

KS. WŁADYSŁAW SMOLEŃ

KONSTRUKCJA GOTYCKICH OŁTARZY W POLSCE *

Sztuka gotycka ześrodkowała swoją uwagę i geniusz twórczy na witrażownictwie, malarstwie miniatorskim i monumentalnym, a przede wszystkim na dekoracji plastycznej ołtarzy. Rzeźba i malarstwo tablicowe wypowiedziały się nie tylko w poszczególnych obrazach plastycznych, ale i w kompozycjach całych zestawów pojedynczych części nastawy ołtarzowej.

Znajomość zasad wiązania z sobą scen oraz postaci w układach ołtarzowych pozwala na rekonstrukcję treściową, a nawet konserwatorską nie znanych fragmentów oraz ponowne uszeregowanie pomieszanych części.¹ Sprawa nabiera szczególniejszej wagi w świetle nowoczesnych postulatów badawczo-naukowych, pragnących odczytywać wymowę dzieł sztuki nie tylko z ich jednostkowego, ale funkcjonalnego oraz kontekstowego znaczenia. Potrzeba znajomości tego rodzaju kryteriów uwidacznia się szczególnie przy lekturze publikacji prezentujących zespoły tablicowego malarstwa w Polsce lub za granicą.² Stąd uzasadniona wydaje się próba naszkicowania ogólnych zasad kompozycji i układów dekoracji plastycznych polskich ołtarzy gotyckich.

* Zdjęcia fotograficzne wykonali: nr 1, 8, 23 — Archiwum Fotograficzne Instytutu Sztuki PAN; nr 4, 5 — Archiwum Fotograficzne Muzeum Narodowego; nr 9, 10, 11, 15, 16, 19, 20, 29 — Jerzy Langda; nr 13, 14 — Stanisław Kolowca; nr 18, 24, 28, 30, 31 — Zofia Tomaszewska; nr 25 — Archiwum Fotograficzne Zakładu Historii Sztuki Kościelnej KUL.

¹ Np. Z. Kępiński (*Wit Stwosz w starciu ideologii religijnych Odrodzenia. Ołtarz Salwatora*, Warszawa 1969, s. 28-34) dokonuje rekonstrukcji układu wszystkich fragmentów pierwotnego stanu omawianego ołtarza na podstawie oryginalnego rysunku twórcy Wita Stosza oraz teoretycznych zasad kompozycji ołtarza.

² Zakładając tylko jeden schemat układu ołtarzy doprowadzić można do pomieszania kolejność obrazów i przez to zaciemnić epiczną wymowę ich dekoracji plastycznych. Zauważyć to można w katalogu cennej publikacji D. Radocsaya (*A Közepkori Magyarorszag tablakepei*, Budapeszt 1955, s. 255-502), traktującej o węgierskim malarstwie tablicowym.

1. GENEZA NASTAWY OLTARZOWEJ

Ołtarz używany do funkcji kultowych stanowił zawsze ważny element wzbudzający twórczość artystyczną. W okresie starochrześcijańskim stół ofiarny ustawiany był na podporach nawiązujących często do formy sarkofagu, dekorowanych motywami architektonicznymi, płaskorzeźbionymi lub mozaikowymi. Przedstawienia figuralne prezentowały najczęściej najważniejsze prawdy objawienia i odkupienia. Stanowiły one często syntezę rozbudowanych treści występujących w dekoracjach plastycznych budynków kościelnych.

Kompozycje dekoracji plastycznych ustalały się w zależności od architektonicznej formy ołtarza. W czasach romańskich podstawy, antepedia, konfesje i mensy ołtarzy coraz częściej wypełniane były rozbudowanymi dekoracjami płaskorzeźbionymi. Poczęły się wykształcać przedstawienia pokrewne dekoracjom portali, przedstawiające Pantokratora między apostołami i świętymi lub Maryję Stolicę Mądrości.³

Przełomowy etap w przejściu okresu romańskiego w gotycki nastąpił wraz z przeniesieniem kompozycji dekoracyjnych z podstaw ołtarza nad poziom mensy.⁴ Zachowując ogólną kompozycję formalną i treściową z frontonów antepediów, utworzyły szereg kompozycyjny o charakterze nastawy, rozbudowujący się wznwyż i wszere. W niektórych wypadkach konstrukcja taka wypełniła nawet całą przestrzeń między bocznymi ścianami kościoła.⁵ Bogate zespoły dekoracyjne zewnętrznej architektury kościołów⁶ stanowią punkt wyjścia konstrukcji romańskich i wczesno-

³ Por. J. Braun, *Der christliche Altar — in seiner geschichtlichen Entwicklung*, Bd. I, München 1924, s. 345, tabl. 78, 81, 82.

⁴ Tamże, tabl. 52, 53.

⁵ Przykładem tego rodzaju układu, zapoczątkowującego już scenariusz ołtarzy gotyckich, jest konstrukcja ołtarza Ukrzyżowania w kościele św. Elżbiety w Marburgu (tamże, tabl. 70).

⁶ Jako przykład mogą służyć zespoły dekoracyjne z kościołów w Autun, St. Gilles-du-Gard, Moissac, Angoulême, Bourges (por. M. Aubert, M. Pobé, J. Gantner, *L'art monumental roman en France*, Paris 1955, tabl. 20-23, 94, 123, 129, 141, 222, 223), w Chartres, St. Denis, Laon, Rampillon, Poitiers, Tours, Rouen, Amiens, Reims, Strasbourg, Colmar, Thann, Villeneuve-L'Archevêque, Sens, Veze-lay, Lavour, Albi (por. M. Pobé, J. Roubier, *Das gotische Frankreich*, Wien—München 1964, tabl. 1, 35, 36-40, 51-54, 61-67, 73-75, 83, 86, 120, 130, 131, 133, 146, 147, 151-153, 155, 161, 176, 232, 241-248), w Königslutter, Freiberg (por. H. Busch, *Germania Romanica*, Wien—München 1967, tabl. 89, 90, 100, 101), w Magdeburgu, w Schulpforta, Arnstadt (por. H.-F. Möbius, *Mediaeval Churches in Germany*, Leipzig 1964, tabl. 78, 79, 89, 90, 93), w Walmesbury, Lincoln (por. R. Th. Stoll, J. Roubier, *Britania Romanica*, Wien—München 1966, tabl. 78-80, 192), w Lin-

gotyckich nastaw ołtarzowych. Dalszych motywów inspiracyjnych przydają im zestawy scen witrażowych, łączonych już w zorganizowany system dydaktyczny, opierający się na ustawianiu obok siebie większej liczby ilustracji, wyrażających szczególnie powiązania wydarzeń Starego i Nowego Testamentu.⁷

Okres gotyki odziedziczył po stylu romańskim nastawy ołtarzowe składające się z tablic, ustawianych w stałej pozycji nad ołtarzem. Z romańskich zabytków tego rodzaju odnaleziono w Dębnie Podhalańskim fragmenty malowanych na desce dwu świętych. Są to, jak dotychczas, jedyne przykłady pozostałości nastawy romańskiej w Polsce.⁸ Ruchomy układ czterech skrzydeł wypełniających nastawę ołtarza wystąpił po raz pierwszy w kościele Urszulanek we Wrocławiu z ok. 1350 r.⁹ W drugiej połowie XIV, a częściowo i w pierwszej połowie XV w. utrzymują się nadal i stałe układy nastaw ołtarzowych. Wyrazem dokonującej się ewolucji jest wykształcenie się większych rozmiarów środkowych części prezentujących centralne kompozycje. Skrzydła jednak umieszczane obok nich utrzymują nadal stałą pozycję. Jako przykład tego rodzaju kompozycji można wymienić ołtarze w Bąkowie i Kartuzach.

Ołtarz w Bąkowie (il. 1) z ok. 1380 r. składa się z centralnej płasko-rzeźbionej części i dwu skrzydeł. Środkowa, rzeźbiona część stanowi przejście kompozycyjne do tryptyku. Poszerzona środkowa część, przedstawiająca scenę koronowania Maryi Panny przez Chrystusa, nie osiągnęła jeszcze pełnej szerokości i wysokości, występujących w wykształconych już ołtarzach szafiastych. Każde z bocznych skrzydeł podzielone zostało na 3 kwatery, przedstawiające po dwu apostołów. Zauważyć już można tendencję do hierarchizowania postaci. Pierwsze miejsca biegną z góry na dół na przemian jednego i drugiego skrzydła. Niższą już hierarchię zajmują apostołowie umieszczeni na połowach skrzydeł dalszych od środka. Najbardziej wymownym akcentem stosowanej precedencji jest

deröd (Szwecja) i Ribe (Dania) (por. A. Tuulse, *Skandynawia romańska*, tłum. W. Jeszke, Warszawa 1970, tabl. 58, 63, 64) oraz w Tumie k. Łęczycy (por. J. Zachwatowicz, *Architektura polska*, Warszawa 1966, tabl. 13).

⁷ Nasilenie eksponowania Starego Testamentu w sztuce Europy uwidoczniło się szczególnie w XII w. jako reakcja przeciw herezji katarów odrzucających lub pomniejszających jego znaczenie (por. J. de Goff, *Kultura średniowiecznej Europy*, tłum. H. Szumańska-Gressowa, Warszawa 1970, s. 199).

⁸ Por. T. Dobrowolski, J. E. Dutkiewicz, *Najstarszy obraz sztalugowy w Polsce*, „Ochrona Zabytków w Polsce”, 3 (1950) 22.

⁹ Por. E. G. Troche, *Das erste Jahrhundert schlesischer Tafelmalerei*, [W:] *Die hohe Strasse*, Bd. I, Breslau 1938, s. 101-104.

umieszczenie św. Piotra w prawym od widza skrzydle, od strony Chrystusa w górnej kwaterze, a św. Pawła z lewej strony. Przestrzenie 6 dalszych kwater malowanych skrzydeł wypełnia razem 18 świętych postaci kobiecych — po 3 święte w każdej kwaterze. Zauważyć można, że precedencja rozpoczyna się od górnych kwater w dół, na co wskazuje umieszczenie ukoronowanych świętych Męczennic w dwu wyższych strefach, a w ostatniej na dole świętych bez koron. Chociaż zestaw 3 świętych w poszczególnych kwaterach stanowi samoistną całość, to jednak można zauważyć tendencję do honorowania świętych na bliższej środkowej części skrzydła. Dotyczy to np. świętych Katarzyny, Barbary, Urszuli i Jadwigi. Kolejność poszczególnych postaci można ustawić schematycznie według załączonego rysunku (il. 2).

Innym przykładem utrzymującej się jeszcze konstrukcji przejściowej do gotyckiego układu szafiastego jest ołtarz koronacji Maryi Panny w Kartuzach, pochodzący z 1444 r.¹⁰ Na tle jednolitej nastawy ustawiono w jego środkowej części, na podium, Maryję i koronującego Ją Chrystusa. Zgodnie z obowiązującym schematem, okresu wczesnogotyckiego, Maryja zajmuje stronę prawą od Chrystusa. Wskutek tego, podobnie jak w ołtarzu z Bąkowa, bardziej honorowymi są miejsca po stronie Chrystusa, chociaż jest to lewa strona ołtarza. Dlatego też obok Chrystusa usytuowany został św. Jan Chrzciciel, wyprzedzający precedencją nawet apostołów. Po drugiej stronie, obok Maryi, stoi nie zidentyfikowany święty z księgą, prawdopodobnie apostoł. Ponieważ cały ołtarz tkwi ideologicznie w dawnych tradycjach romańskich, można wnosić, że apostołem tym jest św. Piotr, którego romanizm — jak i innych apostołów — znakował jedynie księgą.¹¹ Przypuszczenie to potwierdza fakt, że obok św. Jana Chrzciciela w dalszej kolejności umieszczony został św. Jan ewangelista, którego wyprzedzają tylko św. św. Piotr i Paweł (il. 3).

Obok występującej jeszcze stale ustawionej nastawy ołtarzowej powstaje coraz więcej ołtarzy o wykształconej już części środkowej oraz zamykanych skrzydłach z dekoracją na wewnętrznej i zewnętrznej stronie. Najdawniejszym przykładem tego rodzaju układu jest pochodzący z 1390 r. ołtarz Koronacji Maryi Panny z Grudziądza (il. 4 i 5).¹²

¹⁰ Por. ks. R. Ciecholewski, *Ołtarz Koronacji Maryi Panny w Kartuzach*, Lublin 1968, maszynopis pracy magisterskiej.

¹¹ Ks. R. Ciecholewski w swej rozprawie (s. 19 n.) poprzestaje tylko na przypuszczeniu, że postać ta może przedstawiać kogoś z Apostołów lub Ojca Kościoła.

¹² Nie wspominaamy tutaj Ołtarza Toruńskiego pochodzącego z tego samego czasu, gdyż zachowany w luźnych skrzydłach bez środkowej części nie może służyć jako przykładowy schemat.

2. KONSTRUKCJA SZAFY OLTARZOWEJ

Typowy dla gotyckiego okresu układ szafiasty nastawy ołtarzowej stanowi jedno z osiągnięć ilustrujących epokę z jej teoriami estetycznymi, światopoglądowymi i metodologicznymi.

Konstrukcja szafy ołtarzowej wykształciła się na marginesie ustaleń architektonicznych świątyni. Nawiązuje, podobnie jak monstrancja, do poprzecznego przekroju kościoła.¹³ Predella, stanowiąca konstrukcyjną podbudowę nastawy, podobna jest do schodów prowadzących do portalu gotyckiej budowli. Środkowy obraz, który bywa w kształcie kwadratu lub stojącego prostokąta, przypomina przekrój nawy głównej, a skrzydła spełniają rolę naw bocznych. Zwieńczenie skrzydeł, szczególnie środkowego obrazu, przedłuża konstrukcję do kształtu sklepień. Szczególnie układ zwieńczenia środkowej części z ażurowymi elementami architektonicznymi nawiązuje do szczytów fasady kościoła.

Podstawowym schematem kompozycji nastawy ołtarzowej jest trójdzielny układ geometryczny (il. 6). Jego środek wypełnia czworobok. Po bokach umieszczone są na zawiasach skrzydła zamykające się do środka, jak u szafy. Fakt ten sprawia, że boczne skrzydła są o połowę węższe od części środkowej. Szafa ta ustawiona jest na predelli o wysokości podobnej do szerokości skrzydeł. Oprawy górnej części szafy dopełnia zwieńczenie posiadające formę trójkątów lub architektonicznej kompozycji. Przykładem tego rodzaju tryptyku w Polsce może być ołtarz w Łopusznej (il. 8).¹⁴ Bardziej skrócone w formie są tryptyki posiadające jedynie obraz środkowy z bocznymi skrzydłami, ale bez predelli i zwieńczenia. W tym wypadku ołtarz przypomina jeszcze bardziej szafę (il. 7). Takich nastaw ołtarzowych jest w Polsce bardzo wiele (il. 29 i 31).

Budowa szafy ołtarzowej wywodzi się z konstrukcji architektonicznej, jednak jej układ mieści się w formach obejmujących wszystkie dziedziny życia kulturalnego w gotyckim okresie. Jej graficzny układ jest bliski przede wszystkim kompozycji herbowej. Środkowa część nastawy ołtarza odpowiada centralnej części herbu, pola zaś skrzydeł, predelli i zwieńczenia — częściom bocznym, zawierającym herby rodziców i dziadków rycerza. Przykładem symbiozy znaku ołtarza gotyckiego i herbu może być pochodząca z 1491 r. pieczęć biskupia sygnująca przywilej odpustowy dla Jasnej Góry (il. 9).

¹³ M. Walicki (*Malarstwo polskie. Gotyk, renesans, wczesny manieryzm*, Warszawa 1961, s. 18 n.) zauważa, iż polskie malarstwo ołtarzowe, szczególnie rejonu sądeckiego, uzyskuje efekty osiągnięte przez witrażystę lub złotnika.

¹⁴ Ten sam autor obiektowi temu poświęcił specjalną uwagę, zamieszczając jego pełną ilustrację oraz analizując jego treść i budowę jako przykład ołtarza gotyckiego (tamże, s. 299 n.).

Ołtarz gotycki spełniał ważną rolę jako główny akcent prezbiterium, bocznych naw lub poszczególnych kaplic. Przy pionowych akcentach architektury jego układ szafiasty i poprzeczny dopełniał rytmiki kompozycyjnej. Tym bardziej więc przez stanowienie głównych akcentów we wnętrzu kościelnym nabierał w analogii do herbu rycerskiego charakteru znaku Bożego. Uzasadniony wydaje się więc zamysł scenarzystów kościelnych konstruowania ołtarza jako monumentalnej monstrancji wnętrza czy też herbu Boga albo świętych.

Ołtarz we wnętrzu gotyckiej świątyni stanowił jeden z najważniejszych środków masowego przekazu, oddziaływania ideologicznego i kulturalnego. W ówczesnych warunkach zastępował publiczną księgę, z której odczytywali treści nie tylko ludzie nie posiadający umiejętności czytania, ale i znający tę sztukę, a których jednak nie było stać na zakupienie kosztownego inkunabułu. Była to więc „Księga dla ubogich” w obydwu znaczeniach. Z tego tytułu treści plastyczne ołtarza musiały uwzględniać konstrukcyjnie metodologię nauczania i przekazywania treści literackich oraz światopoglądowych.

Wobec dydaktycznej wymowy ołtarza zastosowana została metodologia występująca w kazaniach. Można zatem w nastawie ołtarzowej dostrzec treściowe i formalne schematy zalecane do konstrukcji kazania. Powstały na paryskiej Sorbonie przykładowy schemat kazania otwierała zapowiedź tematu, który rozwijano przy pomocy trójstopniowej argumentacji (primo, secundo, tertio), z uwzględnieniem w niej dodatkowych członów (quod declaratur, quod confirmatur). Z toku rozumowania wyprowadzano podsumowanie (tzw. unitio). W tym układzie można widzieć formę nastawy ołtarzowej. Predella stanowiła zapowiedź tematu, potrójna argumentacja była realizowana przez trójczłonowy układ obrazu środkowego i skrzydeł — z uwzględnieniem podpodziałów widocznych w poprzecznych układach kwater — z czego znów miały się wyłonić wnioski w kształcie zwieńczenia.¹⁵

Zamknięta forma ołtarza w mniejszym już stopniu realizowała systematyczny układ oratorski. Przez prezentację dwu- lub czwórdzielnego układu kwater mniej przedstawiała całościowy traktat homiletyczny, a realizowała raczej epikę narracyjną. Odwrocia skrzydeł relacjonowały jakąś historię z życia i męki Chrystusa, życia Maryi lub świętych. Przedstawiały też sceny samodzielne. Na luźniejszy układ kwater odwrotnych stron skrzydeł, szczególnie najmniejszych formatów, wpływała możliwość oglądania ich od tyłu. Skrzydła bowiem ołtarzy bywały ustawiane w skośnej pozycji, tak że nawet w otwartej formie mogły być od boków

¹⁵ Por. ks. W. Smoleń, *Ołtarz Mariacki Wita Stosza w Krakowie na tle polskich źródeł literackich*, Lublin 1962, s. 114 n.

oglądane ich odwrotne strony. Wnosić to można na podstawie miniatur dekorujących liturgiczne rękopisy, a przedstawiających liturgiczne funkcje przy ołtarzach (il. 10).

W Polsce, podobnie jak w Czechach, na Słowacji i na Węgrzech,¹⁶ występowały rzeźbione środkowe części ołtarzy, które posiadały malowane skrzydła. Jednak układ samych rzeźbionych środkowych części szaf ołtarzowych, niezależnie od malowanych skrzydeł, posiadał kompozycję tryptykową, którą można by nazwać herbową. Prostokątna środkowa skrzynia posiada w środku postać Madonny z Dzieciątkiem, jak np. w tryptyku ze Szczawnicy, po bokach zaś figury świętych Dziewic — Barbary, Doroty, Katarzyny i Małgorzaty (il. 11). Podobną konstrukcję posiada rzeźbiona część środkowa ołtarza w katedrze wawelskiej z przedstawieniem Świętej Trójcy w otoczeniu 4 świętych Dziewic.¹⁷

Bardziej rozbudowanym wariantem tryptykowego ołtarza gotyckiego jest konstrukcja posiadająca po dwie pary skrzydeł. Po zamknięciu ołtarza nastawą posiada dwie pary skrzydeł ustawionych w jednym ciągu. Druga para skrzydeł może być również zamykana do środka i wówczas za trzecim zamknięciem pary zewnętrznych skrzydeł otrzymujemy zamkniętą dwuskrzydłową szafę. Taką konstrukcję posiada np. ołtarz w Olkuszcu (il. 12). Jeżeli natomiast zewnętrzne skrzydła są przymocowane na stałe, posiadają dekorację plastyczną tylko na otwartej stronie. W ten sposób umieszczone są boczne skrzydła w ołtarzu Wita Stosza w Krakowie (il. 14). Ołtarz taki nazywamy pentaptykiem, ale bezpieczniej jest nazywać go poliptykiem ze względu na problem jeszcze dodatkowego traktowania odwrotnej strony drugiej pary skrzydeł.

Konstrukcyjne różnice zachodziły również w układzie zwieńczenia ołtarza. W najdawniejszym przykładzie szafiastego ołtarza z Grudziądza (il. 4, 5) jako zwieńczenie występują nastawki w formie trójkątów po dwa na każdym skrzydle i cztery na środkowym, z przydaniem nad częścią środkową architektonicznych ozdób w postaci 5 fial i 4 kwiatonów. Trójkąty pokryte są ornamentem. W późniejszych przykładach, nawet z 2. poł. XV w., trójkąty takie występują po jednym na bocznych skrzydłach i po dwa na części środkowej.¹⁸ Otrzymują dekorację figuralną realizującą założenia kompozycyjne samej nastawy (il. 15).

Pod wpływem renesansu zwieńczenia ołtarzy przyjmują kształt pół-

¹⁶ Radocsay (dz. cyt., s. 255, 264 n.) wspomina m. in. o tego rodzaju ołtarzach w Bardiowie, Almakerek itp.

¹⁷ Por. J. E. Dutkiewicz, *Rzeźba*, [W:] *Historia sztuki polskiej*, t. I, Kraków 1962, s. 306, ryc. 191.

¹⁸ Podobne zwieńczenia trójkątne występują w sztuce czeskiej i słowackiej (por. J. Pešina, *Tafelmalerei der Spätgotik und der Renaissance in Böhmen 1450-1550*, Prag 1958, il. 22).

kolisty. W ołtarzu św. Katarzyny w Przydonicy (il. 16) półkole nastawy występuje trzy razy. Pierwszy raz przy ołtarzu otwartym, drugi raz przy zamkniętym, a trzeci raz po połowie na skrzydłach otwartego ołtarza (il. 17).¹⁹

Nie tylko zwieńczenie, ale i wszystkie górne linie szafy zmieniają się w ołtarzach importowanych do Polski lub tworzonych pod wpływem sztuki niderlandzkiej i północnoniemieckiej. Dotyczy to szczególnie ołtarza Zwiastowania z kościoła św. Elżbiety (ok. 1470—1480) we Wrocławiu oraz ołtarza Mariackiego z kościoła Panny Maryi (r. 1516) w Gdańsku (il. 18).

Zasadniczy układ gotyckiej nastawy ołtarzowej przechodzi do okresu renesansu, manieryzmu, a nawet baroku, zmieniając tylko oprawę architektoniczną i ulegając przekształceniom epok posiadających własne zasady konstrukcyjne. Przykładem gotyckich tradycji w późniejszym okresie manieryzmu może być ołtarz w kościele św. Anny w Końskowoli, namalowany w 1618 r. przez Stanisława Szczerbica²⁰ (il. 19).

3. UKŁADY TREŚCIOWE

Z architektoniczną konstrukcją ołtarzy gotyckich łączy się organicznie ich treść, podporządkowana założeniom dydaktycznym wewnątrz kościelnych z ich bogatą podstawą teologiczną i literacką.²¹ Wielopolowa przestrzeń nastawy nadawała się do konstruowania cykli treściowych na wzór rozbudowanych już we wnętrzach kościelnych polichromii.²² Symbioza formalnych oraz treściowych elementów w nastawie ołtarza pozwala lepiej zrozumieć konstrukcję epicką oraz wymowę poszczególnych części i rekonstruować je treściowo oraz kompozycyjnie.

Systematyczne zestawianie poszczególnych ilustracji życia Chrystusa występuje w płaskorzeźbach sarkofagów już od IV w. Rozbudowaną kompozycyjnie i spekulatywnie całość dekoracji ściennej można widzieć

¹⁹ Ten sam Pestna (dz. cyt., il. 23) podaje przykład zwieńczenia ołtarza św. Jerzego z ok. 1470 r., posiadającego formę prostokąta i podobnie jak w ołtarzu św. Katarzyny z Przydonicy dzielącego się nad bocznymi skrzydłami na dwie części. Podobne zwieńczenie występuje w ołtarzu Koronacji Maryi Panny z kościoła Mariackiego w Gdańsku (pocz. XVI w.) (por. Dutkiewicz, dz. cyt., s. 328 n., ryc. 208).

²⁰ Informację tę zawdzięczam J. Langdzie z Instytutu Sztuki PAN w Warszawie.

²¹ Por. ks. W. Smoleń, *Funkcja nauczająca wewnątrz kościelnego*, [W:] *Pastori et Magistro*, Lublin 1966, s. 384 n.

²² Przykładem bogatej ikonograficznie polichromii mogą być freski w Czchowie z ok. 1380 r.

w mozaice łuku tryumfalnego S. Maria Maggiore z lat 432—440.²³ Dal-
szym ważnym etapem w konstruowaniu cyklów treściowych stała się
dekoracja portalu kościoła w Chartres²⁴ oraz witraż w St. Denis. Tutaj
komponowany przez opata Sugera wystrój treściowy, obok symbolicz-
nych i teologicznych zestawień, począł oddawać pierwsze miejsce opisom
historycznym.²⁵

Pierwszym zabytkiem polskiej sztuki posiadającym pełny program
ołtarza szafiastego jest ołtarz z Grudziądza (ok. 1390). Środkowa część
prezentuje dwufazowy obraz Zaśnięcia i Koronacji Maryi Panny. Boczne
kwatery wypełnione są ilustracjami najważniejszych wydarzeń z dzie-
ciństwa Chrystusa: zwiastowanie, narodzenie, ofiarowanie w świątyni
i pokłon Trzech Mędrców. Porządek kwater otwartego ołtarza biegnie od
strony lewej ku prawej, najpierw w górnej, a potem w dolnej kondy-
gnacji (il. 4). Zamknięta pozycja ołtarza ukazuje odwróconą stronę pier-
wszej pary bocznych skrzydeł i odkrywa drugą, zewnętrzną parę. W ten
sposób powstaje układ 8 kwater w dwu rzędach. Cykl ich biegnie od
lewej strony ku prawej górnego, a potem dolnego rzędu. Przedstawia
historię męki Chrystusa według następującego porządku: 1. Modlitwa
w Ogrójcu, 2. Pojmanie, 3. Chrystus przed Piłatem, 4. Biczowanie, 5.
Cierniem ukoronowanie, 6. Droga krzyżowa, 7. Ukrzyżowanie, 8. Zmart-
wychwstanie (il. 5).

W podobny sposób zestawione zostały kwatery skrzydeł zamkniętego
ołtarza z Ptaszkowej (ok. 1440) według schematu: 1. Wjazd do Jerozoli-
my, 2. Ostatnia wieczerza, 3. Chrystus w Ogrójcu, 4. Pojmanie, 5. Chry-
stus przed Piłatem, 6. Ecce homo, 7. Spotkanie z Maryją i 8. Obnażenie
z szat (il. 20). Ołtarz cały, a szczególnie wymienione kompozycje zamknię-
tych skrzydeł, stanowi ważny etap przejęcia przez polskie malarstwo
awangardowych osiągnięć europejskiej sztuki. Szczególnie bizantynizu-
jący charakter cyklu bolesnego świadczy o pokaźnych ingerencjach treści
i form renesansu włoskiego.

Tego rodzaju układy dwu par zamkniętych skrzydeł zrealizowały
w tablicowym malarstwie wiele dzieł o pierwszorzędnym znaczeniu dla
polskiej plastyki. Pozwalają one na ustalenie toku kompozycyjnego,
przydatnego do ich analizy. Układy 2 par zamkniętych skrzydeł stano-
wią ośmiodzielne pole, którego porządkowy cykl powinien być ustalany
z pełną znajomością historii życia Chrystusa, Panny Maryi oraz świę-
tych. Z czasem bowiem poczną występować pewne warianty, postulujące

²³ Por. G. Schiller, *Ikonographie der christlichen Kunst*, Bd. I, 2. Auf.,
Gütersloh 1969, s. 36 n.

²⁴ Tamże, s. 41, il. 62, 63.

²⁵ Por. M. Aubert, *Le vitrail français*, Paris 1958, s. 46.

nowy sposób układania ich w zależności od ogólnej konstrukcji, wymogów kultowych oraz zamierzeń sceneryjnych.

Ciągły układ kwater, biegnących od lewej ku prawej stronie na wzór pisma występuje w ilustracjach wiążących się organicznie z sobą w cykl treściowy (il. 21). Jeżeli na kwaterach występują święte postacie lub wydarzenia nie związane z sobą, kompozycja ich może być różna. Podobnie jak w przytoczonych stałych nastawach hierarchizowanych od środkowej sceny i w tym wypadku kolejność może iść od połowy na boki (il. 22). Uwydatnia się to wówczas, gdy kwatery środkowych skrzydeł ilustrują scenę składającą się z dwu obok siebie ustawionych postaci. To np. widać na skrzydłach ołtarza ze Strzegomia, gdzie występują obok siebie obrazy Maryi Panny i Anioła zwiastującego oraz postacie Maryi i Elżbiety ze sceny Nawiedzenia.²⁶ Tego rodzaju układy występują raczej rzadko (il. 22).²⁷

Bogaty i oparty na szerokim podłożu literackim opis życia i męczeństwa św. Katarzyny²⁸ występuje w ośmiodzielnym układzie zamkniętego ołtarza w Gościszewicach (1505), komponowany w kwaterach od lewej ku prawej stronie (il. 23).

Odmierna natomiast kolejność kwater może nastąpić wówczas, gdy poszczególne skrzydła stanowią dla siebie wydzieloną kompozycję. Występuje to np. w układzie zamkniętych skrzydeł ołtarza Mariackiego Wita Stosza w Krakowie (il. 14). Lewe boczne skrzydło zawiera historię dzieciństwa Maryi Panny i kolejność jego 3 kwater biegnie z góry na dół. Przedstawia ono 1. Zwiastowanie Joachimowi i spotkanie u Złotej Bramy, 2. Narodzenie Maryi Panny oraz 3. Ofiarowanie Maryi w świątyni. Dwa środkowe skrzydła zawierają historię bolesnych wydarzeń z życia Jezusa Chrystusa i kolejność ich biegnie najpierw od dołu do góry, a w następnym skrzydle od góry do dołu. Dwa środkowe skrzydła przedstawiają w 6 kwaterach następujące sceny: 1. Ofiarowanie Chrystusa w świątyni, 2. Znalezienie Chrystusa w świątyni, 3. Pojmanie, 4. Ukrzyżowanie, 5. Zdjęcie z krzyża i 6. Złożenie Chrystusa do grobu. Trzy kwatery prawego zewnętrznego skrzydła biegnące od góry ilustrują sceny poprzedzające zmartwychwstanie Jezusa Chrystusa i zostały skonstruowane na podstawie przedstawień misteryjnych odgrywanych w Wielką Sobotę

²⁶ Por. Troche, art. cyt., s. 127.

²⁷ Być może, iż tym względem kierował się Radocsay (dz. cyt., np. s. 256, 259, 270, 286, 292, 316), numerując z reguły kwatery w czterodzielnych skrzydłach poczynając od środkowych, idąc z góry na dół.

²⁸ Por. G. Kaftal, *Saint in Italian Art*, Florence 1965, s. 255-268.

w kościołach lub przed kościołami.²⁹ Możemy odczytać sceny: 1. Chrystus w otchłani, 2. Trzy Marie u grobu i 3. Chrystus ogrodnik.

Osobny problem stanowią szafy ołtarzowe, zawierające w środkowej scenie obraz Koronacji Maryi Panny, a w bocznych skrzydłach świętych, stanowiących oprawę tryumfu Maryi Panny. Kolejność ich postaci tak otwartej, jak i zamkniętej szafy biegnie od środka ku zewnętrznej stronie. Jako szczególny przykład może posłużyć układ ołtarza Koronacji Maryi Panny (ok. 1500) z kościoła św. Mikołaja w Krakowie (il. 24). W ołtarzu otwartym boczne skrzydła zostały podzielone kolumnkami na dwie części i wypełnione postaciami świętych, z których górne kwatery zajmują miejsce ważniejsze od dolnych (il. 26). Również ołtarz zamknięty szereguje kwatery z 8 parami świętych od środkowej strony, co uwidoczniło się w umieszczeniu postaci apostołów Piotra i Pawła w górnej kwaterze wewnętrznego skrzydła od strony prawej ołtarza. W ołtarzu zamkniętym przez drugą parę skrzydeł pierwsze miejsce zajmują dwie górne kwatery z wizjami św. Grzegorza i św. Hieronima.³⁰

Na podobnej zasadzie należało ustawić 4 skrzydła z ołtarza w Kasynie Wielkiej (ok. 1520)³¹ z postaciami świętych, ujmując je po dwie pary zamykające się na nie istniejącą dzisiaj część środkową.³² Przy otwartym stanie od strony środkowej usytuowani są św. Wojciech i św. Stanisław, a po zewnętrznej stronie św. Dorota i św. Katarzyna. Zamknięte 4 skrzydła obejmują w środku postacie Chrystusa zmartwychwstałego i Marii Magdaleny, a po bokach św. Erharda i św. Elżbiety (il. 25 i 27).

Osobny problem skupia się wokół zdekompletowanych nastaw ołtarzowych, jak np. poliptyków: Augustiańskiego, Dominikańskiego lub św. Jana Jałmużnika, których układy są przedmiotem badań z uwzględnieniem ciągu treściowego ich otwieranych i zamykanych kwater.³³

Dalszą pozycję treściową gotyckich ołtarzy stanowią trójdzielne układy zwane tryptykami. Na ich pełną konstrukcję składają się: predella, część środkowa, jedna para skrzydeł dzielonych na 2 lub 3 kwatery oraz zwieńczenie.

²⁹ Problemami treści ołtarza Mariackiego Wita Stosza zajmuję się w specjalnym studium: *Ołtarz Mariacki Wita Stosza w Krakowie na tle źródeł literackich*.

³⁰ Poprawnego ustawienia wszystkich części dokonała S. Irena Jezińska w swej pracy magisterskiej (*Ołtarz Koronacji Maryi Panny w kościele św. Mikołaja w Krakowie*, Lublin 1965, maszynopis, il. 1).

³¹ Por. L. Struczyńska, *Skrzydła ołtarzowe z Kasiny Wielkiej*, „Roczniki Humanistyczne”, 17 (1969), z. 5, s. 65, 67.

³² Struczyńska (tamże, s. 68 n.) przypuszcza również — na podstawie treściowej i formalnej analizy — że środkową, nie istniejącą dziś, część ołtarza wypełniała scena Koronacji Maryi Panny.

³³ Np. M. Walicki, *Krakowska Legenda Jana Jałmużnika*, Warszawa 1966, s. 8-10.

Predella stanowi optyczną i treściową podstawę ołtarza. Występuje zarówno w tryptykach, jak i politykach. W ciągu wieków, na skutek zniszczeń i zmiany gustów, w wielu wypadkach pozbywano się jej i dlatego brakuje jej w wielu ołtarzach. Przykładami w pełni zachowanych konstrukcji tryptykowych z predellą i zwieńczeniem są m. in. ołtarze w Łopusznej i Dębnie Podhalańskim.

W predelli przedstawiano, zapewne jeszcze na skutek tradycji bizantyjskich, Chrystusa w otoczeniu Apostołów lub Święte Oblicze Chrystusa. Od połowy XV w. umieszczano często genealogię Chrystusa w formie Drzewa Jessego lub Wielkiej Rodziny Maryi Panny. Osoby z obrazów Drzewa Jessego lub Wielkiej Rodziny są często podpisywane na banderolach i dlatego można ułożyć ich schematy w predellach lub centralnych obrazach³⁴, co z kolei umożliwia bardziej niż w innych wypadkach rekonstrukcję treściową oraz formalną brakujących części obrazów.

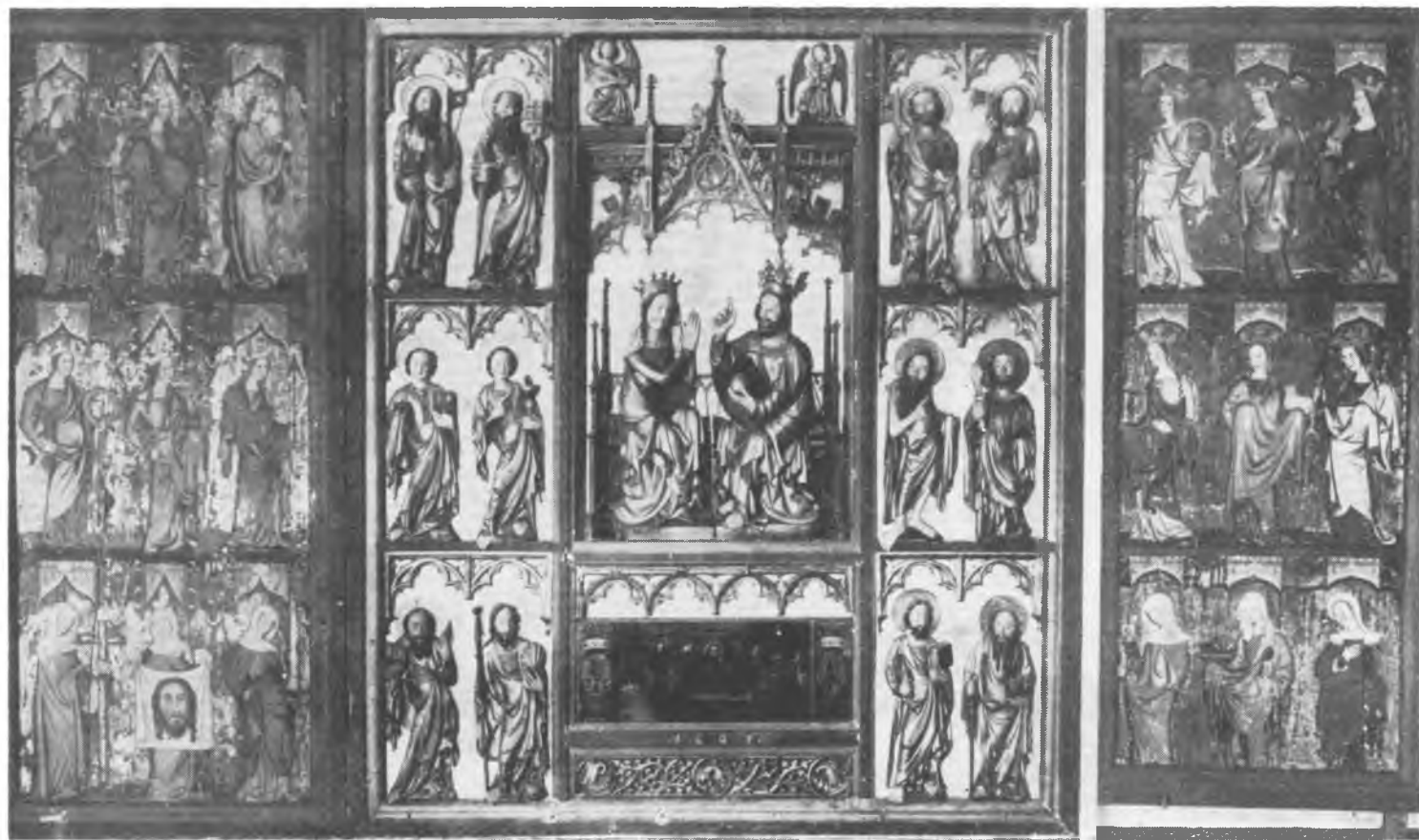
Kolejność kwater otwartej lub zamkniętej szafy ołtarzowej jest różna.³⁵ W wypadkach, gdy chodzi o cykle świętych — zarówno otwartego, jak i zamkniętego ołtarza — biegnie ona z góry na dół najpierw lewego, a następnie prawego skrzydła (il. 28). W wypadkach historii męki Chrystusa lub dziejów Maryi Panny kolejność idzie w kierunku poprzecznym przy otwartej i zamkniętej formie ołtarza (il. 29). Jeżeli w ramach 4 kwater zamkniętego ołtarza występują postacie Chrystusa i Maryi albo Chrystusa i świętego, to obrazy te umieszczone są w dolnej strefie (il. 30). Na tejże ilustracji przedstawiającej skrzydła tryptyku z Lipnicy Murowanej scenarzysta umieścił obok siebie w dolnej części postacie Matki Boskiej Bolesnej i Chrystusa oczekującego na mękę, co świadczy o rozumieniu wykształcającej się już postaci Chrystusa Frasnoliwego jako przedstawienia wywodzącego się z dziejów ukrzyżowania. Zdarza się również, iż kolejność kwater bywa ustawiana na zasadzie szachownicy (il. 31). Jeżeli odwrocita skrzydeł przedstawiają postacie Anioła i Maryi Panny ze zwiastowania lub Chrystusa Bolesniwego i Matki Boskiej Bolesnej, to po ich zamknięciu stanowią one z sobą jedną kompozycję (zestaw wymienionych schematów w il. 32).

*

Omówione kompozycje gotyckich nastaw ołtarzowych nie wyczerpują zagadnienia i nie mogą stanowić kryterium kompozycyjnego dla wszystkich przypadków. Czasem trzeba szukać rozwiązań zakładając nawet nietypowe układy.

³⁴ Np. schemat obrazu Wielkiej Rodziny Maryi Panny podaje K. Künstle (*Ikonographie der christlichen Kunst*, Bd. I, Freiburg in Br. 1928, s. 33).

³⁵ I w tym wypadku Radocsay (dz. cyt., s. 261) stosuje jednolity, a przez to błędny schemat kolejności kwater.



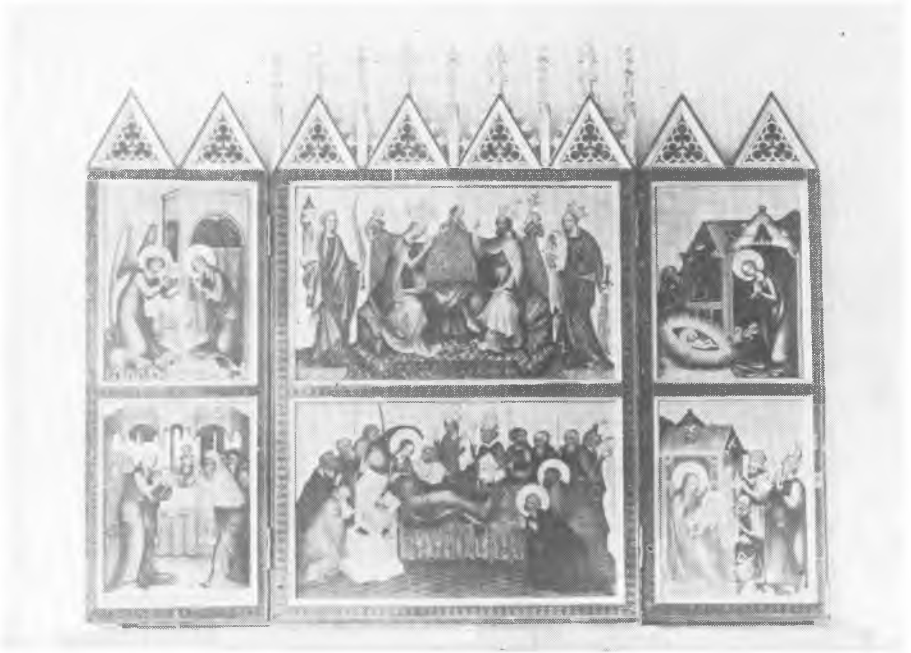
1. Bąków — ołtarz (ok. 1380)

6	5	4	5	3	1	2	4	1	2	3
12	11	10	9	7		6	8	7	8	9
18	17	16	13	11		10	12	13	14	15

2. Bąków — schemat układu nastawy ołtarza

9	7	5	3	1	2	4	6	8
---	---	---	---	---	---	---	---	---

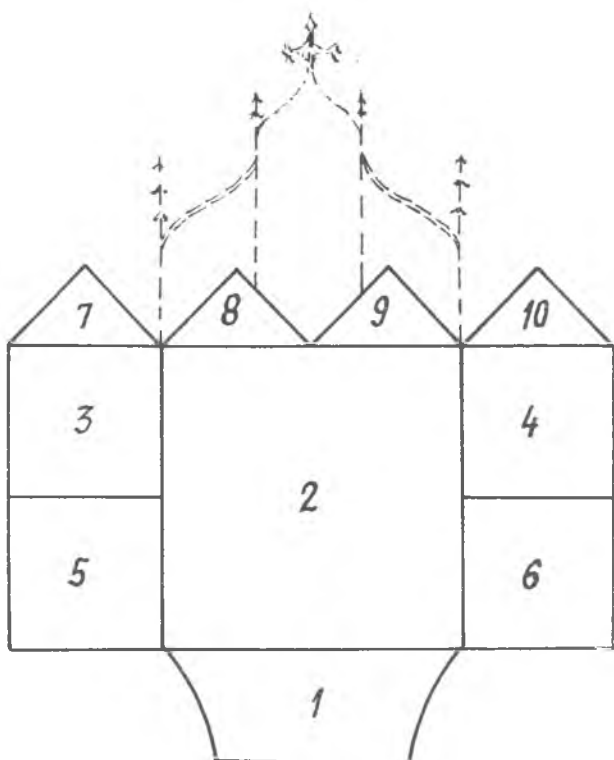
3. Kartuzy — schemat układu nastawy ołtarza (1444)



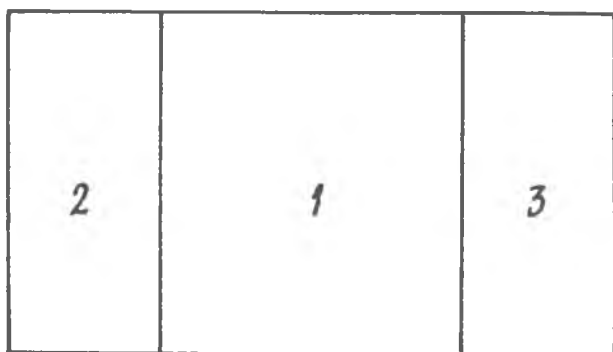
4. Grudziądz — ołtarz otwarty (ok. 1390)



5. Grudziądz — ołtarz zamknięty



6. Schemat ogólny tryptyku



7. Układ skrócony tryptyku typowo szafiasty



8. Łopuszna — ołtarz otwarty (ok. 1450)



9. Jasna Góra — pieczęć (1491)



10. Miniatura z Pontyfikału E. Ciołka (pocz. XVI w.)



11. Szczawnica — szafa ołtarzowa (ok. 1430—60)

2	1	4
3		5

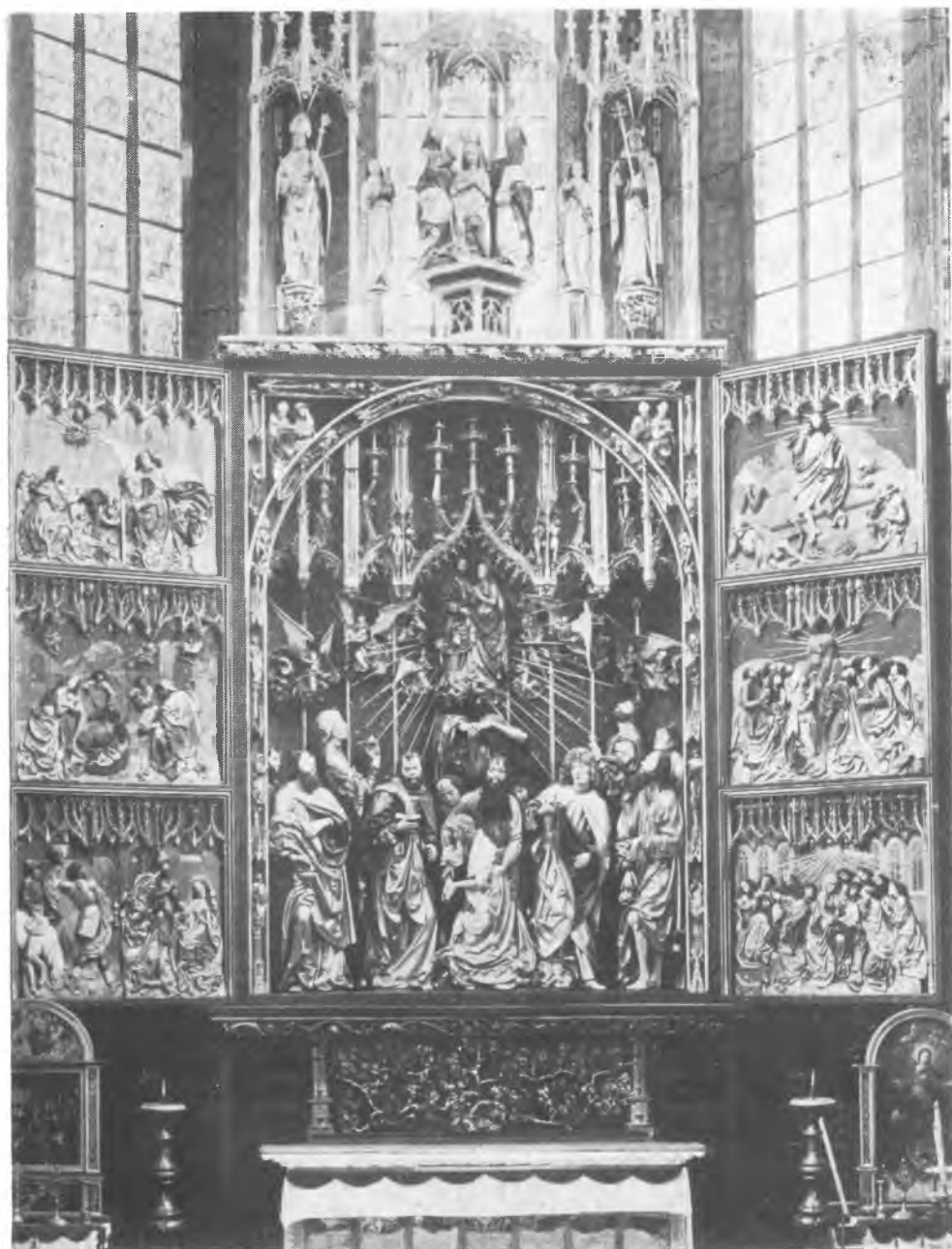
Ołtarz otwarty

5	6	7	8
1	2	3	4

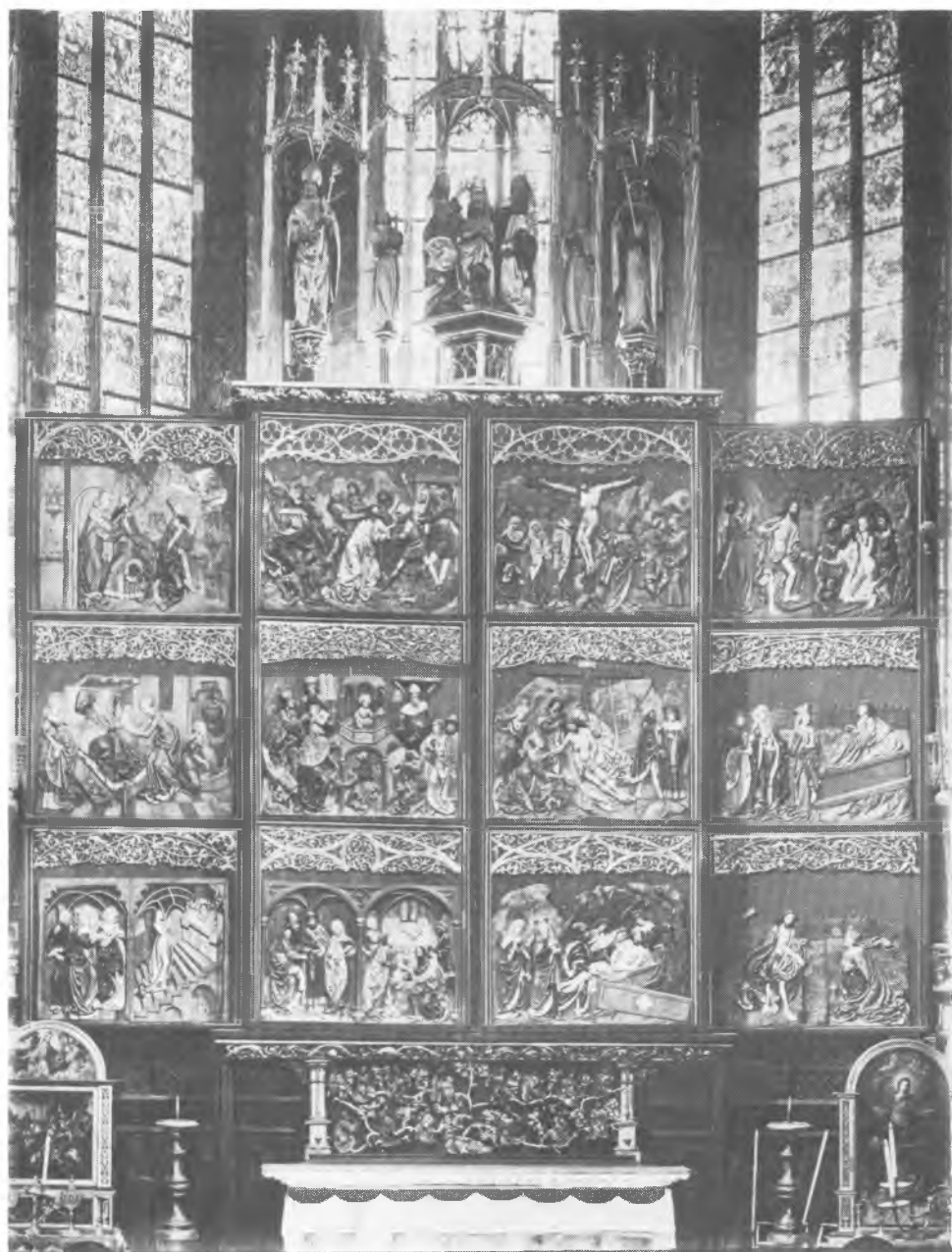
Ołtarz zamknięty

1	3
2	4

Ołtarz po raz drugi zamknięty



13. Kraków — ołtarz otwarty Wita Stosza (1477-89)



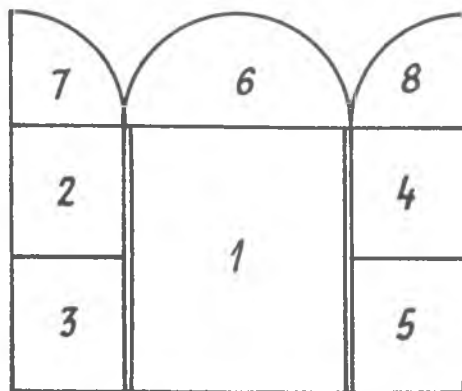
14. Kraków — ołtarz zamknięty Wita Stosza



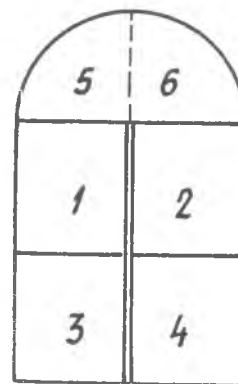
15. Kamionka Mała — skrzydła zamknięte ołtarza



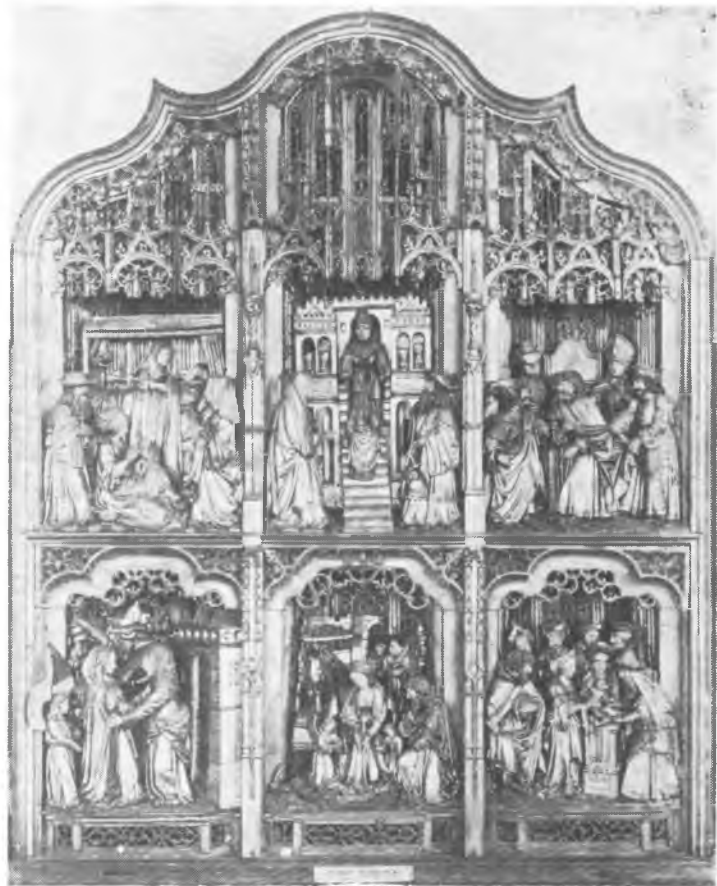
16. Przydonica — skrzydła zamknięte ołtarza
(pocz. XVI w.)



Ołtarz otwarty



Ołtarz zamknięty



18. Gdańsk — ołtarz Mariacki św. Reinholda (1516)



19. Końskowola — ołtarz (1618)



20. Ptazkowa — skrzydła zamknięte ołtarza (1430-40)

1	2	3	4
5	6	7	8

21. Ptaszkowa — układ kwater
ołtarza zamkniętego

5	1	2	6
9	3	4	10
11	7	8	12

22. Strzegom — układ kwater
ołtarza zamkniętego



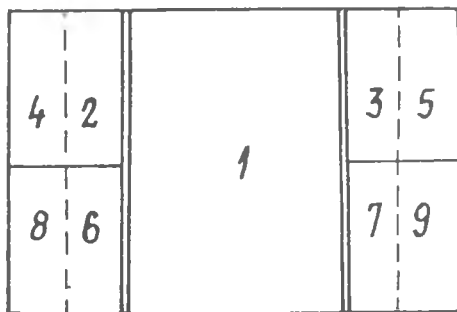
23. Gościszewice — skrzydła zamknięte ołtarza (1505)



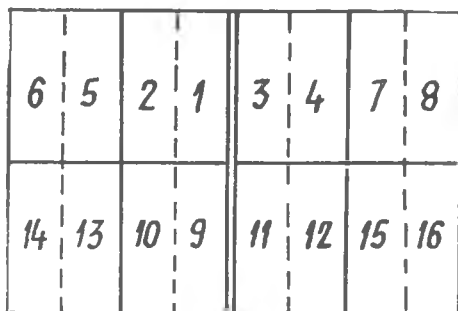
24. Kraków — skrzydła otwarte ołtarza z kościoła św. Mikołaja (ok. 1500)



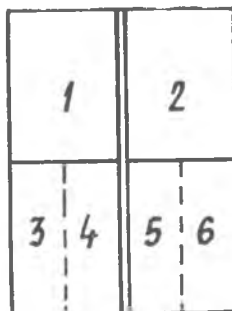
25. Kasina Wielka — skrzydła zamknięte ołtarza



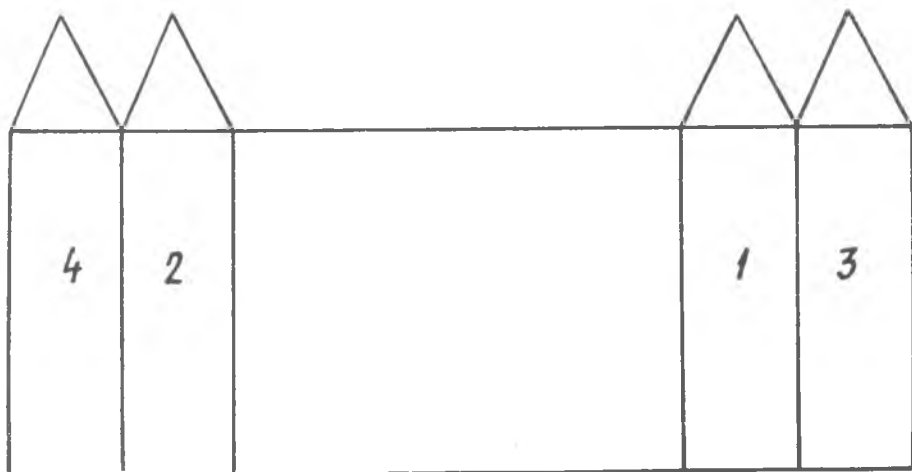
Ołtarz otwarty



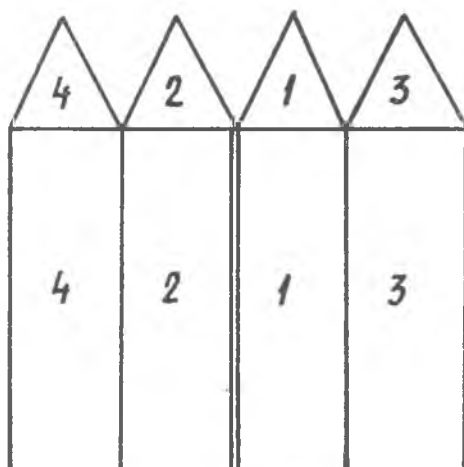
Ołtarz zamknięty



Ołtarz po raz drugi
zamknięty



Skrzydła otwarte



Skrzydła zamknięte

27. Kasina Wielka — schemat ołtarza



28. Przydonica — skrzydła otwarte ołtarza św. Katarzyny



29. Szczepanów — skrzydła otwarte ołtarza Wielkiej Rodziny (pocz. XVI w.)



30. Lipnica Murowana — skrzydła zamknięte ołtarza
(2. ćw. XVI w.)



31. Dobczyce — skrzydła otwarte ołtarza (ok. 1490)

2	1	4
3		5

2	1	3
4		5

4	1	5
2		3

2	1	3

1	3
2	4

Sceny z życia świętych

1	2
3	4

Historia Chrystusa i Maryi

3	4
1	2

Górny układ — z życia świętych;
dolny — z życia Chrystusa lub Maryi

1	4
3	2

Układ szachownicy

Niemniej dalsze ustalenia istniejących schematów treściowych, formalnych i kolorystycznych mogą wiele pomóc w hipotetycznym odtwarzaniu brakujących części, a przez to w lepszym rozumieniu oraz analizie wartości plastycznych zachowanego malarstwa tablicowego w Polsce.

CONSTRUCTION DES AUTELS GOTHIQUES EN POLOGNE

Résumé

L'art gothique portait une attention toute particulière à la décoration plastique des autels et élaborait, par conséquent, les principes de lier entre eux personnages et scènes dans des compositions décoratives. Au début de l'époque chrétienne, la table pour les sacrifices empruntait la forme du sarcophage décoré des motifs architectoniques, en relief ou en mosaïque. Les scènes figuratives qui représentaient habituellement les plus importantes vérités, la Révélation et la Rédemption, constituaient la synthèse de riches sujets propres à la décoration des églises. A l'époque romane, tout le bloc de l'autel ainsi que antepedia et menses furent abondamment décorés de bas-reliefs. De riches ensembles ornementaux de l'architecture extérieure des églises sont le point de départ pour la construction des retables romans et de premiers retables gothiques à l'ouest de l'Europe. Une inspiration de plus apportèrent les compositions des vitraux. L'art gothique hérita du style roman les retables dotés des tableaux disposés en permanence au dessus de l'autel. Avec le temps, les parties médianes prennent de l'importance, cependant les panneaux qui les accompagnent restent immobiles à la deuxième moitié du XIV-e et la première du XV-e siècles.

Très caractéristique pour l'époque gothique est le retable à panneaux fermant: c'est une réalisation qui illustre bien l'époque avec ses théories esthétiques, méthodologiques et sa façon de voir le monde. La construction d'un pareil autel rappelle, comme l'ostensoir, le plan transversal de l'église. Dans cette conception, l'autel fut l'accent principal du chœur, des nefs latérales et des chapelles; il fut également un des plus importants moyens de communiquer avec les fidèles, d'exercer sur eux une influence idéologique et culturelle. Par conséquent, ses sujets plastiques tenant le rôle des „Livres pour pauvres” devaient, dans leur construction, tenir compte de la méthodologie de l'enseignement et prendre en considération la communication des notions littéraires et idéologiques. Ainsi, l'on aperçoit dans ces retables des schémas idéologiques et formels recommandés pour la construction du sermon, subordonnés aux principes didactiques de l'intérieur de l'église et tenant compte de leur base théologique et littéraire. Le premier monument de l'art polonais qui illustre déjà le programme complet du retable à panneaux est l'autel de Grudziądz (env. 1390). Parmi les autels postérieurs où l'on constate, comme chez les Tchèques, en Slovaquie et en Hongrie, les parties médianes sculptées accompagnées des panneaux peints, il convient de citer l'autel de Ptaszkowa (env. 1440) et l'autel de l'église Notre-Dame de Cracovie réalisé par Wit Stosz. A la base de leur construction, de même que dans plusieurs autres autels en Pologne, figurent principalement les idées littéraires spécifiquement polonaises dans la présentation de la vie du Christ, de Marie et des saints: ceci les différencie des autels de l'Europe occidentale et méridionale.