstdenkmäler der Stadt Breslau*, Korn, Breslau 1886, s. 199; Bernhard Patzak, *Beiträge zur Entwicklungsgeschichte der Mittelalterlichen Holz und Steinplastik in Schlesien*, „Zeitschrift für christliche Kunst” 1916, Bd. 29, s. 35–42; Franz Landsberger, *Breslau*, Seemann, Leipzig 1926, s. 93; Erich Wiese, *Der Lukasaltar in der Maria-Magdalenenkirche und verwandte Werke*, „Schlesiens Vorzeit” 1928, 9, s. 73–78; Wilhelm Pinder, *Die deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance*, Bd. 2, Athenaion, Wildpark-Potsdam 1929, s. 422; Heinz Braune, Erich Wiese, *Schlesische Malerei und Plastik des Mittelalters, Kritischer Katalog der Ausstellung in Breslau 1926*, Kröner, Leipzig 1929, s. 61; Ludwig Burgermeister, Günther Grundmann, *Die Kunstdenkmäler der Stadt Breslau*, Korn, Breslau 1933, s. 30; Kurt Bimler, *Quellen zur schlesische Kunstgeschichte*, Kommissionsverlag Maruschke & Berendt, Breslau 1941, s. 49; Jan Białostocki, *Sztuka gotycka w Muzeum Narodowym w Warszawie*, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1947, s. 10; Tadeusz Dobrowolski, *Sztuka na Śląsku*, Instytut Śląski, Katowice–Wrocław 1948, s. 122; Mieczysław Zlat, *Sztuki śląskiej drogi od gotyku [w:] Późny gotyk. Studia nad sztuką przełomu średniowiecza i czasów nowych. Materiały sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Wrocław 1962, s. 180–188; Janusz Kęłowski, *Renesansowa rzeźba na Śląsku 1500–1560*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Poznań 1967, s. 13–16; Anna Ziomecka, *Śląskie retabula szafowe w drugiej połowie XV wieku i na początku XVI wieku*, „Roczniki Sztuki Śląskiej” 1976, t. 10, s. 56–57.

⁴ Atrybucję dzieła Beinhartowi jako kwestię do rozstrzygnięcia postawił Tadeusz Dobrowolski (*Rzeźba i malarstwo gotyckie w województwie śląskim*, Muzeum Śląskie, Katowice 1937, s. 38–47); do *œuvre* Beinharta relief z Łukaszem włącza Günther Meinert (*Jakob Beinhart, ein schlesischer Bildhauer und Maler der Spätgotik*, „Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen” 1939, 60, s. 217–236).

⁵ Rok 1496 byłby zbyt wczesny, Beinhart został obywatelem Wrocławia w 1483 i jest mało prawdopodobne, żeby uzyskał tak prestiżowe zlecenie po krótkim pobycie w mieście. Bardziej przekonujące wydaje się, że Beinhart wykonał ołtarz do kaplicy malarzy już jako mistrz o ugruntowanej pozycji, na którą zapracował m.in. fundacją i wykonaniem kamiennej figury wotywniej Marii z Dzieciątkiem dla kościoła św. Marii Magdaleny, sygnowanej i datowanej na rok 1499 (data obok sygnatury na konsoli). Datowanie ołtarza na rok 1506 potwierdza także informacja źródłowa o nowo fundowanym ołtarzu w kaplicy malarzy z 1510 r. Zob. Ewa Kołodziejska-Młynarczyk, dokumentacja dotycząca konserwacji reliefu ze świętym Łukaszem malującym Marię przechowywana w Pracowni Konserwacji Rzeźby i Malarstwa na Drewnie Muzeum Narodowego w Warszawie, mps, wrzesień 2002; Jakub Kostowski, *Sięgając do bezpośrednich źródeł: o dwóch datach wyznaczających czas działalności wrocławskiej pracowni Beinhartów [w:] Ad fontes. O naturze źródła historycznego*, red. Stanisław Rosik, Przemysław Wiszewski, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2004, s. 135–168; idem, *Malowidła kruchty północnej kościoła św. Elżbiety. Ostatnie dzieło wrocławskiej pracowni Beinhartów (1585 r.)*, Przyczynek do monografii warsztatu, „Rocznik Wrocławski” 2004, 9, s. 65–82; Wokół Wita Stwosza, red. Dobrosława Horzela, Adam Organisty, kat. wyst., Muzeum Narodowe w Krakowie, marzec–maj 2005, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 2005, s. 215–218, kat. nr VII/2; Wojciech Marcinkowski, *Retabulum ze Ścinawy (1514) w kościele klasztoru w Mogile*, Wydawnictwo i Drukarnia Secesja, Kraków 2006; *Meisterwerke mittelalterlicher Kunst aus dem Nationalmuseum Warschau*, hrsg. von Art Centre Basel: Suzanne Greub, Thierry Greub und dem Nationalmuseum Warschau: Małgorzata Kochanowska, kat. wyst., Seedamm Kulturzentrum Pfäffikon, listopad 2006 – luty 2007, Museu Nacional de Arte Antiga, Lizbona, marzec–maj 2007, Belvedere, Wiedeń, lipiec–wrzesień 2007, Museum Catharijneconvent, Utrecht, listopad 2007 – styczeń 2008, Hirmer, München 2006, s. 132–133, kat. nr 24; Jakub Kostowski, „(...) mit allem fleis Schneider und bereiten”, czyli słów parę o monochromatycznych ołtarzach ze Śląska i Czech oraz ostatniej konserwacji [w:] *Artifex doctus. Studia ofiarowane profesorowi Jerzemu Gadomskiemu w siedemdziesiątą rocznicę urodzin*, red. Wojciech Bałus, Wojciech Walanus, Marek Walczak, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2007, s. 427–441.

⁶ M. Zlat, op. cit., s. 184.



il. 1 | fig. 1

Jakob Beinhart, *Święty Łukasz malujący Marię*
 | *Saint Luke Painting the Virgin*, 1506, Muzeum
 Narodowe w Warszawie
 | The National Museum
 in Warsaw

fot. | photo © Piotr Ligier /
 Muzeum Narodowe
 w Warszawie

którego maryjne nastawy ołtarzowe miały tradycyjny idealizujący charakter. Realizm ujęcia pojmowany był różnorodnie, niektórzy nazywali go późnośredniowiecznym, inni renesansowym. Zaliczano go do przykładów „realizmu mieszczańskiego” ze względu na charakter sceny ukazującej osoby święte we współczesnej scenerii i strojach. Podkreślano, że pozbawione patosu przedstawienie przejawia osobisty stosunek twórcy do tematu. Elementy renesansowe widziano natomiast w poprawności anatomicznej, próbie perspektywicznego przedstawienia



il. 2 | fig. 2

Wit Stosz | Veit Stoss,
Święta Rodzina | *The Holy Family*, ok. | c. 1486,
Staatliche Graphische
Sammlung, Monachium

| Munich

il. 3 | fig. 3

Rogier van der Weyden
(kopia według | copy
after), *Święty Łukasz
rysujący Marię* | *Saint
Luke Drawing the Virgin*,
ok. | c. 1490–1500,
Groeningemuseum
(Museum Brugge), Brugia

| Bruges

fot. | photo © Hugo Maertens /
Lukasweb



przestrzeni, a także harmonijnej i statycznej kompozycji⁷. Badacze sytuują omawiane dzieło na przełomie artystycznych epok, który ich zdaniem wyznacza pojawienie się zainteresowań realistycznym odwzorowaniem otoczenia oraz rezygnacja z polichromii⁸.

Ikonografia

Relief ze świętym Łukaszem malującym Marię przedstawia obie postaci w gotyckiej komnacie, przekrytej żebrowym sklepieniem wspartym na kolumnie. Dzieli ona wnętrze na dwie równe części zamknięte podwójnym górnym oknem. Boczne ściany i podłoga tworzą płytką przestrzeń. Na obu ścianach widnieją półki ukazane w skrócie perspektywnym. Wnętrze tworzy rodzaj rzeczywistej niszy, którą wypełniają niemal pełnoplastyczne postacie i sprzęty.

Maria siedzi na dekoracyjnym rzeźbionym krześle i zajęta jest tkaniem tuniki dla Chrystusa rozpiętej na krzyżowym stojaku. Jej głowa jest okrągła, z wysokim, wystającym czołem, drobnymi

⁷ Ibidem; E. Wiese, op. cit., s. 74–75; *Wokół Wita Stwosza...*, op. cit., s. 216; J. Kęmbłowski, *Renesansowa rzeźba...*, op. cit., s. 14.

⁸ J. Kostowski, „(...) mit allem fleis...”, op. cit.

ustami oraz lekko przymkniętymi oczami. Misternie wyrzeźbione kręcone włosy tworzą pukle opadające na piersi i plecy. Ubrana jest w rozłożystą suknię dekorowaną aplikacjami na krawędziach i przy lamówce łódkowego dekoltu.

Po prawej stronie przedstawiony jest święty Łukasz przy sztalugach wykonujący portret Marii. Siedzi na rzeźbionym krześle, którego oparcie przykryte jest materiałem z tłoczonym wzorem. Sztalugi przesłaniają dużą część kolumny oraz prawe ramię stojaka z tuniką. Twarz Łukasza o wyrazistych rysach okalają gęste opadające na kark włosy. Również ta postać ubrana jest we współczesny strój, przepasaną szatę, z rodzajem kaptura bądź narzutki. Łukasz nosi też charakterystyczną czapkę artysty. Pod jego krzesłem przedstawiony jest atrybut Ewangelisty – niewielkich rozmiarów wół. W dolnej części reliefu, u stóp postaci, po stronie Łukasza znajduje się siedzące na podłodze Dzieciątko Jezus. Obok niego leży kłębek przędzy, Dzieciątko wyraźnie wychyla się z reliefu, skierowane nieco w dół i w kierunku Marii. Postaci Marii i Łukasza ukazane są w analogicznych pozach, zwrócone do siebie, a półprofilem w kierunku odbiorcy. Gesty obydwójga świętych także są bardzo zbliżone: podobnie unoszą dłonie, w których pierwotnie trzymali narzędzia pracy. Zdają się nawiązywać kontakt wzrokowy, Łukasz wychyla się nieco zza sztalugi.

Ikonografia sceny nasuwa kilka pytań. Przede wszystkim przedstawienie Ewangelisty malującego Marię z natury, we współczesnym stroju i scenerii, jest wyjątkowe na Śląsku. Swobodny rodzajowy charakter sceny, odróżnia ją od hieratycznych tradycyjnych przedstawień powstających w tym czasie w pracowniach śląskich, także w pracowni samego Beinharta.

W omawianym dziele pojawia się wyjątkowy w przedstawieniach świętego Łukasza malującego Marię, motyw matki Chrystusa tkającej dla syna cudowną tunikę bez szwu, zaczerpnięty przez artystę z ryciny Wita Stosza (Veita Stoßa, Wita Stwosza) *Święta Rodzina* (il. 2)⁹. Nasuwa się pytanie, jak wprowadzenie tego motywu zmienia wymowę całej sceny. Znaczące wydaje się zestawienie pary twórców – malującego Łukasza i tkającej Marii, oraz pary przedmiotów – obrazu i tuniki. Odrębnym zagadnieniem jest sam obraz ustawiony na sztalugach. Był on najprawdopodobniej ruchomy, jednak jego pierwotna forma nie jest znana.

Święty Łukasz malujący Marię

Motyw świętego Łukasza w kostiumie współczesnego malarza malującego pozującą mu Marię pojawia się dopiero w XV wieku¹⁰. Wcześniej wyobrażano malującego Ewangelistę w samotności, analogicznie do scen ukazujących go podczas pisania. Legenda o Łukaszu jako malarzu legitymizowała tworzenie przedstawień w chrześcijaństwie, a także kult licznych przypisywanych mu wizerunków o statusie „prawdziwych obrazów” (*vera effigies, vera imago*), nie tylko Marii, ale i Chrystusa. W kaplicy Santa Sanctorum na Lateranie znajduje się wizerunek Chrystusa, którego autorem miał być święty Łukasz. W związku z tym obrazem pojawia się jedna z pierwszych znanych redakcji legendy o Łukaszu jako malarzu – w napisanym przez Nicolasa Maniacutiusa w 1145 roku traktacie o obrazie Zbawiciela na Lateranie:

⁹ Zob. Stanisława Sawicka, *Ryciny Wita Stwosza*, Sztuka, Warszawa 1957, s. 9, 16–17, il. 4; Anna Ziomecka, *Wit Stwosz a późnogotycka rzeźba na Śląsku* [w:] *Wit Stosz. Studia o sztuce i recepcji*, red. Adam Stanisław Labuda, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa–Poznań 1986, s. 125–145; Andrzej Olszewski, *Wpływy sztuki Wita Stwosza w Polsce i na Słowacji* [w:] *Wit Stwosz w Krakowie*, red. Lech Kalinowski, Franciszek Stolit, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1986, s. 71.

¹⁰ Na temat ikonografii świętego Łukasza malującego Marię zob. Dorothee Klein, *St. Lukas als Maler der Maria. Ikonographie der Lukas-Madonna*, Oskar Schloss, Berlin 1933; Gisela Kraut, *Lukas malt die Madonna. Zeugnisse zum künstlerischen Selbstverständnis in der Malerei*, Wernersche Verlagsgesellschaft, Worms 1986.



il. 4 | fig. 4

Colijn de Coter, *Święty Łukasz malujący Marię*
Saint Luke Painting the Virgin, ok. | c. 1493,
 kościół parafialny | parish church, Vieure

fot. | photo © RMN-Grand Palais / BE&W



il. 5 | fig. 5

Derick Baegert, *Święty Łukasz malujący Marię*
Saint Luke Painting the Virgin, ok. | c. 1480-1485,
 Westfälisches Landesmuseum, Münster

fot. | photo © LWL-Museum für Kunst und Kultur (Westfälisches Landesmuseum) / Rudolf Wakonigg

*Historia Imaginis Salvatoris*¹¹. W tej wersji legendy Łukasz nie maluje Chrystusa z natury, ale stara się odtworzyć jego obraz z pamięci. Przykładem takiego ujęcia tematu może być pierwsze zachowane na Zachodzie przedstawienie malującego Ewangelisty – miniatura Jana z Opawy stanowiąca część cyklu ilustracji żywota świętego (Wiedeń, Österreichisches Nationalbibliothek, Cod. 1182, fol. 91r)¹². Przedstawiony jest on tam w samotności, malujący przy sztalugach krucyfiks. W późnym średniowieczu bardziej popu-

¹¹ Zob. Gerhard Wolf, *Salus Populi Romani. Die Geschichte römischer Kultbilder im Mittelalter*, VCH, Acta Humaniora, Weinheim 1990, s. 60-68, 321-325.

¹² Christiane Kruse, *Wozu Menschen malen*, Wilhelm Fink, München 2003, s. 235; Till Holger Borchert, *Rogier's St. Luke: The Case of Corporate Identification* [w:] *Rogier van der Weyden St. Luke Drawing the Virgin Selected Essays in Context*, ed. Carol Jean Purtle, Brepols, Turnhout 1997, s. 65. Na temat miniatur Jana z Opawy zob. Max Dvořák, *Die Illuminationen des Johannes von Neumarkt*, „Jahrbuch des Kunsthistorischen Sammlungen der Allerhöchsten Kaisershauses” 1901, 22, s. 82-91.

larne jest wyobrażenie świętego Łukasza jako malarza w wersji z *Legenda Aurea*, ukazujące Marię z Dzieciątkiem pozującą w pracowni¹³.

Takie przedstawienia sceny malowania Marii można łączyć z popularnością w XV wieku realistycznych obrazów dewocyjnych, które mają wspomagać wiernych w modlitwie, zgodnie z zaleceniami duchownych. Ludolf z Saksonii w *Vita Iesu Christi* pisze, że podczas kontemplacji należy wyobrazić sobie postaci Chrystusa i świętych, jakby rzeczywiście stały przed oczami wiernego: „Pone ante oculos gesta praeteritia tanquam praesentia, et sic magnis sapida senties et jucunda”¹⁴. W tym duchu można interpretować obraz Jana van Eycka *Madonna z kanclerzem Rolin* (Luwr, Paryż). Kanclerz kontempluje Marię, wyobrażając ją sobie, jakby była przed nim w rzeczywistości.

Podobnego sensu można doszukiwać się w przedstawieniach Łukasza we współczesnym kostiumie, malującego Marię obecną w pracowni. Na podobieństwo Łukasza współczesny malarz może namalować swoje wyobrażenie Marii, tak rzeczywiste, jakby była przed nim. Przykładem może być obraz Mistrza Ołtarza Augustianów z Norymbergi (Germanisches Nationalmuseum, Norymberga). Maria przedstawiona jest tam w innym pomieszczeniu tak, że malarz nie może jej widzieć, tworzony wizerunek jest zatem jego wyobrażeniem Marii. Obraz pośredniczy między realnie nieobecną Marią a odbiorcą i tym samym sprawia, że nieobecne staje się obecne¹⁵.

Obraz *Święty Łukasz rysujący Marię* Rogiera van der Weydena (The Museum of Fine Arts, Boston) powstały zapewne w roku 1435 lub ok. 1435–1440, uważany jest za pierwszy przykład przedstawienia świętego Łukasza jako współczesnego malarza portretującego Marię. Artysta namalował świętego Łukasza przyklękającego i szkicującego Marię metalowym sztyftem. Sam van der Weyden namalował kilka wersji tego obrazu (il. 3)¹⁶, powstało też wiele dzieł mniej lub bardziej dokładnie naśladowujących jego kompozycję. Ujęcie sceny w reliefie Beinharta bliższe jest redakcji tego tematu w obrazach brukselskiego artysty Colijna de Coter¹⁷ (ok. 1493, kościół parafialny w Vieure, il. 4) i czynnego w Wesel Dericka Baegerta¹⁸ (1480–1485, Westfälisches Landesmuseum, Münster, il. 5), gdzie widać Ewangelistę siedzącego na krześle i malującego podobiznę Marii przy sztalugach. Obrazy przedstawiają Łukasza trzymającego paletę i pędzel, w reliefie święty ma puste dłonie, jednak ich ułożenie i gesty wskazują na to, że pierwotnie trzymał w nich te przedmioty. Postacie Marii i Łukasza w obrazach tych oraz reliefie Beinharta usytuowane są blisko siebie i wyraźnie oddzielone sztalugami, inaczej niż u van der Weydena, gdzie dzieli je przestrzeń pozbawiona tej bariery.

¹³ Więcej na temat literackich źródeł legendy świętego Łukasza malarza zob. Ernst von Dobschütz, *Christusbilder. Untersuchungen zur christlichen Legende*, J.C. Hinrichs, Leipzig 1899; Clemens M. Henze, *Lukas der Muttergottesmaler. Ein Beitrag zur Kenntnis des christlichen Orients*, Bibliotheca Alfonsiana, Leuven 1948; Hans Belting, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, Beck, München 1990; G. Wolf, op. cit.

¹⁴ Ludolphus de Saxonia, *Vita Iesu Christi*, Hrsg. Louis Marie Rigollot, Palme, Rom 1870, Bd. 1, s. 3, 9, cyt. za: Ch. Kruse, op. cit., s. 229.

¹⁵ Ch. Kruse, op. cit., s. 227–230.

¹⁶ O obrazie Rogiera i jego replikach zob. *Der Meister von Flémalle und Rogier van der Weyden*, Katalog zur Ausstellung im Städel Museum, Frankfurt am Main, 2008/2009 und in der Gemäldegalerie der Staatlichen Museen zu Berlin, 2009, Hrsg. Stephan Kemperdick, Jochen Sander, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern 2008, s. 386–389, kat. nr 48 (J. Sander) – tam również wykaz najważniejszej literatury.

¹⁷ Zob. Jeanne Maquet-Tombu, *Colyn de Coter, peintre bruxellois*, Nouvelle société d'éditions, Bruxelles 1937, s. 17–19, 100; Catheline Perier-d'Ieteren, *Colyn de Coter et la technique picturale des peintres flamands du XVe siècle*, Lefebvre & Gillet, Bruxelles 1985, s. 55–59.

¹⁸ Zob. Paul Pieper, *Die deutschen, niederländischen und italienischen Tafelbilder bis um 1530*, Westfälisches Landesmuseum Münster, Aschendorff, Münster 1986, s. 333–338.



II. 6 | fig. 6

Święty Łukasz malujący Marię | Saint Luke Painting the Virgin (kwatery środkowa tryptyku cechu malarzy z Lubeki | Central quarter of the triptych of the Lübeck painters' guild), 1484, St. Annen-Museum für Kunst und Kulturgeschichte, Lubeka | Lübeck

fot. | photo © St. Annen-Museum – Fotoarchiv der Hansestadt Lübeck

Relief z Wrocławia w odróżnieniu od przytoczonych przykładów nie jest dziełem malarzkim, lecz rzeźbiarskim. Innym przykładem rzeźby o tym temacie jest ołtarz cechu malarzy z Lubeki (1484, St.-Annen-Museum, Lubeka, II. 6). Dzieło Beinharta było z nim często zestawiane, choć istnieją między nimi znaczne różnice. W środkowej części dzieła lubeckiego przedstawia postaci świętych na złotym tle i w nimbach, a Marię dodatkowo w koronie, co nadaje mu bardziej tradycyjny charakter w porównaniu ze swobodnym, „prywatnym” przedstawieniem Beinharta. W ołtarzu lubeckim święci znajdują się w dwóch symetrycznie wydzielonych częściach przedstawienia. Jedynie wyobrażenie posadzki sugeruje dążenie do stworzenia iluzji realnej przestrzeni. W ujęciu wrocławskim natomiast dzięki umieszczeniu Dzieciątka, fragmentów draperii i sztalug na linii kolumny dzielącej przestrzeń podobny podział jest złagodzony na rzecz iluzji realnego wnętrza. W ołtarzu z Lubeki scena nie jest tak silnie realistyczna



i uwspółcześniona jak w reliefie Beinharta czy wspomnianych obrazach de Cotera i Baegerta. Święty Łukasz z Lubeki został jednak także ukazany w stroju XV-wiecznego malarza – nosi charakterystyczne dla tej profesji nakrycie głowy. Tak ubrany Ewangelista występuje także w innym rzeźbiarskim ujęciu tematu, *Świętym Łukaszu malującym Marię* z katedry hamburskiej (kościół św. Jakuba, Hamburg, **il. 7**)¹⁹. Ołtarz ten ukazuje scenę malowania Marii inaczej niż w omawianych dziełach, ponieważ Łukasz i Maria z Dzieciątkiem są ukazani wśród stłoczonych postaci świętych. W kompozycji i ujęciu motywu świętego Łukasza malującego Marię ołtarz wrocławski zdecydowanie bardziej zbliżony jest do wspomnianych malarskich wersji niż do podobnych mu pod względem techniki dzieł rzeźbiarskich.

Święty Łukasz jako twórca pierwszego „prawdziwego obrazu” Chrystusa i Marii był patronem wszystkich artystów tworzących ich „kopie” malarskie czy rzeźbiarskie. Tradycja jego patronatu nad cechami malarskimi sięga XIV wieku. Zachowały się wzmianki na temat ufundowania w 1348 roku przez cech w Pradze – nieistniejącego już – ołtarza świętego Łukasza²⁰. Informacja ta warta jest jednak przywołania ze względu na bliskie kontakty artystyczne Pragi i Wrocławia. Wrocławski cech malarzy istniał na pewno w roku 1390, kiedy otrzymał statut od cesarza, ale powstał najprawdopodobniej wcześniej²¹, zapewne także pod patronatem świętego Łukasza. Swoją kaplicę miał w kościele św. Marii Magdaleny, z potwierdzonym w 1482 prawem patronatu. Fundacja ołtarza świętego Łukasza do tej kaplicy wydaje się zatem wpisywać

il. 7 | fig. 7

Święty Łukasz malujący Marię | *Saint Luke Painting the Virgin*
tryptyku cechu malarzy z Hamburga | Central quarter of the triptych of the Hamburg painters' guild), kościół parafialny świętego Jakuba | Saint James's parish church, Hamburg

foto: I photo © Hagen Wehrend / Hauptkirche St. Jacobi, Hamburg

¹⁹ Manya Brunzema, *Der Lukasaltar in St. Jacobi zu Hamburg. Ein Kunstwerk der Renaissance*, Christians Verlag, Hamburg 1997.

²⁰ T.H. Borchert, op. cit.

²¹ A. Schultz, *Urkundliche Geschichte...*, op. cit., s. 15.

w istniejącą w Europie, także Środkowej, tradycję. Przedstawienia świętego Łukasza malującego Marię związane z wzorcem van der Weydena uważane są w większości za fundacje cechów malarskich, jak wspomniany ołtarz lubecki. Większość badaczy przyjmuje, że obraz van der Weydena był przeznaczony do kaplicy malarzy w Brukseli²². Jednak ta hipoteza nie znajduje potwierdzenia w źródłach. W społeczeństwie mieszczańskim patron reprezentował cechy rzemieślnicze czy bractwa w sferze symbolicznej. Święty Łukasz spełniał funkcję pośrednika między rzemieślnikami a Bogiem oraz reprezentował ich społeczność przed odbiorcami. Obrazy z jego wyobrażeniem można również rozumieć jako przedstawienia autotematyczne, prezentujące swoistą koncepcję sztuki i obrazu.

Interpretując obraz van der Weydena i inne ujęcia tematu odznaczające się dbałością o detal i efekty iluzjonistyczne, można zakładać, że dzieła prezentowane w kaplicach malarzy przeznaczone były dla zamkniętych społeczności artystów. Ich główną funkcją mogło być ukazanie możliwości i celów sztuki, czyli mimetycznego odwzorowania rzeczywistości. Erwin Panofsky twierdził, że samoświadomość artystyczna kształtowała się paralelnie we Włoszech i w Niderlandach. Sądził, że *en grisaille* w XV-wiecznym malarstwie niderlandzkim było obrazowym ujęciem tematu *paragone*, który był w tym czasie dyskutowany w literaturze we Włoszech²³. Podobnie omawiane obrazy świętego Łukasza-malarza mogły być obrazowymi wykładami teorii malarstwa, która nie istniała w Europie Północnej w XV wieku na piśmie²⁴. Till Holger Borchert twierdzi, że obraz van der Weydena jest wykładem teorii malarstwa sformułowanym w odpowiedzi na nieistniejące dziś dzieło Roberta Campina, na którym mógł być wzorowany wspomniany obraz de Cotera²⁵. Stara się zrekonstruować dialog artystów na temat sztuki, odczytując popisy umiejętności zawarte w ich obrazach. Na przykład przedstawienie postaci oglądających krajobraz w dziele van der Weydena jest według Borcherta podkreśleniem umiejętności oddania realistycznego widoku. Zmiany kompozycyjne natomiast służą mu do bardziej klarownego ukazania perspektywy niż w rzekomym obrazie Campina. Przez wprowadzenie do sceny rysunku w miejsce obrazu van der Weydena nobilituje artystę, podkreślając znaczenie idei artystycznej przenoszonej w szkicu na papier, tym samym artysta obrazowo wyklada teorię *disegno*²⁶.

Podobnie interpretuje obraz van der Weydena Christiane Kruse, według której święty Łukasz czy identyfikujący się z Łukaszem artysta szkicuje na kartce swoje wyobrażenie Marii. Przedstawienie rysunku na białej pustej powierzchni w miejsce malarstwa ma według niej kluczowe znaczenie, ujawnia bowiem sposób powstawania malowideł, których podstawą jest właśnie szkic. Badaczka porównuje przesłanie tego obrazu z przedstawieniem Madonny kanclerza Rolin i dochodzi do wniosku, że w obrazie van Eycka ukazany jest proces powstawania obrazu mentalnego, van der Weyden natomiast ujawnia proces powstania obrazu materialnego. Kruse

²² Zob. Elisabeth Dhanens, *Rogier van der Weyden. Revisie van der Documenten*, AWLSK, Bruxelles 1995, s. 98; T.H. Borchert, op. cit.; James Marrow, *Artistic Identity in Early Netherlandish Painting: The Place of Rogier van der Weyden's St. Luke Drawing the Virgin* [w:] *Rogier van der Weyden...*, op. cit., s. 53–59.

²³ Erwin Panofsky, *Early Netherlandish Painting*, Harvard University Press, Cambridge 1953, s. 162.

²⁴ T.H. Borchert, op. cit.; J. Marrow, op. cit., s. 53–59.

²⁵ Istnieje hipoteza, wedle której obrazy de Cotera i Baegerta, są wzorowane na nieistniejącym przedstawieniu Łukasza malującego Marię autorstwa Roberta Campina. Jeśli byłoby to prawdą, obraz Campina stanowiłby, poprzedzający powstanie obrazu van der Weydena, wzorec przedstawień świętego Łukasza w kostiumie współczesnego malarza, wykonującego portret Marii. Zob. Grete Ring, *Beiträge zur Geschichte der niderländischen Bildnismalerei im 15. und 16. Jahrhundert*, Seemann, Leipzig 1913, s. 105, przyp. 1; zob. też Felix Thürlemann, *Robert Campin*, Beck, München 2002, s. 101–108.

²⁶ T.H. Borchert, op. cit., s. 79.

zwraca uwagę, że wyłożona w jego malowidle teoria obrazu i sztuki, zaprzeczając cudownemu powstaniu wizerunku, zapowiada koniec obrazu kultowego i początek obrazu artystycznego²⁷.

Piętnasty wiek jest jednak okresem szczególnie silnej dewocji, niesłabnących pielgrzymek do cudownych wizerunków, licznych odpustów za odmawianie ustanawianych przez papieża modlitw przed określonymi wizerunkami, np. veraikonem. Odpusty te wierni otrzymywali niezależnie od tego, czy modlili się przed świętym obrazem, relikwią czy przed ich artystycznymi kopiami. W obrazie van der Weydena nie trzeba widzieć końca obrazu kultowego, ale zmianę stosunku do niego w późnym średniowieczu i w renesansie²⁸. Zmiana ta polegać miała na tym, że o świętości wizerunku przestało decydować cudowne pochodzenie. Głównym przekazem tego dzieła jest sugestia, że malowane jest „tu i teraz”, na co wskazuje współczesny strój, technika rysunkowa stosowana przez ówczesnych artystów oraz zindywidualizowane rysy twarzy Łukasza. Nie chodzi o to, czy są to rzeczywiście rysy van der Weydena, ale o to, że twarz sprawia wrażenie wizerunku konkretnej współczesnej osoby. Malarz jest przedstawiony jako twórca powszechnego obrazu kultowego i w ten sposób zajmuje miejsce Łukasza, gdyż, tak jak on, może malować święte wizerunki. *Święty Łukasz rysujący Marię* przedstawia artystę tworzącego, ale też wielbiącego karmiącą Marię. Umieszczenie jej pod baldachimem nawiązuje do ołtarza, przez co wizerunek wiąże się z tajemnicą Eucharystii. Jak wiadomo, pracownia van der Weydena produkowała liczne obrazy dewocyjne *Marii Lactans*²⁹.

Podkreślenie statusu obrazu malowanego przez świętego Łukasza w ówczesnym życiu religijnym wydaje się równie ważne w odniesieniu do reliefu Beinharta. Pracownie rzeźbiarskie i malarskie w miastach takich jak Wrocław, oprócz zamówień na duże ołtarze, wykonywały wiele mniejszych wizerunków kultowych, jak krucyfiksy czy właśnie obrazy maryjne, ze względu na duży popyt wśród ówczesnych mieszczan³⁰. Wyróżnienie w tym przedstawieniu obrazu Marii – otoczonego narracyjnym reliefem ukazującym współczesną scenerię i stroje – można uznać za legitymizację własnego statusu artysty i innych członków cechu już nie tylko jako odtwórców świętego prototypu, ale twórców świętych, udzielających łask wizerunków.

Nie wiadomo, czy obrazek pierwotnie ustawiony na sztalugach Łukasza był malowany czy rzeźbiony. Zdjęcie z 1926 roku (il. 8) pokazuje malowany wizerunek Marii z Dzieciątkiem, ale był to element wstawiony wtórnie. Pierwotnie jego miejsce mogła zajmować płaskorzeźba, jak w przedstawieniu świętego Łukasza na ambonie katedry w Merseburgu. Przypuszczam jednak, że był nim obraz, gdyż, jak wspomniałam, powinien on przedstawiać popularny wizerunek będący przedmiotem kultu – a więc malowany obraz Marii z Dzieciątkiem.

Maria tkająca tunikę bez szwu

Do położenia nacisku na kultową funkcję obrazu skłania także obecność w reliefie Beinharta innego, analogicznego w stosunku do obrazu, przedmiotu kultu, mianowicie tkanej przez Marię dla Jezusa tuniki bez szwu. Motyw ten został zaczerpnięty z ryciny *Święta Rodzina* Wita Stosza. Ukazuje ona Marię tkającą szatę rozpiętą na stojaku w kształcie krzyża. Wzmianka

²⁷ Ch. Kruse, op. cit., s. 239–245; zob. też H. Belting, *Bild...*, op. cit.

²⁸ Robert Maniura, *The Icon Is Dead, Long Live the Icon. The Holy Image in Renaissance* [w:] *Icon and Word. The Power of Images in Byzantium*, ed. Anthony Eastmond, Liz James, Ashgate, Aldershot 2003, s. 87–105.

²⁹ Diane Apostolos-Cappadona, *Picturing Devotion. Rogier's Saint Luke Drawing the Virgin* [w:] *Rogier van der Weyden...*, op. cit., s. 5–14.

³⁰ Zob. Michael Baxandall, *The Limewood Sculptors of Renaissance Germany. Images and Circumstances*, Yale University Press, New Haven and London 1980, s. 102.



il. 8 | fig. 8

Jakob Beinhart, *Święty Łukasz malujący Marię* | *Saint Luke Painting the Virgin*, zdjęcie z 1926 r. | 1926 photograph, Archiwum Muzeum Narodowego w Warszawie | Archive of the National Museum in Warsaw

fot. | photo © Małgorzata Kwiatkowska / Muzeum Narodowe w Warszawie

o niej pojawia się w Ewangelii według świętego Jana (19,23–24): w opisie Pasji żołnierze rzucają o nią losy. Scena tkania szaty oparta jest na przekazach legendarnych, m.in. u Ruperta z Deutz³¹, a także w poemacie *Vitae beate Virginis Mariae et Salvatoris rhythmica* z około 1230 roku. Występuje w nim najbardziej rozpowszechniona wersja legendy, według której Maria utkała szatę dla Chrystusa, gdy był jeszcze niemowlęciem, a gdy dorastał, szata w cudowny sposób rosła razem z nim. Utwór ten miał duży wpływ na niemiecką poezję religijną, jego parafrazę stworzył pod koniec XIII wieku Walther von Rheinau, którego poemat *Marienleben* jest wskazywany przez badaczy jako możliwe literackie źródło sceny z ryciny Stosza³². Motyw ten można różnie interpretować – jako prefigurację męki Chrystusa oraz obecną już we wczesnym chrześcijaństwie alegorię jedności Kościoła, a także jako metaforę Wcielenia³³.

W rycinie Stosza uwagę zwraca wyjątkowość ujęcia tuniki zawieszanej na stojaku w kształcie krzyża. Takie przedstawienie szaty może odnosić się do prawdziwej relikwii *tunica inconsutilis*. W opisie skarbów rzymskiej bazyliki św. Jana na Lateranie diakon Jan wymienia „tunicam inconsutilem, quam fecit virgo Maria filio suo”³⁴. Relikwia ta czczona była w różnych miejscach, jednak najbardziej znana znajduje się w Trewirze³⁵. W drzeworycie pochodzącym z 1513 roku, upamiętniającym jej publiczny pokaz, widać, że prezentowana była w podobny sposób jak w rycinie Stosza i w reliefie Beinharta³⁶. Można więc przypuszczać, że przedstawienie tuniki u Beinharta nawiązuje do relikwii Ciała Chrystusa, obiektu kultu i celu pielgrzymek, podobnie jak liczne obrazy Łukaszowe. Może też mieć związek z relikwiami Męki Chrystusa czczonymi we wrocławskim kościele św. Marii Magdaleny. Karol IV w 1365 roku подарował tej świątyni relikwie drzewa krzyża i korony cierniowej.

³¹ Rupertus Tuitiensis, *Commemoratio in Evangelium Sancti Joannis* [w:] *Patrologiae cursus completus. Series latina*, ed. Jacques Paul Migne, t. 169, Paris 1844–64, szp. 789: „tunica vero inconsutilis, et desuper contexta per totum, videlicet qualem dilecta ejus Maria, sorte diligenter contexuerat [...]”, za: Wojciech Walanus, *Przedstawienie Marii tkającej nieszytą suknię Jezusa na rycinie Wita Stwosza* [w:] *Wokół Wita Stwosza. Materiały z międzynarodowej konferencji naukowej w Muzeum Narodowym w Krakowie 19–22 maja 2005*, red. Dobrosława Horzela, Adam Organisty, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 2006, s. 140–149.

³² W. Walanus, op. cit.

³³ Ewald Vetter, *Überlegungen zur Ikonographie des Schwabacher Hochaltars* [w:] *Der Schwabacher Hochaltar. Internationales Kolloquium anlässlich der Restaurierung Schwabach 30 Juni – 2 Juli 1981*, Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege, München 1982, s. 75.

³⁴ Za: W. Walanus, op. cit.

³⁵ Na temat trewirskiej relikwii nieszytej tuniki zob. *Der Heilige Rock zu Trier. Studien zur Geschichte und Verehrung der Tunika Christi*, Hrsg. Erich Aretz, Paulinus, Trier 1996.

³⁶ Zob. W. Walanus, op. cit., s. 146, il. 6.

Relief Beinharta przedstawia więc zarówno relikwię, jak i obraz oraz – co szczególne – proces ich powstawania. Zestawienie relikwii z obrazem jest zrozumiałe w kontekście pobożności późnośredniowiecznej. Po ustanowieniu dogmatu o realnej obecności Ciała Chrystusa w Eucharystii oraz poprzez popularyzację święta Bożego Ciała nastąpił wzrost znaczenia obrazów kultowych, które zaczęły być czczone niemal na równi z relikwiami i hostią, ponieważ uobecniały Ciało. Tunika bez szwu to relikwia kontaktowa uobecniająca ziemski ślad Ciała przebywającego w niebie, obraz zaś pełni podobną funkcję, ukazując wiernym wizerunki Chrystusa i Marii³⁷.

U Beinharta prócz zestawienia obiektów kultu wyraźna jest też analogia między postaciami i ich czynnościami. Maria i Łukasz siedzą naprzeciw siebie, oboje zajęci tworzeniem. Oboje tworzą obiekty kultu – relikwię i obraz, który, wskazując osoby przebywające w niebie, postrzegany jest podobnie jak relikwia. Jednocześnie, jeśli potraktować czynność tkania tuniki przez Marię jako metaforę Wcielenia³⁸, również czynność Łukasza można rozumieć podobnie: w akcie artystycznej kreacji tworzy obraz, dzięki któremu uobecnia osoby święte.

Obraz a tajemnica Wcielenia

Już we wspomnianej legendzie o świętym Łukaszu malarzu autorstwa Maniacutiusa pojawia się porównanie powstawania obrazu z Wcieleniem. Wątek ten podejmowało wielu badaczy, m.in. Louis Marin i Daniel Arasse, którzy traktowali Wcielenie jako problem reprezentacji³⁹. Według nich z perspektywy sztuki przedstawiającej, Wcielenie Boga rozumiane jest w chrześcijaństwie jako stawanie się obrazu Boga w osobie Chrystusa. Georges Didi-Huberman również uznaje, że kluczowe dla chrześcijaństwa stawanie się Ciałem to stawanie się obrazem bezobrazowego Boga⁴⁰.

W reliefie Beinharta tunikę bez szwu można uznać za metaforę Ciała. Tak jak szata, pełni ono jednocześnie funkcję reprezentacji i osłony: Ciało Chrystusa uobecnia i zarazem przesłania jego boską naturę. Porównanie Marii jako zasłony Chrystusa pojawia się w pismach Bernarda z Clairvaux. W kazaniu na święto Narodzin Panny Marii opisuje ją, używając metafory osłony i twierdzi, że istotą Wcielenia jest osłonięcie przez Matkę Syna Bożego⁴¹.

Tunikę bez szwu można porównać z innym tkanym przez Marię materiałem: zasłoną Świątyni Jerozolimskiej. Tkała ją ona – według wersji Zwiastowania Pseudo-Mateusza – w chwili ukazania jej się Archanioła⁴². Motyw ten znany jest na przykład z malarskiej części nastawy ołtarzowej Melchiora Broederlama (Musée des Beaux-Arts, Dijon), w której Maria

³⁷ Najważniejszym przykładem relikwii kontaktowej i obrazu jednocześnie jest veraikon.

³⁸ O czynności tkania jako metaforze Wcielenia zob. Kathryn M. Rudy, *Miraculous Textiles in Exempla and Image from the Low Countries* [w:] *Weaving, Veiling and Dressing. Textiles and their Metaphors in the Late Middle Ages*, ed. Kathryn M. Rudy, Barbara Baert, Brepols, Turnhout 2007, s. 3. *Medieval Church Studies*, 12.

³⁹ Zob. Louis Marin, *Annociations toscanes* [w:] *Opacité de la peinture. Essais sur la représentation au Quattrocento*, Usher, Paris 1989; Daniel Arasse, *L'Annonciation italienne. Une histoire de perspective*, Hazan, Paris 1999.

⁴⁰ Georges Didi-Huberman, *Fra Angelico. Dissemblance et figuration*, Flammarion, Paris 1990; idem, *Confronting Images. Questioning the ends of a certain history of art*, translated by John Goodman, University Park, Pennsylvania 2005, s. 183–209.

⁴¹ Bernard de Clairvaux, *In nativitate Beate Mariae Sermo. De aquaeductu* [w:] *Patrologiae cursus completus, series latina*, ed. Jacques-Paul Migne, t. 183, Paris 1844–64, szp. 448.

⁴² Więcej na temat ikonografii tzw. robótek Marii zob. Robert L. Wyss, *Die Handarbeiten der Maria. Eine ikonographische Studie unter Berücksichtigung der textilen Techniken* [w:] *Artes Minores. Dank an Werner Abegg*, Hrsg. Michael Stettler, Meehthild Lemberg, Stämpfli, Bern 1973, s. 113–188; zob. też *Weaving...*, op. cit.

siedzi z modlitewnikiem i trzyma w dłoni kawałek czerwonej przędzy⁴³. Później motyw ten znikł ze scen Zwiastowania i pojawiał się w osobnych ujęciach tematu Marii przy krosnach⁴⁴. Tkanie kotary w trakcie Zwiastowania łączy tę czynność z tajemnicą Wcielenia. Istotne wydaje się jej skojarzenie z Ciałem Chrystusa obecne w Liście do Hebrajczyków (10,19–20): „Mamy więc bracia pewność, iż wejdziemy do Miejsca Świętego przez krew Jezusa. On nam zapoczątkował drogę nową i żywą, przez zasłonę to jest przez ciało swoje”⁴⁵.

Zasłona w Świątyni Jerozolimskiej oddzielała od wiernych Święte Świętych – miejsce przechowywania Arki Przymierza – dokąd raz w roku wejść mógł tylko arcykapłan. W Ewangelii według świętego Mateusza (27,53) pojawia się opis jej rozdarcia w chwili śmierci Jezusa na krzyżu. „A oto zasłona przybytku rozdarła się na dwoje z góry na dół; ziemia zadrżała i skały zaczęły pękać”. Oznacza to, że Chrystus w chwili śmierci staje się drogą do Świętego Świętych, czyli przybytku Boga, a jego ciało zastępuje niejako rozdartą kotarę i staje się nową zasłoną, przez którą wszyscy wierni mogą wejść do świętego miejsca. Jest jednak wciąż zasłoną cielesną i obrazową, która przykrywa Boga⁴⁶. Warto tu przypomnieć, że według teologów, od Augustyna po Mikołaja z Kuzy, najwyższy, najbliższy Boga stopień kontemplacji, był bezobrazowy, co najlepiej wyraża wciąż powracająca myśl: *per visibilia ad invisibilia*. Tunika jako metafora Ciała może więc być postrzegana jako nowa zasłona, zastępująca tę w Świątyni. Malowany przez świętego Łukasza obraz, przez porównanie do tuniki, także zyskuje status osłony.

Relief Beinharta ukazuje więc Marię i świętego Łukasza tworzących materialne osłony boskości. Obraz, podobnie jak ciało dane Chrystusowi przez jego Matkę, uobecnia słowo, ale jednocześnie zastępuje i przesłania bezobrazową boską naturę. Klaus Krüger, wyjaśniając funkcję obrazu w chrześcijaństwie jako zasłony niewidzialnego, porównuje starotestamentowe Święte Świętych z tabernakulum w kościele chrześcijańskim, które skrywa tajemnicę Wcielenia⁴⁷. Krüger przywołuje dwie ilustracje wizji mistycznej Henryka Suzona. Jedna pochodzi z lat 1360–1370 (Strasbourg, Bibliothèque Universitaire et Nationale, nr inw. MS 2929, fol. 82r) a druga z końca XV wieku – modlitewnika z Konstancji (Einsiedeln, Stiftsbibliothek, nr inw. Codex 790, fol. 106r). W obu znajduje się przedstawienie otwartych drzwi, przez które dusze zmierzają do zjednoczenia z Bogiem. W pierwszym przypadku są to drzwi tabernakulum, na którego progu wisi zasłona, w drugim w miejscu tabernakulum znajduje się ołtarz skrzydłowy z przedstawieniami figuralnymi. Rzeźby zastępują zasłonę, ale też same nią się stają. Krüger komentuje to przejście od zasłony do obrazu, powołując się na wspomnianą egzegezę Ciała jako zasłony z Listu do Hebrajczyków.

Można stwierdzić, że średniowieczne dzieła ukazujące swój status zasłony niewidzialnego zawierają teorię sztuki nieobecną w tekstach. Artysta działający z boskiego natchnienia ukazuje wcielonego Boga, ilustruje tekst Ewangelii i obrazowo dopełnia realne Ciało w Eucharystii. Jednocześnie takie autotematyczne dzieła wskazują na nieobecność Boga, którego wierny

⁴³ Erwin Panofsky, *Rzeczywistość i symbol w malarstwie niderlandzkim XV wieku*, tłum. Krystyna Kamińska [w:] idem, *Studia z historii sztuki*, red. Jan Białostocki, PIW, Warszawa 1971, s. 122–123.

⁴⁴ Ibidem.

⁴⁵ Cytaty z Pisma Świętego za Biblią Tysiąclecia.

⁴⁶ Zob. Herbert L. Kessler, *Spiritual Seeing. Picturing God's Invisibility in Medieval Art*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 2000.

⁴⁷ Klaus Krüger, *Das Bild als Schleier des Unsichtbaren. Ästhetische Illusion in der Kunst der frühen Neuzeit in Italien*, W. Fink, München 2001, s. 11–26.

pragnie widzieć i dotykać⁴⁸. W środowisku wrocławskim przełomu wieków problem obrazowej reprezentacji realnego Ciała w Eucharystii wydaje się silnie obecny, także ze względu na promowany na Śląsku kult Bożego Ciała⁴⁹. Motywy świętego Łukasza malarza i tuniki bez szwu w reliefie Beinharta łączą temat artystycznej autorefleksji z tematem Wcielenia. Rola Ewangelisty porównana jest do roli Marii, oboje tworzą zasłony boskości, pośredniczą między niepoznawalnym a widzialnym. Zasadniczą rolę w tym pośrednictwie odgrywa medium, którym posługuje się artysta. Podobnie jak malarze niderlandzcy przez stosowanie *en grisaille* ukazują możliwości malarstwa⁵⁰, tak w reliefie walory rzeźby podkreślone są przez rezygnację z polichromii.

Monochromia

Terminologia

W literaturze przedmiotu drewniana rzeźba późnośredniowieczna pozbawiona tradycyjnej polichromii (tj. kładzionej na gruncie) nazywana jest różnymi, stosowanymi wymiennie terminami: rzeźba niepolichromowana, rzeźba monochromatyczna, *ungefasste Holzplastik* (niewykończona rzeźba drewniana), *Holzlichtige Skulptur* (rzeźba ukazująca drewno). Termin *ungefasste Holzplastik*⁵¹ (czasem używany wymiennie z *Holzlichtigkeit*) sugeruje, że brak polichromii nie był zamierzony, a pozbawione jej dzieła są niewykończone. Większość badaczy wykluczyła ten termin, ze względu na wyniki badań konserwatorskich dowodzących, że w wielu przypadkach mamy do czynienia ze świadomą rezygnacją z polichromii i wykończeniem dzieł w inny sposób, a zatem nie można nazywać ich „niewykończonymi”⁵².

Termin rzeźba niepolichromowana określa omawiane dzieła przez negację i wydaje się najbardziej neutralny i bezpieczny. Terminy rzeźba monochromatyczna⁵³ i *Holzlichtigkeit*⁵⁴

⁴⁸ Jeffrey F. Hamburger, *The Medieval Work of Art. Wherein the “Work”? Wherein the “Art”? [w:] The Mind’s Eye. Art and Theological Argument in the Middle Ages*, ed. Jeffrey F. Hamburger, Anne-Marie Bouché, Princeton University Press, New Jersey 2006, s. 375–411.

⁴⁹ Zob. Zbigniew Zalewski, *Święto Bożego Ciała w Polsce [w:] Studia z dziejów liturgii w Polsce. Praca zbiorowa*, t. 1, red. Maria Rechowicz, Wacław Schenk, KUL, Lublin 1973, s. 95–161.

⁵⁰ Podsumowanie tej dyskusji zob. Antoni Ziemia, *Sztuka Burgundii i Niderlandów 1380–1500*, t. 1, rozdz. 10, *Niderlandzkie malarstwo XV wieku a rzeźba burgundzko-niderlandzka*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2009, s. 373–390.

⁵¹ Johannes Taubert, *Zur Oberflächengestalt der sog. ungefassten spätgotischen Holzplastik*, „Städel – Jahrbuch Neue Folge” 1967, Bd. 1, s. 119–139.

⁵² Georg Habenicht, *Die ungefaßten Altarwerke des ausgehenden Mittelalters und der Dürerzeit* [online], Dissertation, Göttingen, 1999 [dostęp: 4 maja 2009], dostępny w Internecie <<http://webdoc.sub.gwdg.de/diss/2002/habenicht/index.html>>.

⁵³ M. Baxandall, op. cit.; Christa Schulze-Senger, *Die spätgotische Altarausstattung der St. Nicolaikirche in Kalkar-Aspekte einer Entwicklung zur monochromen Fassung der Spätgotik am Niederrhein [w:] Flügelaltäre des Späten Mittelalters*, Hrsg. Hartmut Krohm, Eike Oellermann, Reimer, Berlin 1992.

⁵⁴ Eike Oellermann, *Die spätgotische Skulptur und ihre Bemalung [w:] Tilman Riemenschneider. Frühe Werke, Ausstellung im Mainfränkischen Museum Würzburg 1981*, Pustet, Regensburg 1981, s. 275–283; Hans Westhoff, *Holzlichtige Skulptur aus der Werkstatt des Nikolaus Weckmann [w:] Meisterwerke massenhaft. Die Bildhauerwerkstatt des Nikolaus Weckmann und die Malerei in Ulm um 1500. Katalog zur Ausstellung im Württembergisches Landesmuseum Stuttgart*, 11 maja – 1 sierpnia 1993, Württembergisches Landesmuseum, Stuttgart 1993, s. 135–145; Heribert Meurer, *Zum Verständnis den holzsichtigen Skulptur [w:] Meisterwerke massenhaft...*, op. cit., s. 147–151; Jakub Kostowski, „Holzsichtigkeit” w niemieckiej rzeźbie ołtarzowej późnego średniowiecza jako wyraz dążeń reformatorskich [w:] *Sztuka i dialog wyznań w XVI i XVII wieku. Materiały sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, red. Jan Harasimowicz, SHS, Warszawa 2000, s. 103–116.

akcentują natomiast dwa różne aspekty braku polichromii. Termin *Holzichtigkeit*, który jest przywoływany w literaturze anglosaskiej i polskiej w oryginalnej wersji, można przetłumaczyć jako „widzialność drewna”. Badacze posługujący się nim twierdzą, że główną cechą rzeźby pozbawionej polichromii było ukazanie odbiorcy drewna – materiału, z którego powstała. Termin monochromia natomiast używany jest częściej przez badaczy, którzy sądzą, że o efekcie artystycznym rzeźby niepolichromowanej decydowała nie widoczność materiału, ale jego pokrycie jednobarwną warstwą wykończeniową – laserunkiem.

Pokrycie niepolichromowanych rzeźb laserunkiem nie jest kwestionowane, głównie dzięki badaniom konserwatorskim. Monochromatyczne wykończenie dzieł potwierdzają także źródła pisane, na przykład zachowany kontrakt Tilmana Riemenschneidera z radą Rothenburga z 1501 roku na wykonanie rzeźb do nastawy ołtarzowej w kościele świętego Jakuba. Kontrakt głosił, że mistrz winien położyć na drewno monochromatyczny laserunek⁵⁵. Zasadnicza różnica między tradycyjną polichromią a jednobarwnym wykończeniem polega na tym, że polichromia wymagała grubej warstwy gruntu, monochromatyczny laserunek natomiast był kładziony bezpośrednio na niezagruntowane drewno i wnikał głęboko w jego strukturę⁵⁶. Stąd podstawowe pytanie w dyskusji na temat właściwej terminologii: czy laserunek kładziony na surowe drewno był transparentny i ukazywał jego strukturę, czy też ukrywał ją, nadając powierzchni rzeźby swoistą fakturę i kolor? Właśnie niepolichromowane rzeźby Riemenschneidera poddano najdokładniejszym badaniom konserwatorskim⁵⁷. Wykazały one, że laserunek zawierał zwykle na tyle dużo pigmentów i barwników, że nie był w pełni przezroczysty i nie uwidaczniał materiału, ale ujednolicał kolorystycznie powierzchnię opracowanego rzeźbiarsko drewna. Na przykład *Ołtarz Świętej Krwi* w Rothenburgu ob der Tauber (il. 9) był pokryty warstwą o odcieniu miodowym, a krucyfiks Wita Stosza z Lorenzkirche w Norymberdze był wykończony laserunkiem o odcieniu ciemnobrązowym⁵⁸. Już pierwsze badania stwierdzające brak polichromii ołtarza z Münnerstadt dowiodły, że był on pokryty warstwą, zawierającą olej i pigmenty składające się z tlenku żelaza, czerni i bieli ołowiowej⁵⁹. Późniejsza chromatografia jednej z kwater ołtarza wykazała, że laserunek był barwy żółtawej, którą uzyskano najprawdopodobniej nie z pigmentów, lecz barwników pochodzących z morwy bądź fisteiny z sumaka garbarskiego. Barwniki te musiały być importowane z południa Europy, a więc były bardzo kosztowne⁶⁰. Może to świadczyć o przywiązywaniu dużej wagi do kolorystyki monochromatycznego wykończenia ukrywającego naturalny kolor i fakturę drewna. Liczne przemalowania i wcześniejsze interwencje konserwatorskie sprawiają jednak, że nie ma całkowitej pewności, czy badana warstwa

⁵⁵ Eike Oellermann, *Erkenntnisse zur ursprünglichen Oberflächengestalt des Münnerstadter Magdalena-Altares – Möglichkeiten eine Rekonstruktion* [w:] Riemenschneider. Frühe Werke..., op. cit., s. 318–321.

⁵⁶ Ibidem.

⁵⁷ Barbara Rommé, *Holzichtigkeit und Fassung. Zwei nebeneinander bestehende Phänomene in der Skulptur des ausgehenden Mittelalters und frühen Neuzeit* [w:] *Gegen den Strom. Meisterwerke niederrheinischer Skulptur in Zeiten der Reformation (1500–1550). Katalog zur Ausstellung im Suermondt-Ludwig-Museum zu Aachen*, D. Reimer, Berlin 1996; Eike Oellermann, *Polychrome or Not? That Is the Question* [w:] *Tilman Riemenschneider, c. 1460–1531. Symposium, 3–4 December 1999 in Washington*, ed. Julien Chapuis, Yale University Press, Washington 2004, s. 113–123; Rudolf Göbel, Christian-Herbert Fischer, *New Findings on the Original Surface Treatment of the Münnerstadt Altarpiece* [w:] *ibidem*, s. 125–129; Manfred Schürmann, *Gefasst oder holzsichtig? Zum Problem der Fassung im Werk Tilman Riemenschneider* [w:] *Tilman Riemenschneider. Werke seiner Blütezeit. Katalog zur Ausstellung im Mainfränkischen Museum Würzburg 24. März bis 13. Juni 2004*, Schnell und Steiner, Regensburg 2004, s. 167–173.

⁵⁸ E. Oellermann, *Polychrome or Not?...*, op. cit.

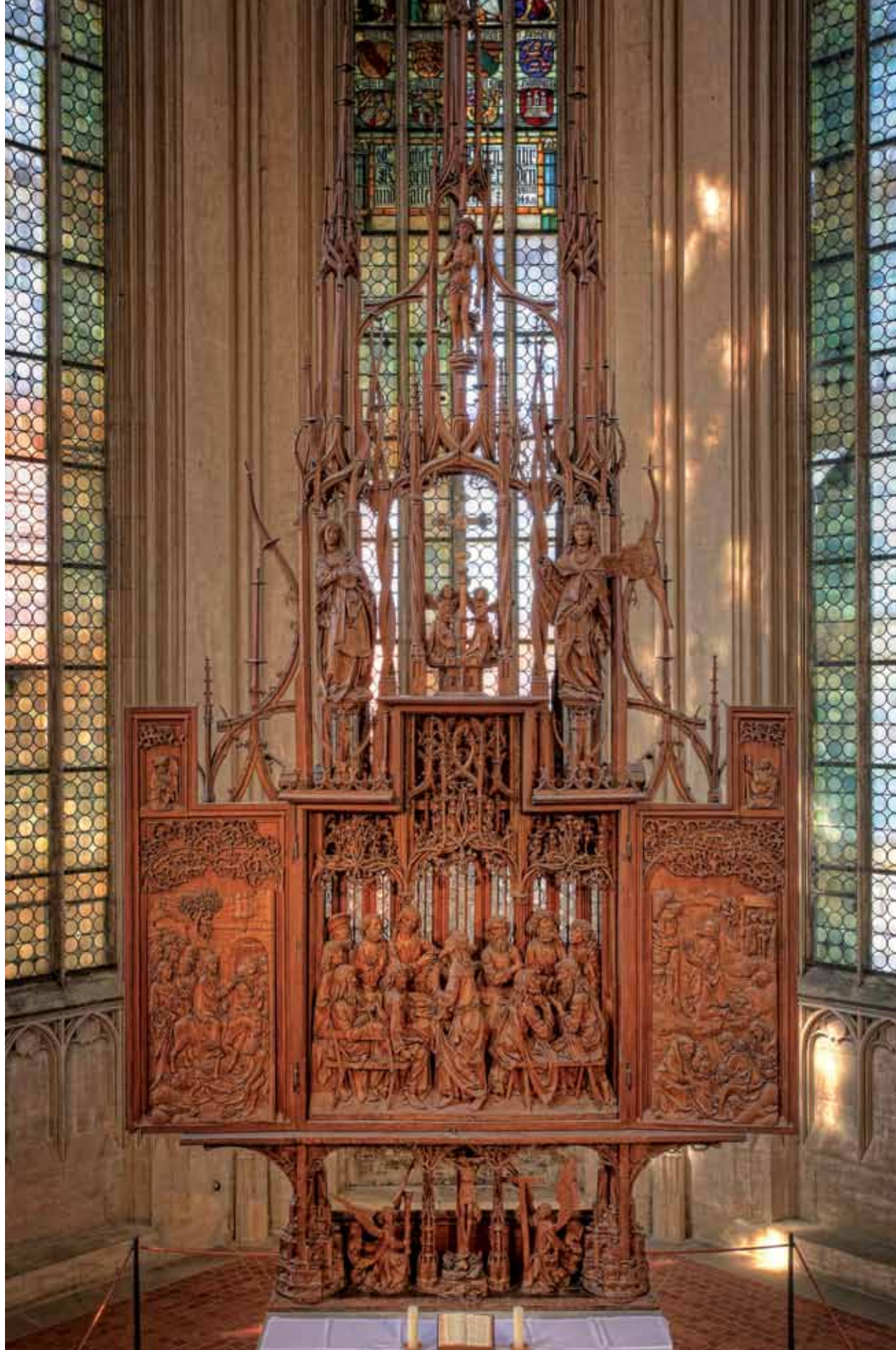
⁵⁹ Idem, *Erkenntnisse...*, op. cit.

⁶⁰ R. Göbel, Ch.H. Fischer, op. cit.

il. 9 | fig. 9

Tilman
Riemenschneider,
Ołtarz Świętej Krwi
| *Holy Blood Altar*,
ok. | c. 1505, kościół
parafialny świętego
Jakuba | *St James's*
parish church,
Rothenburg ob der
Tauber

fol. | photo © Johannes
Poetzsch



jest rzeczywiście oryginalnym pierwotnym wykończeniem rzeźby. Jednoznaczna odpowiedź na pytanie o stopień przezroczystości laserunku niepolichromowanych rzeźb jest praktycznie niemożliwa⁶¹.

Dodatkowe wątpliwości wprowadzają badania laserunku pokrywającego niepolichromowane rzeźby Niklausa Weckmanna, które wykazały brak pigmentów bądź ich minimalną ilość⁶². Dlatego badacze jego twórczości zdecydowali się na użycie określenia *Holzichtigkeit*. Termin ten wydaje się jednak niewłaściwy nawet w przypadku niemal transparentnego wykończenia. Laserunek, niezależnie od tego, czy był bardziej przezroczysty czy zabarwiony, nadaje rzeźbie połysk i ujednolica jej powierzchnię, a zatem nie wystawia na widok drewna, co termin *Holzichtigkeit* zdaje się sugerować.

W świetle przytoczonych powyżej argumentów wydaje się najbardziej prawdopodobne, że ostateczną formę rzeźby bez tradycyjnej polichromii określało właśnie monochromatyczne wykończenie nadające powierzchni rzeźby jednolity kolor, gładkość i blask. Dlatego termin monochromia wydaje się najwłaściwszy, choć można go używać wymiennie z neutralnym terminem rzeźba niepolichromowana.

Monochromia reliefu Beinharta

Monochromatyczne wykończenie reliefu z Łukaszem malującym Marię stwierdzono podczas prac konserwatorskich przeprowadzonych w Pracowni Konserwacji Rzeźby i Malarstwa na Podłożu Drewnianym Muzeum Narodowego w latach 1997–2002 przez Agnieszkę Czubak i Ewę Kołodziejską-Młynarczyk⁶³. Po zdjęciu pozostałości wtórnie nałożonego gruntu oraz polichromii i złoczeń odkryto ślady warstwy malarskiej leżącej bezpośrednio na drewnie. Takie wykończenie jest charakterystyczne dla dzieł pozbawionych tradycyjnej polichromii. Pokryte farbą elementy płaskorzeźby to: oczy-żrenice postaci ludzkich i wołu, fragmenty jego pyska, kaboszony szaty Marii i ozdoby wieńczące pudełko na górnej półce szafki nad świętym Łukaszem⁶⁴. Także na nodze Dzieciątka odkryto śladowe ilości farby leżącej bezpośrednio na drewnie, nie ma jednak pewności, że użyto jej w tym samym czasie, co wspomniane wykończenie malarskie. Jeśli okazałoby się, że polichromia oczu, ornamentów i nóżki Dzieciątka pochodzi z tego samego czasu, trzeba by przyjąć, że pierwotne podmalowanie obejmowało dość duże partie reliefu, łącznie z karnacją przedstawionych postaci⁶⁵. Potwierdzały to słuszność wyżej wspomnianego poglądu, że różnica między dziełami pokrytymi tradycyjną polichromią a niepolichromowanymi polega nie na braku koloru, ale przede wszystkim na braku gruntu pod warstwą malarską. Pierwotną monochromię ołtarza potwierdzają także, dokładne opracowanie detalu oraz zmiany w strukturze drewna i przebarwienia charakterystyczne dla takich rzeźb i płaskorzeźb⁶⁶.

Niepolichromowana rzeźba występowała na przełomie XV i XVI wieku głównie na terenie południowych Niemiec, Bawarii, Frankonii i Szwabii. Relief ze świętym Łukaszem jest jedynym zachowanym dziełem monochromatycznym ze Śląska. Przypuszczalnie Beinhart

⁶¹ M. Schürmann, op. cit.

⁶² H. Westhoff, op. cit.; H. Meurer, op. cit.

⁶³ E. Kołodziejska-Młynarczyk, op. cit.

⁶⁴ Ibidem, s. 14.

⁶⁵ Ibidem, s. 38.

⁶⁶ Ibidem, s. 23.

mógł zetknąć się z tym typem rzeźby w Szwabii, gdzie znajdowało się wiele przykładów tak wykonanych dzieł. W jego rodzinnym mieście Geislingen powstał w latach 1518–1520 monochromatyczny ołtarz Daniela Maucha. Dzieło jest późniejsze kilkanaście lat od omawianego reliefu, jednak w okresie stałego pobytu we Wrocławiu rzeźbiarz miał kontakt ze Szwabią, a monochromatyczny ołtarz w Geislingen wpisuje się w ogólną tendencję, której częścią mogło być jego własne dzieło⁶⁷. Z rzeźbą monochromatyczną mógł mieć też kontakt we Frankonii, do której podróżował⁶⁸.

Poszukując odpowiedzi na pytanie o przyczyny rezygnacji z polichromii w reliefie Beinharta, trzeba odnieść się do propozycji wyjaśnienia tego zjawiska w rzeźbie południowo-niemieckiej. W dotychczasowych badaniach można wyróżnić dwie drogi interpretacji. Jedni badacze opierają się na przesłankach ideowych i widzą w rezygnacji z polichromii symptom przemian religijnych⁶⁹, drudzy ujmują problem monochromii w kategoriach estetycznych i artystycznych⁷⁰. W obu interpretacjach rzeźba monochromatyczna przeciwstawiana jest polichromowanej i uważana za zjawisko nowatorskie, znamionujące przełom epok średnio-wieczna i renesansu.

Jednym z badaczy tłumaczących rezygnację z polichromii w *Świętym Łukaszu malującym Marię* jako przejaw przemian religijności jest Jakob Kostowski. Analizuje go wspólnie z czeskimi przykładami rzeźby niepolichromowanej, także wyjątkowymi na swoim terenie⁷¹. Idąc tropem badań nad rzeźbą niemiecką⁷², poszukuje przyczyn zjawiska monochromii w krytyce idolatrii⁷³. Pozostaje pod wyraźnym wpływem interpretacji Jörga Rosenfelda⁷⁴, wedle której rzeźba niepolichromowana jest wyrazem krytyki wizerunków zapowiadającej reformację. Kostowski akcentuje znaczenie husytyzmu, którego późne echa miały wpłynąć na skromne monochromatyczne wykonanie rzeźb czeskich i wrocławskiej⁷⁵. Taka interpretacja nie wydaje

⁶⁷ J. Kostowski, „(...) mit allem fleis...”, op. cit., s. 431–432.

⁶⁸ H. Meinert, op. cit., s. 218–219, 230.

⁶⁹ E. Oellermann, *Die spätgotische...*, op. cit., s. 275; Bernhard Decker, *Reform within the Cult Image. The German Winged Altarpiece before Reformation* [w:] *The Altarpiece in the Renaissance*, ed. Peter Humfrey, Martin Kemp, Cambridge University Press, Cambridge 1990, s. 98; Jörg Rosenfeld, *Die nichtpolychromierte Retabelskulptur als bildreformerisches Phänomen im ausgehenden Mittelalter und in der beginnenden Neuzeit*, Verlag an der Lottbek, Ammersbeck bei Hamburg 1990, s. 11–12.

⁷⁰ Hans Huth, *Künstler und Werkstatt der Spätgotik*, Dr. Filser Verlag, Augsburg 1923; Janusz Kęłowski, *Tylmana Riemenschneidera dzieła wczesne (na marginesie wystawy w Würzburgu)*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1983, 45, nr 2, s. 204–206; H. Westhoff, op. cit.; M. Baxandall, op. cit.; Fritz Koreny, *Riemenschneider and the Graphic Arts* [w:] *Tilman Riemenschneider, c. 1460–1531...*, op. cit., s. 99–111; M. Schürmann, op. cit.; H. Krohm, *Der Schongauersche Bildgedanke des „Noli me tangere“ aus Münnertstadt – Druckgraphik und Bildgestalt des nichtpolychromierten Flügelaltars* [w:] *Flügelaltäre...*, op. cit., s. 84–102; Karin Wörner, Alexander Marksches, *Bericht über die Diskussion zu den Beiträgen zum Phänomen des nichtpolychromierten Flügelretabels* [w:] *ibidem*, s. 260; Hartmut Boockmann, *Bemerkungen zu den nicht polychromierten Holzbildwerken des ausgehenden Mittelalters*, „Zeitschrift für Kunstgeschichte” 1994, 57, s. 330–335.

⁷¹ Kostowski posługuje się terminem *Holzichtigkeit*, ponieważ twierdzi, że ukazanie drewna decydowało o znaczeniu niepolichromowanej rzeźby.

⁷² E. Oellermann, *Die spätgotische...*, op. cit., s. 275; B. Decker, *Reform within the Cult Image...*, op. cit., s. 98; J. Rosenfeld, *Die nichtpolychromierte...*, op. cit.; *Die nichtpolychromierte Retabelskulptur als bildreformerisches Phänomen im ausgehenden Mittelalter und in der beginnenden Neuzeit* [w:] *Flügelaltäre...*, op. cit., s. 65–83.

⁷³ J. Kostowski, „(...) mit allem fleis...”, op. cit.; *idem*, „*Holzichtigkeit*”..., op. cit., s. 103–116.

⁷⁴ J. Rosenfeld, *Die nichtpolychromierte Retabelskulptur...*, op. cit.

⁷⁵ Ołtarz świętego Łukasza i ołtarz świętego Jana Chrzyciciela z kościoła Panny Marii przed Tynem w Pradze łączący z głoszonymi ponad wiek przed ich powstaniem poglądami praskiego reformatora Macieja z Janova, który krytycznie wypowiadał się na temat kultu wizerunków stwierdzając, że „prosty lud widzi bożą moc w martwych

się przekonująca. Krytyka idolatrii zarówno w czeskiej myśli reformatorskiej, jak i w okresie poprzedzającym reformację, nie była na tyle silna ani nowatorska, żeby wpłynąć na przemiany formalne rzeźby. Badacz na potwierdzenie związku monochromii *Ołtarza świętego Łukasza* z myślą protoreformatorską przytacza informację źródłową o pierwszym protestanckim kazaniu we Wrocławiu, wygłoszonym przez Jana Heßa, w 1523 roku, właśnie w kościele Marii Magdaleny⁷⁶. Pojawienie się w 1523 roku protestanckiego duchownego w kościele, z którego pochodzi relief z Łukaszem nie znaczy jednak, że w czasie jego powstania, czyli ponad dwadzieścia lat wcześniej, w środowisku związanym z tą świątynią szerzyły się idee protoprotestanckie.

Artystyczne motywy rezygnacji z polichromii w dziele Beinharta wydają się zdecydowanie bardziej przekonujące. Kostowski opiera swoją interpretację na skojarzeniach z ubóstwem i prostotą, które nasuwa według niego termin *Holzichtigkeit*⁷⁷. Pomija tym samym problem laserunku decydującego o ostatecznej formie dzieła i wrażeniu, które wywierało na widzach. Wspomniane powyżej badania laserunku pokrywającego rzeźby Riemenschneidera dowodzą, że przez połysk i barwniki nadawał on dziełu jednolity kolor i gładkość, eksponując kunsztowność opracowania powierzchni, a nie skromność materiału. Podczas konserwacji *Ołtarza świętego Łukasza* pod wtórną warstwą gruntu odnaleziono w zagłębieniach draperii śladowe ilości żółto-brązowego spoiwa, które mogło stanowić pierwotne zabezpieczenie drewna⁷⁸. Relief był więc najprawdopodobniej wykończony zabarwionym laserunkiem, podobnie jak rzeźby Riemenschneidera. Wydaje się zatem, że rezygnacja z polichromii w *Ołtarzu świętego Łukasza* była umotywowana pragnieniem wyeksponowania rzeźbiarskiego kunsztu, a nie materiału. Monochromia nie służyła odwróceniu uwagi od materialności przedstawienia, w celu wykluczenia idolatrii⁷⁹, ale przeciwnie, podkreślała subtelne i skomplikowane formy wydobyte z drewna dzięki kunsztowi, który według Michaela Baxandalla uwzniośla skromny materiał⁸⁰.

Jako dzieło przeznaczone do kaplicy cechu malarzy⁸¹ – wykonane przez starszego cechu i właściciela dużej pracowni snycerskiej – ołtarz, ukazując kunszt rzeźbiarski, mógł służyć rozstawieniu umiejętności mistrza reprezentującego swój warsztat i innych artystów cechu. Relief z Łukaszem opracowany jest z ogromną dbałością o detal. Artysta różnicuje fakturę przedstawionych powierzchni, zastępując efekty malarskie rzeźbiarskimi. W niezwykle kunsztowny sposób naśladuje gomółkowe okno, tkaniny czy pukle włosów. Podkreślanie

klockach drewna”. Kostowski uważa, że ta myśl wpłynęła bezpośrednio na monochromatyczne opracowanie rzeźby *Tronującej Marii* Mistrza Rodziny Dumlose z ok. 1420 r., znajdującej się również w kościele Panny Marii przed Tynem. Rzeźba ta miała jego zdaniem pokazywać, dosłownie rzecz ujmując, że jest tylko klockiem drewna i kult należy się nie jej, ale osobie przedstawionej. Sugeruje, że czeskie idee odnowy religijności i wspomniana rzeźba stanowią prolog zapowiadający rozwijające się wiek później tendencje rzeźbiarskie związane z myślą reformatorską, których przykładami są monochromatyczne dzieła z Pragi i Wrocławia.

⁷⁶ Bogusław Czechowicz, *Wratislavia – caput regni Bohemiae? Praga i Wrocław w artystycznym dialogu w XV wieku* [w:] *Śląsk i Czechy. Wspólne drogi sztuki*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2007, s. 431.

⁷⁷ Rosenfeld, którego przekonanie o związku niepolichromowanej rzeźby z myślą reformatorską podziela Kostowski nie używa terminu *Holzichtigkeit*, posługując się nim natomiast Westhoff i Maurer tłumaczący rezygnację z polichromii w rzeźbie Weckmanna przyczynami artystycznymi.

⁷⁸ E. Kołodziejska-Młynarczyk, op. cit., s. 38.

⁷⁹ Kostowski nazywa monochromię „spirytualistyczną”. Zob. J. Kostowski, „*Holzichtigkeit*”..., op. cit., s. 104–105.

⁸⁰ M. Baxandall, op. cit., s. 93.

⁸¹ Więcej na temat kaplicy zob. Małgorzata Niemczyk, *Kaplice mieszczańskie na Śląsku w okresie późnego gotyku*, „*Roczniki Sztuki Śląskiej*” 1983, 13, s. 29, 52–53.

możliwości artystycznych mogło być sposobem pozyskania klientów wśród mieszczan, pragnących dzięki zamawianiu wysokiej klasy dzieł sztuki zaznaczyć swoją pozycję społeczną.

W badaniach nad rzeźbą monochromatyczną wciąż powraca pytanie, czy inicjatywa rezygnacji z polichromii leżała po stronie fundatora czy artyści⁸². *Święty Łukasz malujący Marię* był fundowany przez samych artystów do ich kaplicy cechowej, nie było więc zewnętrznego mecenasu mogącego wpłynąć na formę dzieła. Wskazuje to na kluczową rolę artysty w powstaniu koncepcji monochromii⁸³. W środowisku śląskim dzieła tworzone na zamówienie mieszczan były tradycyjnie polichromowane. Rezygnacja z polichromii w nastawie ołtarzowej do kaplicy malarzy mogła stanowić eksperyment artystyczny, na który Beinhart nie mógłby pozwolić sobie w innych realizacjach.

Opisując artystyczne walory monochromatycznej rzeźby, trzeba zwrócić szczególną uwagę na efekty światłocieniowe⁸⁴. Eliminacja koloru i połyskliwy laserunek eksponował grę światła na powierzchni monochromatycznych rzeźb, co wzmacniało wrażenia estetyczne. Warto przywołać przykład *Ołtarza Świętej Krwi* Riemenschneidera w Rothenburgu (il. 9). Dzięki umieszczeniu w tylnej ścianie szafy szybek rzeźby wystawione były na intensywniejsze i zróżnicowane w ciągu dnia działanie światła. Właśnie zainteresowanie światłocieniem może leżeć u podstaw nowej estetyki, której jeden z przejawów stanowi monochromia w rzeźbie⁸⁵. Monochromia dzieł rzeźbiarskich przełomu XV i XVI wieku bliska jest zjawisku *en grisaille* w malarstwie czy rysunku. W rysunkach brązowym tuszem Dürera czy Schongauera, podobnie jak w rzeźbach monochromatycznych, kolorem akcentowano oczy, usta, karnacje i ornamenty. Około 1500 roku popularne były także *grisailles* o lekko podkolorowanej karnacji. Rysunki z końca XV wieku zdają się naśladować trójwymiarowe monochromatyczne dzieła późnośredniowiecznego reliefu i drobnych statuetek. Z drugiej strony można poszukiwać inspiracji twórców monumentalnych rzeźb niepolichromowanych w czarno-białych drukach graficznych, które służyły artystom za wzory. Dobrym przykładem jest porównanie reliefu Riemenschneidera *Noli me tangere* (Staatliche Museen zu Berlin, Bode Museum, il. 10) do ryciny Schongauera o tym samym tytule (il. 11). Trudno oprzeć się wrażeniu, że rycina posłużyła rzeźbiarzowi nie tylko za wzór ikonograficzny i kompozycyjny, ale także formalny⁸⁶. Monochromatyczny relief łączy z ryciną zainteresowanie światłocieniowymi efektami na skomplikowanych, różnorodnych fakturalnie powierzchniach. W obu dziełach widoczne są wspólne dążenia w sferze artystycznego kształtowania formy.

O tym, że późnośredniowieczna grafika i rzeźba monochromatyczna dowodzą podobnych zainteresowań twórców światłocieniem i przestrzennymi relacjami przedmiotów, świadczy też przypadek Wita Stosza, który był autorem dzieł w obydwu technikach. Jak wiadomo Beinhart zaczerpnął motyw Marii z jego ryciny *Święta Rodzina*. Można zatem zadać pytanie, czy relief i rycinę łączą także szersze zainteresowania artystyczne? Czy można mówić o podobnym związku między nimi, jak między grafiką Schongauera a rzeźbą Riemenschneidera? W rycinie Stosza wyraźne jest zainteresowanie efektami światłocieniowymi. Ukazuje załamania

⁸² Ziomecka wysuwa przypuszczenie, że fundatorem ołtarza mógł być altarysta w kaplicy malarzy, krewny Beinharta, ale jest to raczej odosobniona opinia, sama badaczka nie powraca do niej w innych publikacjach.

⁸³ H. Boockmann, op. cit., s. 330–335.

⁸⁴ E. Oellermann, *Erkenntnis*..., op. cit., s. 321; G. Habenicht, op. cit., s. 27–32.

⁸⁵ H. Krohm, op. cit., s. 84–102; F. Koreny, op. cit., s. 103–110; G. Habenicht, op. cit., s. 47–57.

⁸⁶ H. Krohm, op. cit., s. 84–102.



il. 10 | fig. 10

Tilman
Riemenschneider,
Noli me tangere,
kwatera ze skrzydła
nastawy ołtarzowej
z Münsterstadt | quarter
from the wing of the
Münsterstadt altarpiece,
Staatliche Museen
zu Berlin, Bode Museum

fot. | photo © Staatliche
Museen zu Berlin –
Preußischer Kulturbesitz /
Antje Voigt



światła na skomplikowanych fałdach draperii⁸⁷. Podobne efekty osiągnięte środkami plastycznymi widać w przedstawieniu draperii w reliefie Beinharta. Dzieła te łączy także ujęcie perspektywiczne, wraz z efektami światłocieniowymi pozwalającymi na oddanie relacji przedmiotów w przestrzeni. Dzieła Stosza i Beinharta przedstawiają sceny rozgrywające się we wnętrzach. W obu są to przesklepione komnaty, z oknami w tle jako źródłami światła.

Estetyka monochromii oraz powiązane z nią zainteresowanie światłocieniem i przestrzenią ma również związek z prywatnym odbiorcą oraz rozwijającym się kolekcjonerstwem i koneserskim podejściem do sztuki⁸⁸. Skromne rozmiary retabulum świętego Łukasza i rodzajowość ujęcia nasuwają skojarzenia z dziełami przeznaczonymi do sfery prywatnej. Zastosowanie perspektywy tworzy iluzję wspólnej przestrzeni z odbiorcą, współczesne stroje mogą ułatwiać przeżywanie sceny jakby działa się „tu i teraz”. Dzieło to jednak jest fragmentem nastawy ołtarzowej, a więc należy rozpatrywać jego formę w odniesieniu do funkcji retabulum. Było ono monochromatycznym reliefem ustawionym w miejscu, w którym wierni przyzwyczajeni byli

il. 11 | fig. 11

Martin Schongauer,
Noli me tangere, The
British Museum, Londyn
| London

fot. | photo © Trustees of the
British Museum

⁸⁷ Sawicka nazywa rycinę Stosza „reliefowymi”. Zob. S. Sawicka, op. cit., s. 9.

⁸⁸ J. Taubert, op. cit., s. 135; F. Koreny, op. cit., s. 103–110; G. Habenicht, op. cit., s. 56–57.

oglądać polichromowane figury, jak w ołtarzach z innych kaplic cechowych czy przypisywanym Beinhartowi ołtarzu maryjnym z 1507 roku, znajdujących się w tym samym kościele. Czy zatem relief ze świętym Łukaszem postrzegany był inaczej niż tradycyjne nastawy?

Dzieło Beinharta było uważane przez badaczy sztuki śląskiej za nowatorskie jeszcze przed odkryciem pierwotnej monochromii. Jak już wspomniałam, relacjonując stan badań nad *Ołtarzem świętego Łukasza*, wielu autorów widziało w nim wyjątkowy na tle rzeźby śląskiej realizm oraz cechy kompozycyjne i formalne zapowiadające renesans⁸⁹. Dzieła monochromatyczne także rozpatrywano w kategoriach przemian funkcji sztuki zachodzących „u progu nowożytności”⁹⁰. Odkrycie monochromatycznego wykończenia ołtarza Beinharta potwierdza jego usytuowanie wśród dzieł „przełomu epok”. Czy zatem można go rozważać w opozycji do polichromowanych nastaw? Czy rzeczywiście odmienna forma musiała łączyć się z nową funkcją sztuki wypierającą kultową funkcję nastawy ołtarzowej? Bernhard Decker pisze: „Ołtarz jest niezaprzeczalnie centralnym miejscem kultu i bezpośrednio związane z nim dzieła nazywam obrazami kultowymi”⁹¹. Czy umieszczenie w nastawie dzieła ujawniającego kunszt odbiera nastawie status obiektu kultu?

Za podstawową funkcję retabulum skrzydłowego uważa się zależne od kalendarza liturgicznego otwieranie i zamykanie skrzydeł, przez co nastawa miała kontrolować i ograniczać dostęp do najbardziej reprezentacyjnej części środkowej. W późnym średniowieczu wykształcił się typ retabulum z malowanymi rewersami skrzydeł i częścią centralną wypełnioną pełnoplastycznymi rzeźbami bądź głębokim reliefem. Podkreśla się znaczenie obecności rzeźby w centralnej części jako najbardziej „realnego” przedstawienia osób świętych i jednocześnie najrzadziej oglądanego⁹². Ich otwieranie i zamykanie nie było jednak regulowane przepisami prawa kanonicznego, a w ołtarzach bocznych często w ogóle nie odgrywały roli w rytuałach związanych z rokiem liturgicznym⁹³. Analizując związek nastaw z liturgią, Kees van der Ploeg dochodzi do wniosku, że „nastawy ołtarzowe nie są przedmiotami liturgicznymi, a jedynie odnoszą się do centralnego problemu liturgii, którym jest powtórzenie historii Zbawienia w Ofierze Eucharystycznej”⁹⁴. Zwraca uwagę na częste tematy maryjne odnoszące się do tajemnicy Wcielenia, a tym samym transsubstancjacji, czego dobrym przykładem jest omawiane dzieło Beinharta. „Liturgia nie potrzebuje takich obrazów, ale praktyka dewocyjna tak; w czasie gdy nie celebrowano mszy, takie przedstawienia stymulowały kontemplację tajemnicy Eucharystii”⁹⁵. Jeśli przyjąć, że obok oprawy liturgii funkcją nastawy, szczególnie w bocznych ołtarzach, było wspomaganie dewocji skoncentrowanej na tajemnicy Wcielenia i Eucharystii, można spytać, czy ołtarz ze świętym Łukaszem mógł pełnić taką właśnie funkcję?

⁸⁹ M. Zlat, op. cit., s. 182; J. Kębtowski, *Renesansowa rzeźba...*, op. cit., s. 14; A. Ziomecka, Wit Stwosz..., op. cit., s. 137; *Wokół Wita Stwosza...*, op. cit., s. 216.

⁹⁰ Zob. H. Meurer, op. cit.

⁹¹ Bernhard Decker, *Die spätgotische Plastik als Kultbild. Ein Diskussionsbeitrag*, „Jahrbuch für Volkskunde” 1985, 8, s. 95.

⁹² Idem, *Das Ende des mittelalterlichen Kultbildes und die Plastik Hans Leinbergers*, Lehrstuhl für Kunstgeschichte und Aufbaustudium Denkmalpflege an der Universität, Bamberg 1985, s. 80; Annegret Laabs, *Das Retabel als „Schaufenster“ zum göttlichen Heil. Ein Beitrag zur Stellung des Flügelretabels im sakralen Zeremoniell des Kirchenjahres*, „Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft” 1997, 24, s. 71–86.

⁹³ Kees van der Ploeg, *How Liturgical Is a Medieval Altarpiece? [w:] Italian Panel Painting in the Duecento and Trecento*, ed. Victor M. Schmidt, Yale University Press, New Haven and London 2002, s. 113–115.

⁹⁴ Ibidem, s. 115.

⁹⁵ Ibidem, s. 114.

Hans Belting twierdzi, że późnośredniowieczny realizm był efektem konkurencji obrazu z Prawdziwym Ciałem w Eucharystii. Uważa, że wraz z zaistnieniem pojęcia sztuki i jej uwidocznieniem w obrazach zanika realizm przedstawień cielesności późnego średniowiecza. Stwierdza, że jeśli w obrazie podkreślony jest kunszt wykonania i kategoria sztuki, przestaje on odnosić się do rzeczywistości, którą przedstawia, czyli Ciała Chrystusa⁹⁶. Czy więc w odniesieniu do ołtarza Beinharta ujawnienie kunsztu przez wykończenie monochromatyczne rzeczywiście zmniejsza realizm dzieła? Nie wydaje się jednak, by brak polichromii prowadził do odrealnienia dzieła, a wręcz przeciwnie: wzmacnia realistyczne opracowanie szczegółów i faktur⁹⁷. W dziele monochromatycznym brak koloru zastąpiony przez wzmożone efekty fakturalne wzbudzał zapewne chęć dotyku, przez co było ono bardziej zmysłowo obecne. Warto pamiętać także o tym, że w omawianym reliefie, podobnie jak w innych monochromatycznych dziełach, przedstawione postaci miały zaznaczone kolorem usta i źrenice. Zyskiwały dzięki temu spojrzenie i wyraz nadające ich twarzom pozory życia. Efekt ten wzmacnia realistyczne przedstawienie ciała, dzięki rezygnacji z polichromii widoczne stają się wirtuozersko wyrzeźbione szczegóły, jak rysy twarzy, skóra czy żyły na dłoni świętego Łukasza. O tym, że kunszt nie zaprzecza kultowi, a wręcz go wspomaga, świadczy historia krucyfiksu Wita Stosza w kościele Mariackim w Krakowie, ufundowanego przez Henryka Slackera. Pierwotnie niepolichromowany, tak realistycznie oddawał ludzkie ciało, że dzieło było postrzegane jak żywe, dotykalne ciało i wierzono, że Chrystus w cudowny sposób przemawia. Przekonanie to było wywołane właśnie przez wyeksponowanie jakości haptycznych⁹⁸. Relief Beinharta jako dzieło monochromatyczne nie stanowił odrealnionego artystycznego przeciwieństwa realistycznych rzeźb polichromowanych. Odnosił się do problemu Wcielenia i realnej obecności, spełniał więc funkcję retabulum, tylko innymi środkami osiągał iluzję rzeczywistości sprzyjającą dewocji.

W warsztacie Beinharta produkowano tradycyjne monumentalne nastawy, polichromowane i złożone. Artysta, wybierając monochromię dla podkreślenia swojego kunsztu, ukazuje się nie jako twórca obiektów artystycznych doświadczanych wyłącznie estetycznie, ale przede wszystkim jako ten, który za pomocą swej sztuki czyni widzialnym bezobrazowo obecne w Eucharystii Ciało. Dzięki swoim zdolnościom może przedstawiać historię Zbawienia tak realistycznie, jakby działa się tuż przed oczami wiernego. Wydaje się zatem bardziej prawdopodobne, że monochromia nie była antytezą polichromii, a jednym z dostępnych środków plastycznych. Dlatego ukazanie kunsztu, choć formalnie nowatorskie, nie wydaje się przełomowe w kwestii funkcji sztuki.

Wnioski

Zarówno w ikonografii, jak i formie reliefu można odnaleźć autorefleksję artystyczną. Przez ukazanie świętego Łukasza jako współczesnego malarza portretującego z natury Marię artysta mógł prezentować się jako twórca naturalistycznych mimetycznych przedstawień. Demonstracja rzeźbiarskiego kunsztu przez rezygnację z polichromii może być rozumiana jako nobilitacja i emancypacja rzeźbiarza ukazującego możliwości swojego medium. Taka

⁹⁶ Hans Belting, *Das echte Bild*, C.H. Beck, München 2005, s. 91–92.

⁹⁷ J. Kęłowski, *Tylmana Riemenschneidera dzieła...*, op. cit., s. 206.

⁹⁸ Krucyfiks był polichromowany na początku XVI w., a następnie polichromia nie była odnawiana do XIX w., ponieważ uznano, że czyniąca cuda postać Chrystusa nie powinna być zmieniana; więcej na ten temat zob. Grażyna Jurkowlanec, *The Slacker Crucifix in St. Mary's Church in Cracow. Cult and Craft [w:] Wokół Wita Stwosza. Materiały...*, op. cit., s. 348–358.

interpretacja pozwala jej zwolennikom widzieć w omawianym reliefie zapowiedź sztuki nowożytnej. Również autorzy komentujący niderlandzkie obrazy ze świętym Łukaszem malującym Marię oraz badacze rzeźby niepolichromowanej proponowali odczytanie tych zjawisk jako zapowiedzi nowożytnej funkcji sztuki i artysty. Jeśli przyjąć te kategorie podziału epok artystycznych, trzeba by zgodzić się, że ołtarz ten reprezentuje przejście od „obrazu kultowego” do „artystycznego”.

Relief ze świętym Łukaszem zdaje się jednak wymykać takim podziałom. Przede wszystkim jako nastawa ołtarzowa pełnił funkcję kultową, podobnie jak inne produkowane w warsztacie Beinharda nastawy niezawierające wątków autotematycznych. Autorefleksja artystyczna wydaje się nie tyle wprowadzać nową funkcję sztuki, co potwierdzać i legitymizować jej tradycyjną sakralną funkcję. W przedstawieniu świętego Łukasza artysta ukazuje się jako twórca obrazów kultowych. Taką funkcję obrazu tworzonego przez Ewangelistę potwierdza porównanie go do relikwii tuniki bez szwu tkaney przez Marię. Monochromatyczne wykończenie także nie zmienia funkcji przedstawienia. Nie stanowi reformy obrazu, który staje się tylko obiektem artystycznym. Bardziej prawdopodobne wydaje się, że monochromia reliefu Beinharda ujawniać ma możliwości artysty, służące temu samemu wciąż celowi – uobecnieniu *sacrum*.

Dzieło Beinharda jako nastawa ołtarzowa podejmuje problem Wcielenia i odnosi się także do Eucharystii. Treści te współistnieją w ołtarzu z refleksją na temat twórczości artystycznej – nie tylko się nie wykluczają, ale wzajemnie dopełniają, tworząc możliwą do odczytania w dziele teorię obrazu. Porównanie Marii i Łukasza pozwala widzieć ich jako twórców materialnej reprezentacji Boga. Realne Ciało obecne jest dzięki Marii, a obrazowe – dzięki kunsztowi artysty. Poprawność anatomiczna, iluzyjne przedstawienie wnętrza, kunsztowne opracowanie detalu nie są celem samym w sobie, lecz środkiem przybliżenia wiernemu treści sakralnych.

Maria tworzy cielesną osłonę niewidzialnego Boga, czego metaforą jest czynność tkania tuniki. Tunika okrywa Ciało, które okrywa boską naturę Chrystusa, natomiast malowany przez Łukasza obraz ukazuje osoby święte. Jednak obraz można też porównać do zasłony. Nie uobecnia Boga w pełni, lecz pośredniczy między widzialnym a niewidzialnym. Świadomość takiej funkcji sztuki można odczytać w wielu średniowiecznych dziełach⁹⁹. Autorefleksja nie jest zjawiskiem nowym, przybiera jedynie nową formę w późnym średniowieczu i na progu epoki nowożytnej. W dziele Beinharda można ją rozumieć jako skupienie się na roli artysty jako pośrednika, który dzięki swojemu kunsztowi i możliwości realistycznego ukazywania rzeczywistości ułatwia wiernemu kontakt z niedostępnym, niewidzialnym Bogiem.

⁹⁹ J.F. Hamburger, op. cit.; Corine Schleif, *The Making and Talking of Self-Portraits. Interfaces Craved between Riemenschneider and His Audiences* [w:] *Tilman Riemenschneider, c. 1460–1531...*, op. cit., s. 224; zob. też eadem, *Nicodemus and Sculptors. Self-Reflexivity in Works by Adam Kraft and Tilman Riemenschneider*, „The Art Bulletin” 1993, vol. 75, s. 599–626.