

TERESA WOŁCZEK

TRYPTYK ZE SCENĄ ŚW. RODZINY ZE ZBIORÓW KATOLICKIEGO UNIWERSYTETU LUBELSKIEGO

W pracy tej zostanie podjęta próba naszkicowania problematyki związanej z tryptykiem z Kliczkowa. Tryptyk nie prezentując najwyższej klasy wśród zabytków późnogotyckiej sztuki cechowej, ale ze względu na rzadko spotykany typ ikonograficzny przedstawienia Św. Rodziny zasługuje na wnikliwsze opracowanie, ustalające przynależność warsztatową i rozstrzygające problemy formy i ikonografii.

Tryptyk powstał w okresie późnego gotyku przypadającego w sztuce polskiej na XV i początek XVI w. Jest to okres złożoności form, w którym obok tradycyjnych form gotyckich pojawiają się nowe renesansowe elementy.

Na temat tryptyku św. Rodziny z Kliczkowa /il. 1/ nie odnaleziono przekazu archiwalnego, który przesądziłby o ustaleniu jego chronologii, powstania, czasu i miejsca powstania. W aktach wizytacyjnych Archiprezbiteriatu Nowogrodziec /Naumburg/ z lat 1781 i 1786, 1859 i 1872¹ znajdujemy wzmianki informujące, że kościół pod wezwaniem Trzech Krzyży w Kliczkowie był kościołem filialnym parafii w Brzeźniku². Również w wizytacjach opublikowanych przez Jungnitza³, gdzie odnajdujemy opis wnętrza i wyposażenia kościoła, brak jakichkolwiek informacji na temat tryptyku.

Z inwentaryzacji Lutscha dowiadujemy się o istnieniu w kościele ołtarza, który można powiązać z tryptykiem św. Rodziny. Lutsch widział go w takiej formie w jakiej oglądamy go dzisiaj, tj. bez skrzydeł bocznych. Z opisu dowiadujemy się, że jest to scena późnośredniowiecznego ołtarza z przedstawieniem św. Anny i Marii oraz popiersi czterech mężczyzn umieszczonych nad głowami niewiast. W pobliżu ołtarza znajdowały się rzeźby: Marii z Dzieciątkiem i dwóch świętych, które Lutsch wiąże z przedstawieniami na skrzydłach, sugerując, że stanowiły całość z ołtarzem⁴.

Wernicke opisując w 1876 r. wyposażenie kościoła podaje, że rzeźbiony ołtarz szafiasty znajdował się w przybudówce prezbiterium /prawdopodobnie kaplica boczna/. Środkowa scena ołtarza przedstawia siedzącą Marię z tacą owoców i siedzącą św. Annę trzymającą w jednej ręce książkę, w drugiej winne grono. Powyżej popiersia czterech mężów. Wspomina o rzeźbach w pobliżu ołtarza i, podobnie jak Lutsch, wiąże je ze skrzydłami tryptyku⁵.

Nie znane są dzieje tryptyku św. Rodziny i drogi jakimi dotarł do Muzeum Archidiecezjalnego we Wrocławiu, gdzie znajdował się przed 1932 r.⁶ Ustawiono go w dawnej bibliotece kapitulanej /obecna sala gotycka/. Przez pewien czas ustawiony był w kościele św. Krzyża we Wrocławiu na okresowej ekspozycji⁷. W 1956 r. został przekazany w depozyt Katolickiemu Uniwersytetowi Lubelskiemu do Katedry Sztuki Kościelnej, decyzją ówczesnego Rządcy Diecezji, Wikariusza Kapitulnego, Księdza Infułata Kazimierza Lagosza⁸. W Zbiorach Sztuki Kościelnej Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego znajduje się do dnia dzisiejszego.

Tryptyk św. Rodziny jest pozycją dotychczas nieopracowaną i pomijaną w rozważaniach naukowych. Krótką wzmiankę katalogową zamieszcza A. Ziomecka w rozprawie "Śląskie retabula szafowe w drugiej połowie XV i na początku XVI w.", datując go na około 1520 rok i wiążąc z warsztatem Mistrza Polipytyku z Gościszowic⁹.

Tryptyk z Kliczkowa stanowi przykład popularnej w średniowieczu nastawy ołtarzowej. Jej schemat kompozycyjny oparty jest na trójdzielnym układzie geometrycznym: część środkowa wypełnia czworobok z umieszczonymi po bokach na zawiasach skrzydłami zamykanymi do środka. Ideowo konstrukcja takiej nastawy wzbogaconej predellą i zwieńczeniem nawiązuje swym układem do poprzecznego przekroju kościoła¹⁰. Podstawową figurą organizującą powierzchnię tryptyku jest prostokąt. Skupia na sobie całą uwagę, bowiem mieści najważniejsze przedstawienie szafy. Organizując wszystkie obrazy w logiczną całość wyznacza płaszczyznę poszczególnych scen, nadając im odpowiednie względem siebie proporcje.

W stosunku do kształtu i wielkości korpusu nastawy zarysowują się proporcje pozostałych części predelli i zwień-

czenia. W ołtarzu dominuje scena środkowa. Jej formalnym, treściowym i estetycznym uzupełnieniem są sceny na awersach skrzydeł pełniące funkcję barwnych ram¹¹.

Skrzydła tryptyku z Kliczkowa nie zachowały się. Skrzynia ma formę zbliżoną do kwadratu, stosunek podstawy do wysokości wynosi 1:1,3.

Wnętrze stosunkowo płytkiej szafy zdradza brak zainteresowania przestrzenią i dążnością do architektonicznego ukształtowania wnętrza, co sprawia, że postacie zdają się być przyklejone do tła. Głębię wnętrza artysta uzyskuje nawiązując do dawnego schematu piętrzenia poszczególnych grup figuralnych i umieszcza je tak, aby ich usytuowanie podkreślało przestrzenność. Odsuwa więc postacie męskie za balustradę, nieco w głąb szafy, częściowo zakrywając je ażurem wici roślinnej i eksponując w ten sposób grupę Najświętszej Marii Panny i św. Anny. Nieśmiałą próbą wprowadzenia przestrzenności jest zastosowanie w tle kotary z motywem kraty i ornamentem wici roślinnej oraz w górnej partii gwieździstego tła sugerującego sklepienie niebieskie. Jednolity układ szafy - jednopłaszczyznowa kompozycja, brak realistycznych szczegółów otoczenia, nieznaczące zwrócenie postaci bokiem - zbliża scenę do przedstawienia typu prezentacyjnego. Przedstawienie odznacza się zwartością. Poprzez schemat grupy zbudowanej na trójkącie rozwija się bardziej skomplikowana kompozycja oparta na rombie. Zaznacza się dążenie do zachowania symetrii i równowagi po obu stronach. Artysta w dziedzinie kompozycji nie wykazał zbyt inwencji i nie wyszedł poza wcześniej ustalone schematy, natomiast w kształtowaniu postaci ludzkiej przejawia dążność do pewnej indywidualizacji.

Zgodnie z postulatami sztuki średniowiecznej obowiązywał ideał pięknej niewiasty, będący kanonem mody ukształtowanym przez obyczaj dworsko-rycerski¹². Tak więc twarze kobiet charakteryzuje pewien stopień idealizacji. Twarzom męskim artysta starał się nadać cechy właściwe wiekowi dojrzałemu.

Granice mody w średniowieczu są płynne, a okresy przejściowe długie. Na zabytkach obok nowych szczegółów pojawiają się dawne, co pozwala przypuszczać, że zmiany następowały wolno, ale nowe elementy szybko przenikały z ognisk mody,

którymi były Francja i Flandria¹³. Gotyk w swej późnej fazie był okresem naturalizmu. W XV wieku obserwuje się zjawisko stylizowania sylwety zarówno męskiej, jak i kobiecej. Moda wczesnego renesansu wytworzyła już w XV wieku we Włoszech z zasadniczej sztuki gotyckiej, poprzez zmianę proporcji i szczegółów, zupełnie nową odmianę, odrzucając całą sztuczność poprzez obniżenie linii pasa do właściwego poziomu¹⁴. W tryptyku występują wyłącznie stroje aktualizowane. Strój Najświętszej Marii Panny jest charakterystyczny dla mody wczesnego renesansu.

Na terenie Śląska w zabytkach z przełomu XV/XVI w. w przedstawieniach św. Rodziny występują postacie odziane w strój zgodny z panującą modą. Jest to zapewne wynikiem rodzajowości w przedstawieniach i pewnej laicyzacji tego tematu traktowanego na początku XVI wieku jako zebranie członków rodziny.

Szafa tryptyku została wykonana z drewna iglastego, natomiast rzeźby i dekoracyjne ażury z drewna lipowego, którego w XV w., najczęściej używano w snycerstwie. Odwrocie szafy wykazuje układ słoic, z którego wynika, że deski cięte były promieniście i łączone na styk przy użyciu kleju zwierzęcego, rzadziej kazeinowego¹⁵. Deski odwrocia połączone ze sobą drewnianymi kołeczkami.

Zaprawa podłoża /tzw. grunt/ jest masą kredowo-klejową kładzioną wielowarstwowo i starannie gładzoną. Najgrubiej występują w partii złożonej bordiury z ornamentem wici roślinnej tłoczonyj w zaprawie, cieńszą warstwę położono na podobrazii szafy, najcieńszą pod polichromię rzeźb.

Podstawowe znaczenie miało złoto - zwłaszcza płatkowe - zastępowane czasem srebrną folią, szczególnie w skromniejszych retabulach, gdzie pokrywa tło i ramy¹⁶.

Ciemno-brązowy kolor kotary w tryptyku sugeruje, że kosztowne złoto płatkowe zastąpiono srebrną folią, którą pokryto złotym lakierem. Laserowane srebro mogło też być barwione innymi kolorami lakieru w celu uzyskania metalicznego połysku. W pracowniach śląskich używano srebra jako podkładu farb kryjących¹⁷. W ten sposób wykonana jest polichromia sukni Marii, gdzie dopiero na srebro położono czerwoną farbę.

Koloryt tryptyku z Kliczkowa jest bogaty i lśniący. Dominującym kolorem jest złoto płatkowe i srebro. Plamą barwną występującą płaszczyznowo jest czerwień i zieleni, w mniejszym stopniu użyto błękitu, brązu, bieli i żółci, a więc barw stosowanych w polskim malarstwie XV w.¹⁸

Nie ma śladów żadnej konserwacji tryptyku, nie zachowała się też żadna dokumentacja konserwatorska wskazująca na to, że był on poddany takowym zabiegom. W 1970 r. dokonano drobnych zabiegów zabezpieczających najbardziej zagrożone miejsca - masą enkaustyczną¹⁹. W stanie całego tryptyku widoczne są duże ubytki mechaniczne. Oprócz braku skrzydeł, widać liczne ubytki w ornamentyce i rzeźbie. Cała szafa podlega procesowi próchnienia, pęknięcia i jest atakowana przez anobium /owady/. Ponadto widoczne są na całej powierzchni liczne złuszczenia farby wraz z zaprawą, a także duży stopień zabrudzenia polichromii, co stwarza fałszywe wyobrażenie o walorach kolorystycznych tryptyku z Kliczkowa. Wskazana jest jak najszybsza konserwacja zabytku.

W Europie Środkowej najwięcej zabytków przedstawiających św. Rodzinę zachowało się z przełomu XV/XVI w. Przedstawienie Rodziny św. Anny /św. Rodzina/²⁰, wywodzi się z przedstawienia św. Anny Samotrzeciej. Motyw ten jest kontynuacją znanych od dawna przedstawień Drzewa Jessego²¹. Miały one w wizualnej formie ukazywać rozwiązanie biblijnych kwestii spornych ustalających stopień pokrewieństwa w stosunku do Jezusa innych członków św. Rodziny. Podstawą była również Ewangelia Pseudo-Mateusza, która wspomina o spotkaniu trzech córek św. Anny i ich dzieci²². Próbowano zatem osoby te połączyć więzami pokrewieństwa. Maria Kleofasowa jest wzmiankowana w Ewangelii jako siostra Marii - Matki Jezusa²³. Marię Salome uznano za siostrę Marii prawdopodobnie na podstawie apokryfów²⁴. Imiona dla dwóch mężów św. Anny utworzono od imion córek Marii Kleofasowej - Maria, córka Kleofasa i podobnie Maria Salome - Maria, córka Salomasa²⁵. Doszukując się dalszych pokrewieństw tworzone całe rodowody popularyzowane przez sztukę. W ten sposób liczba osób wchodzących w skład św. Rodziny dochodziła do trzydziestu. W zachowanych zabytkach z terenu Polski przedstawiających św. Rodzinę, ilość występujących osób nie przekracza dwudziestu sześciu /Głogówek/.

Wzorów przedstawień dostarczały dzieła mistrzów niemieckich i flamandzkich, a także wspomniane wyżej apokryfy, których przekazy znane były u nas na przełomie XV/XVI w.²⁶ Geneza kultu św. Anny sięga przełomu V/VI w. Kult ten początkowo rozwijał się w kościele wschodnim. Na zachodzie kult św. Anny pojawił się w VIII w., ale rozwinął dopiero w XIII w.²⁷, głównie dzięki działalności zakonów franciszkańskich, które propagowały już wcześniej kult Niepokalanego Poczęcia Najświętszej Marii Panny²⁸.

Jako pierwsi około połowy XIII w. nabożeństwa ku czci św. Anny odprawiali franciszkanie, następnie benedyktyni i karmelici. Wraz z rozwojem tych zakonów kult św. Anny szybko rozprzestrzenił się w Europie, także w tekstach, pieśniach, bractwach i widowiskach teatralnych. Popularność tego kultu wypływa przede wszystkim z faktu, że św. Anna była matką Najświętszej Marii Panny.

W Polsce głównym propagatorem jej kultu był biskup krakowski Jan Konarski²⁹. Ufundowany przez niego w 1508 r. tryptyk bodzentyński z Rodziną św. Anny na predelli upowszechnił ten typ ikonograficzny w plastyce polskiej z początku XVI w.³⁰

Dzięki macierzyństwu Marii, św. Anna nabiera wyjątkowego znaczenia wśród innych świętych. Wierzono, że św. Anna poprzez Marię ma wpływ na Chrystusa. Wymienia się szereg patronatów św. Anny³¹. Miała ona w oczach ówczesnych ludzi wyjątkowe znaczenie dla ich życia rodzinnego, dlatego też temat św. Rodziny zyskał wielką popularność w sztuce Krakowa, Śląska i Wielkopolski przejawiającą się zarówno w rzeźbie, jak i malarstwie³².

Często spotykamy przedstawienia na św. Anny uczącej Marię czytać /il. 2/ lub św. Anna /która stoi bądź siedzi/ trzymającej Dzieciątka Jezus /il. 3/³³. Rozwój przedstawień poświęconych kultowi św. Anny przebiegał dwoma kierunkami. W obu pojawia się młoda kobieta, niekiedy z koroną na głowie. Ona i jej matka trzymająca Dzieciątka Jezus siedzą. Po obu stronach kobiet wprowadza się postacie córek św. Anny ze swoimi dziećmi /wyjątek zaczerpnięty z apokryficznego życia Marii/. Nad nimi, za balustradą św. Józef z trzema mężami św. Anny. Knötel twierdzi, że - dzięki twórcy o imieniu Henryk - legendarne grono rodzinne w obrazie św. Anny

rozprzestrzenia się jako przedstawienie tzw. dużej św. Rodziny, w którym połączono oba rodzaje przedstawień³⁴. Klei-schmidt podaje, że pierwsze przedstawienia św. Rodziny były komponowane nie przez dodanie męskich postaci ale dwu córek św. Anny wraz z dziećmi³⁵ /ołtarz z Rajska, il. 4/.

Określenie święta Rodzina w znaczeniu rzeczywistym można użyć wtedy, gdy oprócz Joachima pojawia się w przedstawieniu św. Józef³⁶ /ołtarze z: Kobylnik /il. 5/, Mirca, Przysietnicy, Szewnej oraz na brukselskim gobelinie, ze Zbiorów Czartoryskich Muzeum Narodowego w Krakowie/. Rozwinięciem tego pięcioosobowego schematu jest siedmioosobowa grupa powstała przez dodanie dwóch pozostałych mężów św. Anny³⁷. Przykładów dostarczają ołtarze: ze szkoły Uhlm /il. 6/, Marcinek /il. 7/, Pawłowa, Jaryszowa, Gosprzydowej, Markowej, Bukrau, Erfurtu.

Dalsza ewolucja następuje w kierunku powiększania liczby osób. Św. Rodzina rozrasta się. Liczy 16 osób /przedstawienia w Sobiesku Miejskim, Szczyrzycach/; 17 osób /Szydłowiec, Opatów, Markowa, Werden/; 18 osób /Boguszyca, Miechów/; 22 osoby /Ołpiny/; 25 osób /Szalejów Dolny, Krotoszyn /il. 8/, Ścinawa /il. 9/, Baków/; 26 osób /Głogówek/.

Sobór Trydencki /1545-1563/ zakazał przedstawiania legendy o potrójnym małżeństwie św. Anny. W miejsce przedstawień św. Rodziny odradzają się przedstawienia św. Anny Samotrzeciej i św. Anny nauczającej Marię³⁸.

Typ ikonograficzny z tryptyku z Kliczkowa należy do rzadkiej wersji przedstawienia św. Rodziny, znanej także z ołtarzy na Śląsku w: Koninie Żagańskim /il. 10/, Męcinnie-Piotrowicach /il. 11/ i w Wielkopolsce w Prochach /il. 12/, a także prawdopodobnie w ołtarzu z Gościszowic. Opisując ten ostatni ołtarz Knötel przypuszcza, że "zapewne w grupę tę [dzieci otaczające Marię Salome i Marię Kleofasową] wchodzi najmłodsze Dzieciątko Jezus", sugerując, że Dzieciątko Jezus nie było w grupie pomiędzy postaciami Marii i św. Anny, ale jednocześnie nie podaje dokładniejszego opisu wymienionych ołtarzy³⁹.

W wyżej wymienionych przedstawieniach obecność Jezusa została zastąpiona owocem winnego grona podawanego Marii przez Annę. Zasadniczy akcent zostaje przesunięty z Macie-

rzyństwa na Ofiarę Odkupienia i uczestnictwa w niej Marii, a trzymana przez Annę książka jest nawiązaniem do zapowiedzi Odkupienia w pismach proroków Starego Testamentu.

Wraz z całokształtem kultury umysłowej i rozwojem sztuki następują zmiany w artystycznych realizacjach tego tematu i jego ideowej interpretacji⁴⁰. W XV w. w tematach poświęconych św. Annie wprowadzono rodzajowość, która nie wypierając treści ideowych zmieniła ich siłę oddziaływania poprzez wątki treściowe zaczerpnięte ze świata realnego, zewnętrznego a nie świata idei. Wydobywając jednocześnie strony przedstawienia bliższe ówczesnemu człowiekowi - poprzez stworzenie obrazu bliższego jego życiu i rodzinie. Treści ideowe nie mają pierwszoplanowego znaczenia, co osłabia ich oddziaływanie, mimo zastosowania symbolu winnego grona - symbolu męki⁴¹.

Widz dociera do treści ideowych poprzez powłokę sceny rodzajowej wywołującej przeżycia różne od przeżycia samej idei teologicznej, ale jednocześnie bliższe jego psychice i sposobowi pojmowania świata. Idea pozostaje więc taką samą jaką byłaby w scenie potraktowanej symbolicznie, ale - dzięki nadaniu jej charakteru rodzajowego - zachodzi inna relacja pomiędzy sceną a odbiorcą, a więc również innym jego stosunkiem do osób świętych obdarzonych cechami zwykłych ludzi, zwykłej rodziny i dlatego bliższej ówczesnemu człowiekowi.

Rodzajowość jest wynikiem naturalistycznego nastawienia autora, które wypływało z obserwacji rzeczywistości i chęci zbliżenia do świata realnego. Pomimo to przedstawienie tkwi jeszcze w tradycji idealistycznej XIV w. /m.in. przez sposób opracowania twarzy kobiecych/.

Choć rodzajowość opracowania zaciera siłę wymowy symbolicznej i ideowej, to jednak bynajmniej nie eliminuje treści religijno-dogmatycznych. Treści symboliczne w samym dziele są w pełni czytelne a jednocześnie dzięki takiemu opracowaniu bardziej dostępne.

Kompozycja przedstawienia z Kliczkowa wyrosła z ewolucji wyobrażenia św. Anny Samotrzeciej wzbogaconej w drugiej połowie XV i początku XVI w. o nowe elementy ikonograficzne. Modyfikacja tego przedstawienia, zgodnie z epoką w której się rozwijała, szła w kierunku pewnej dowolności ikonograficznej i zmienności tego wyobrażenia.

Twórca tryptyku z Kliczkowa stworzył dzieło oryginalne mieszczące się jednak w ówczesnej interpretacji treściowej tematu, a także w zamiłowaniu mistrzów cechowych do rodzajowości, stającej się ważną częścią ówczesnego myślenia.

Próbie rekonstrukcji utrudnia brak informacji na temat skrzydeł, predelli i zwieńczenia. Hipotetyczną ich treść można by ustalić na podstawie zachowanych obiektów o podobnej tematyce, ale dotyczy to tylko skrzydeł, gdyż w żadnym z interesujących nas obiektów nie zachowały się ani predelle, ani zwieńczenie⁴².

Awersy skrzydeł wewnętrznych na Śląsku były najczęściej wypełnione rzeźbami, choć zdarzały się sceny malowane⁴³, w przeciwieństwie do Małopolski, gdzie w tym czasie dominowały tryptyki i poliptyki w całości malowane⁴⁴. Szały śląskich ołtarzy tego okresu były przeważnie wypełnione rzeźbą⁴⁵. Natomiast rewersy skrzydeł wewnętrznych i zewnętrznych są wyłącznie dekorowane malarstwem.

W ustaleniu tematyki skrzydeł tryptyku z Kliczkowa będą pomocne skrzydła tryptyków z:

I. Bąkowa, Bukowca, Szymocina, Ścinawy /il. 9/.

II. Stolca, Olesna, Erfurtu.

III. Konina Żagańskiego /il. 10/, Męcinki-Piotrowic /il. 11/.

Knüttel podaje, że w ołtarzu św. Rodziny na skrzydłach najczęściej przedstawiano "Legendę Joachima i Anny" w wybrze scen: 1/ Odrzucenie ofiary Joachima; 2/ Joachim sprawujący urząd pasterski; 3/ Spotkanie Joachima i Anny przy Złotej Bramie; 4/ Zwiastowanie Joachimowi; 5/ Narodziny Marii; 6/ Zaręczyny Marii z Józefem⁴⁶.

W zgodzie z tą informacją pozostają przedstawienia skrzydeł w Bukowcu i Ścinawie /Odrzucenie ofiary Joachima, Zwiastowanie Joachimowi, Spotkanie przy Złotej Bramie, Narodziny Marii/, podobny wzorzec zastosowano w Szymocinie i Bąkowie. Natomiast w Stolcu i Oleśnie na skrzydłach przedstawiono sceny z życia Marii /Zwiastowanie, Nawiedzenie, Narodzenie, Pokłon Trzech Króli/.

Należy zaznaczyć, że sceny środkowe wymienionych ołtarzy należą do typowych nastaw z przedstawień tzw. wielkiej rodziny św. Anny rozpowszechnionych na Śląsku.

Typ ikonograficzny reprezentowany przez przedstawienie św. Rodziny z tryptyku z Kliczkowa, a także z Męcinki-Piotro-

wic i Konina Żagańskiego należy do rzadszej odmiany spotykanej na terenie Śląska. W tych przedstawieniach obecność Jezusa zastąpiono owocem winnego grona podawanego Marii przez Annę.

Zachowane skrzydła ołtarzy z Konina Żagańskiego i Męcinki-Piotrowic przedstawiają postacie sióstr Marii i ich rodzin: Marię Kleofasową z dziećmi i Alfeusza oraz Marię Salomę z dziećmi i Zebedeuszem. Postacie te uzupełniają scenę środkową tworząc kompozycyjną całość i przedstawienie tzw. wielkiej rodziny św. Anny.

Powyższe wnioski dotyczące treści skrzydeł tryptyku wykluczają przypuszczenie Lutscha, jakoby figurki trzech świętych, które znajdowały się w otoczeniu ołtarza miałyby stanowić z nim integralną całość⁴⁷. Ich obecność w pobliżu tryptyku była zapewne przypadkowa, zwłaszcza że sam tryptyk został prawdopodobnie przeniesiony z pierwotnego miejsca przeznaczenia. Nie wynika to jednak jasno z opisu Lutscha, który nie udziela bliższych informacji. Z informacji, którą podaje Wernicke⁴⁸, trudno wnioskować czy miejsce w którym widział go autor było jego miejscem pierwotnym.

Tryptyk z Kliczkowa został uznany przez A. Ziomecką za dzieło powstałe pod wpływem "Mistrza z Gościszowic" i datowany na około 1520 rok⁴⁹.

"Mistrz z Gościszowic" jest postacią jak dotąd anonimową. Określenia tego użył po raz pierwszy M. Braune⁵⁰, w stosunku do twórcy szeregu ołtarzy pokrewnych stylistycznie. Na podstawie pewnych elementów przypisał ich autorstwo twórcy ołtarza św. Katarzyny Aleksandryjskiej z Gościszowic.

Na podstawie badań przeprowadzonych w następnych latach stwierdzono, że omawiany warsztat działał na terenie północno-zachodniego Śląska. Najwięcej prac pochodzących z tego warsztatu znajduje się w okolicach Żagania i Szprotawy. Działalność jego obejmuje i dalsze regiony⁵¹.

Z dorobkiem warsztatu "Mistrza z Gościszowic" łączy się około 15 zachowanych zespołów ołtarzowych; m.in. w Sulechowie /1499/⁵², Dzikowicach /1505/⁵³, Koninie Żagańskim /1505 r./, Wichowie /1507 r./, Kościanie /1507/⁵⁴, Cichach /1512 r./, Koninie Żagańskim /1514 r., tryptyk ze sceną św. Rodziny/, Mycelinie /ok. 1520 r., tryptyk ze sceną Ostatniej Wieczerzy/. Poza tym do dzieł tego warsztatu zalicza się

ołtarze w: Kaliszu, Żaganiu, Koninie Żagańskim /koronacja Najświętszej Marii Panny - skrzydła/, wrocławskie martyrium św. Apolonii z klasztoru św. Jakuba i ołtarz z Lomnitz k/Drezna⁵⁵.

Warsztat "Mistrza z Gościszowic" zgodnie z ówczesnym zwyczajem uprawiał zarówno technikę malarską jak i snycerską. Ścisły związek formalny pomiędzy malowanymi kwaterami a dekoracją rzeźbiarską wskazuje na jednolitość artystyczną i wysoki poziom i malarskich i rzeźbiarskich umiejętności oraz solidność wykonania i doskonałą technikę⁵⁶. Charakteryzuje ją linearno-rysunkowy styl, pewna lalkowatość figur, trwardość sylwety, sztywne łamanie draperii. Suchy, twardy modelunek widoczny w rzeźbie przybiera w malarstwie graficzno-rysunkowy charakter.

Tematyka prac warsztatu "Mistrza z Gościszowic" nie odbiega na ogół od wzorów ogólnie przyjętych w sztuce średniowiecznej: została zaczerpnięta ze Starego i Nowego Testamentu oraz hagiografii. Obejmuje m.in. sceny z życia świętych, sceny maryjne i pasyjne. Do najczęściej przedstawianych należą: Ostatnia Wieczerza, zesłanie Ducha św., zaśnięcie Najświętszej Marii Panny, koronacja Najświętszej Marii Panny, św. Rodzina - w centrum ołtarza, sceny z życia Najświętszej Marii Panny, pasyjne, postacie świętych i 12 apostołów - na skrzydłach⁵⁷.

Porównanie elementów formalnych, tryptyku z Kliczkowa i ołtarzy warsztatu "Mistrza z Gościszowic" wykazuje pewne związki i podobieństwa tryptyku z pracownią Mistrza. Dotyczą one przede wszystkim fizjonomii osób, kostiumologii, elementów dekoracyjnych.

Najbliższe tryptykowi i wykazujące z nim najwięcej podobieństw w grupie omawianych zabytków tego kręgu jest retabulum św. Rodziny z Konina Żagańskiego /il. 10/ datowane na 1514 r., uznane przez Braunego za dzieło warsztatu "Mistrza Poliptyku z Gościszowic". Wyraźne analogie odnajdujemy w kostiumologii /duże podobieństwo kroju i wykończenia sukni Marii oraz identyczne nakrycia głów Joachima i Kleofasa w obu ołtarzach/, w sposobie opracowania partii włosów /drobne, faliste żłobienia/ oraz w dekoracji szafy /motyw wici roślinnej na bordiurze obramiającej szafę, występujący także w ołtarzach z Gościszowic, Dzikowic, Kościana/.

W stosunku do innych ołtarzy warsztatu "Mistrza z Gościszowic" najwięcej podobieństw z tryptykiem wykazuje poliptyk z Gościszowic, zwłaszcza w zakresie ażurowej dekoracji maswerku i cokoku oraz tła z motywem owocu granatu.

Porównanie cech formalnych dzieł związanych z warsztatem "Mistrza z Gościszowic" i tryptyku z Kliczkowa wykazuje pewne podobieństwa i zbieżności w sposobie kształtowania poszczególnych elementów i detali, wskazując, iż twórca tryptyku, aczkolwiek sam nie był bezpośrednio związany z pracownią Mistrza, gdyż styl samego tryptyku zbyt odbiega od dzieł warsztatu, to jednak znajdował się w kręgu jego oddziaływania.

Tryptyk z Konina Żagańskiego prawdopodobnie posłużył za wzór twórcy ołtarza św. Rodziny z Kliczkowa, o czym pozwala wnioskować datowanie /1514/ tryptyku z Konina, a także ten sam schemat kompozycyjny w obu zabytkach oraz duży stopień zależności w jakim pozostawał autor św. Rodziny z Kliczkowa w stosunku do retabulum św. Rodziny z Konina Żagańskiego.

Sugestie odnośnie datowania tryptyku z Kliczkowa wysunięte przez Ziomecką datującą go na ok. 1520 r. potwierdzają wczesnorenesansowe elementy strojów /głównie stroju Marii/, a także sposób kształtowania draperii występujący w sukni św. Anny charakterystyczny dla roku ok. 1520⁵⁸.

Związki rodzinne Anny ilustruje tabela⁵⁹.

YSACHAR - SUSANNA
/Stolanus - Emerentia/

	ANNA		ESMERIA	-	EPHRAIM ⁶⁰
I Joachim	II Kleofas	III Salomas	Elżbieta		Elind
Maria	Maria Kleofasowa	Maria Salome			
	Alfeusz	Zebedeusz	Zachariasz		Emerentia
Józef					
	Jakub Mł.	Jan Ewangelista	Jan Chrzciciel		Enim - Memelia
Jezus	Józef Justus	Jakub Starszy			Serwantius
	Szymon				
	Juda Tadeusz				

PRZYPISY

- 1 Acta Visitacione Archipresbyteratus Naumburgensis ab ann 1774 usque ab 1819 sygn II b 220; 1822-1908 sygn II b 294. Archiwum Muzeum Archidiecezjalnego we Wrocławiu.
- 2 Tamże s. 406.
- 3 J. Jungnitz. Visitationsberichte der Diözese Breslau. Breslau 1902 s. 43.
- 4 H. Lutsch. Verzeichnis der Kunstdenkmaler der Provintz Schlesien. Breslau 1891 s. 566.
- 5 E. Wernicke. Zur Schlesischen Kunsttopographie. Schlesien Vorzeit 1876 s. 118.
- 6 A. Nowack. Führer durch das Erzbischöfliche Diözesanmuseum in Breslau. Breslau 1932 s. 26.
- 7 M. Zlat. Sztuki Śląskiej drogi do gotyku. Późny gotyk. Warszawa 1965.
- 8 Kuria Arcybiskupia we Wrocławiu. Protokół zdawczo-odbiorczy z dnia 1 03 1956 r. L. dz. nr 5.
- 9 A. Ziomecka. Śląskie retabula szafowe w drugiej połowie XV wieku i na początku XVI wieku. "Roczniki Sztuki Śląskiej" Wrocław 10:1976 s. 52 i 84.
- 10 Ks. W. Smoleń. Konstrukcja gotyckich ołtarzy w Polsce. "Roczniki Humanistyczne" 19:1971 z. 4 s. 9.
- 11 Problem ten omówiony jest w: M. Walicki. Malarstwo polskie XV w. s. 39-43; Tenże. Obrazy, sprawy i ludzie polskiego gotyku. W: Złoty widnokrąg. Warszawa 1965 s. 41.
- 12 M. Gutkowska-Rychlewska. Historia ubioru. Wrocław 1968 s. 76.
- 13 M. Gutkowska-Rychlewska. Ubiory w ołtarzu Mariackim Wita Stosza na tle zabytków wieku XV. "Rocznik Krakowski" 26:1935 s. 112.
- 14 A. Banach. Historia pięknej kobiety. Kraków 1960 s. 78.
- 15 Teofil, kapłan i zakonnik. O sztukach rozmaitych ksiąg troje. Przekład T. Żebrowski. Kraków 1880. Rozdz. 17.
- 16 Ziomecka, jw. s. 20.
- 17 Tamże.
- 18 J. Nykiel. Budowa technologiczna obrazów na desce tzw. szkoły sądeckiej lat 1420-1460. "Ochrona Zabytków" 4:1962 s. 9.

- 19 Zabiegów zabezpieczających masą enkaustyczną dokonała mgr Leokadia Struczyńska.
- 20 Dla określenia przedstawień św. Rodziny używa się także innych określeń. Zob. J. Bobrowska. Tryptyk ze sceną św. Rodziny ze Zbiorów Domu Matejki. "Rozprawy i Sprawozdania Muzeum Narodowego w Krakowie". Kraków 1954 s. 42.
- 21 J. Samek. Zapomniane źródło inspiracji predelli ołtarza Wita Stosza w kościele Mariackim w Krakowie. "Folia Historiae Artium" 15:1979 s. 25-39.
- 22 C. Tischendorf. Evangelia Apocrypha. Leipzig 1876 s. 51-112; H. Sachs. Christliche Ikonographie. Leipzig 1980 s. 33.
- 23 J. 19, 25; Sachs, jw.
- 24 Podręczna Encyklopedia Biblijna. Red. ks. E. Dąbrowskiego Poznań-Warszawa-Lublin 1958 s. 467; Sachs jw.
- 25 Sachs, jw.
- 26 M. Skrudlik. Królowa Korony Polskiej. Lwów 1930 s. 31.
- 27 K. Kunstle. Iconographie der Christlichen Kunst. Freiburg 1928 s. 109.
- 28 Tamże s. 17.
- 29 M. Goettel-Kopf. Z badań nad rozwojem tematów ikonograficznych w małopolskim malarstwie średniowiecznym w I ćw. XVI w. "Sprawozdania z Posiedzeń PAN". Styczeń-luty 1965 s. 182.
- 30 Ks. Ł. Łętkowski. Katalog biskupów i prałatów i kanoników krakowskich. Kraków 1852 s. 64.
- 31 Św. Anna była patronką małżeństw, matek, wdów, biednych, górników, tkaczy, stolarzy, młynarzy, żeglarzy, złotników, krawców, służących.
- 32 Bobrowska, jw. s. 57.
- 33 Ołtarze w: Czarnkowie, Gostyniu, Ceradzu Kościelnym /Św. Anna Samotrzecia/ oraz w: Obornikach, Borku /św. Anna ucząca Marię czytać/. Wczesnym i mało znanym przedstawieniem jest obraz tablicowy Szkoły Czeskiej z ok. 1384 r. /klasztor Karmelitanek w Strzegomiu - przedstawienie św. Anny siedzącej z Marią trzymającą Dzieciątko Jezus/ a także przedstawienie z kościoła św. Mikołaja w Straslundzie i Muzeum Narodowego w Regensburgu. Lexikon der Marienkunde /Regensburg 1958 s. 230-258 - hasło Anna Selbdritt/ wymienia XIV-wieczne przedstawienie św. Anny Samotrzeciej pochodzące z katedry w Regensburgu z 1330 z Muzeum Diecezjalnego w Wiedniu z 1340 i z kościoła klasztornego w Ebrach.

- 34 P. K n ö t e l. Kirchliche Bilderkund Schlesien. Glatz 1929 s. 267.
- 35 P. E. K l e i s c h m i d t. Die heilige Anna, ihre Verehnung in Gesichte Kunst und Vollestum. Düsseldorf 1930 s. 263.
- 36 Tamże s. 267.
- 37 Maria i św. Anna siedzą na ławie, pomiędzy nimi Dzieciątko Jezus, które św. Anna trzyma za rączkę lub podaje mu owoc. Ponad głowami niewiast: nad Marią - św. Józef, nad św. Anną - Joachim, Kleofas i Salomas.
- 38 K l e i s c h m i d t, jw. s. 272.
- 39 K n ö t e l, jw. s. 68.
- 40 K ü n s t l e, jw. s. 330-333.
- 41 J. K ł ę b o w s k i. Ze studiów nad sztuką Wita Stosza, św. Anna Samotrzecia. "Zeszyty Naukowe Uniwersytetu im. Mickiewicza w Poznaniu" 1:1959 z. 1 s. 89.
- 42 Z i o m e c k a, jw. s. 24.
- 43 Tamże s. 26.
- 44 Informacja przekazana autorce przez dr Tadeusza Chrzanowskiego.
- 45 Z i o m e c k a, jw. s. 26.
- 46 K n ö t e l, jw. s. 70.
- 47 L u t s c h, jw. s. 566.
- 48 W e r n i c k e, jw. w. 118.
- 49 Z i o m e c k a, jw. s. 84.
- 50 H. B r a u n e, E. W i e s e. Schlesische Malerei und Plastik der Mittelalters. Leipzig 1928 s. 66-70.
- 51 T. D o b r o w o l s k i. Sztuka na Śląsku. Katowice-Wrocław 1948 s. 174; M. W a l i c k i. Poliptyk Kaliski na tle problemu "Mistrza Ołtarza z Giessmandorff". "Przegląd Historii Sztuki" 2:1930/1931 s. 81-91.
- 52 S. W i l i ń s k i. Poliptyk Sulechowski 1499. "Przegląd Zachodni" 4:1948 s. 168-173.
- 53 B r a u n e, W i e s e, jw. s. 666.
- 54 M. W a l i c k i. Późnogotycka plastyka w Kościanie. "Biuletyn Historii Sztuki" 4:1934/1935 s. 103-110.
- 55 D. B i e r n a c k a. Warsztat rzeźbiarski Mistrza Ołtarza z Gościszowic. "Zielonogórskie Zeszyty Muzealne" 1:1969 s. 49-85.

- 56 Braune, Wiese jw. s. 66; Dobrowolski. Sztuka na Śląsku s. 174.
- 57 Biernacka, jw. s. 68.
- 58 T. Dobrowolski. Rzeźba i malarstwo w województwie śląskim. Katowice 1937 s. 33. Zob. zestawienie przykładów kształtowania draperii ok. 1500 roku.
- 59 Knötel, jw. s. 69; Sache, jw. s. 168.
- 60 Lexikon der Christlichen Ikonographie von Herder s. 163; Kleischmidt, jw. s. 253; Sachs, jw. s. 168.

DAS TRIPTYCHON MIT DER SZENE DER HEILIGEN FAMILIE
AUS DER KOLLEKTION DER KATHOLISCHEN UNIVERSITÄT LUBLIN
Zusammenfassung

Das Triptychon mit der Szene der Heiligen Familie, das aus der Drei-Kreuze-Kirche in Kliczków stammt und sich jetzt in den Kunstsammlungen der Katholischen Universität Lublin befindet, stellt den selten angetroffenen ikonographischen Typ der Darstellung der Heiligen Familie ohne das Jesuskind dar.

Vom gesamten Triptychon ist nur der Mittelteil erhalten geblieben, in dessen Zentrum die sitzenden Gestalten der Allerheiligsten Jungfrau Maria und der heiligen Anna dargestellt sind. Über ihnen sind die Brustbilder von vier auf ein Geländer gestützten Männern zu sehen: der hl. Josef, Joachim, Kleophas und Salomas. Auf den nicht erhalten gebliebenen Flügeln /von deren Anwesenheit die Scharniere an beiden Seiten des Schrankes zeugen/ waren wahrscheinlich die Gestalten der Schwestern der Allerheiligsten Jungfrau Maria mit ihren Familien abgebildet /Maria, die Frau des Kleophas, mit ihren Kindern und Alphäus sowie Maria Salome mit ihren Kindern und Zebedäus/.

Zum Thema des Triptychons von Kliczków wurde keine Archivquelle gefunden, die etwas über seine Chronologie, seine Herkunft und die Zeit und den Ort seiner Entstehung aussagen würden. Die Untersuchungen zur Ikonographie des Triptychons sowie die formale und stilvergleichende Analyse der Gruppe von Kunstdenkmälern mit Darstellungen der Heiligen Familie von der Wende des 15./16. Jahrhunderts hauptsächlich aus Schlesien und auch die Analogien mit ikonographisch ähnlichen Kunstdenkmälern bestätigen die Version von A. Ziomecka, dass das Triptychon etwa 1520 entstand und sein Schöpfer unter dem Einfluss der Werkstatt des Meisters von Gósciszowice stand. Diese Werkstatt wirkte an der Wende des 15./16. Jahrhunderts in Nordwestschlesien. Mit dem Ertrag dieser Werkstatt lassen sich etwa 15 erhaltene Altargruppen in Verbindung bringen, u.a. in Konin Zagański, Szprotawa, Sulechów und Kalisz.

Unbekannt sind die Wege, auf denen das Triptychon ins Erzdiozesanmuseum in Wrocław gelangte, wo es sich vor 1932 befand. 1956 wurde es in der Katholischen Universität Lublin deponiert.



1. Oltarz ze sceną św. Rodziny z Kliczkowa, ok. 1520 r., scena środkowa.
Fot. R. Owczarek



2. Borek. Św. Anna ucząca Marię czytać. Fot. W. Wolny



3. Czarnków. Św. Anna Samotrzecia, pocz. XVI w. Fot. W. Wolny



4. Rajsko. Św. Anna z córkami i wnukami, XV w. Fot. W. Wolny



5. Kobylniki. Św. Rodzina, pocz. XVI w. IS PAN.
Neg. nr 75387



6. Marcinki. Św. Rodzina, pocz. XVI w. Muzeum Narodowe w Poznaniu.
Neg. nr 144A



7. Krotoszyn. Św. Rodzina, ok. 1500 r. Muzeum Narodowe w Poznaniu.
Neg. nr 732A



8. Ścinawa. Ołtarz św. Rodziny, pocz. XVI w. Muzeum Narodowe we Wrocławiu.
Neg. nr 14814



9. Konin Żagański. Ołtarz św. Rodziny, 1514 r. Muzeum Narodowe we Wrocławiu. Neg. nr 14816



10. Prochy. Św. Rodzina, pocz. XVI w. Fot. T. Wołczek