

# Wróblewska, Kamila

---

## Średniowieczna snycerka ołtarza z Bartoszyc

---

Komunikaty Mazursko-Warmińskie nr 3, 199-208

---

1973

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

KAMILA WRÓBLEWSKA

## ŚREDNIOWIECZNA SNYCERKA OLTARZA Z BARTOSZYC

## 1. WSTĘP

W Muzeum Mazurskim w Olsztynie znajduje się pentaptyk, który należał w średniowieczu do wystroju kościoła szpitalnego p.w. Św. Ducha w Bartoszycach<sup>1</sup>. Kościół i szpital ufundowano w 1377 r. Usytuowany został poza murami miejskimi. Wyburzony w 1774 r. i postawiony od nowa w latach 1775—1776<sup>2</sup>.

Johann Gottlob Benisch, w wydanej 1836 r. rzetelnej monografii Bartoszyce, opartej na źródłach archiwalnych miasta, wymienia pewną liczbę ołtarzy. Już samo wezwanie tych ołtarzy dowodzi, iż powstały one w okresie przedreformacyjnym<sup>3</sup>. Opisując stan wyposażenia kościoła aktualnie dla czasu, w którym pisał monografię, wspomina dosyć obszernie o ołtarzu, rozpoczynając relację o jego rzeźbionej scenie pasyjnej: „Ołtarz jest bezsprzecznie o wiele starszy. Główny plan przedstawia w niszy rzeźbę ukrzyżowanego Chrystusa w żywych barwach, przy czym umieszczono kilku rzymskich żołnierzy na koniach.”<sup>4</sup> Autor próbuje nawet datować powstanie ołtarza. Fakt ten dowodzi, że nie udało mu się dotrzeć do żadnego przekazu na temat fundacji ołtarza: „W każdym razie ołtarz ten jest najstarszym dziełem spośród zachowanych w Bartoszycach pomników pierwszego i najdawniejszego okresu chrześcijańskiego, z pewnością sięga aż XIV wieku”<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> Na temat szpitalnictwa średniowiecznego na Warmii i w Prusach Krzyżackich: G. M a t e r n, *Die Hospitäler in Ermland*, Zeitschrift für die Geschichte und Altertumskunde Ermlands, Bd. 16, 1910, ss. 74—76, 88—89, 116—121; C. P r o b s t, *Der deutsche Orden und sein Medicinalwesen in Preussen. Hospital, Firmarie und Arzt bis 1525*, Bad Godesberg 1969.

<sup>2</sup> J. G. B e h n i s c h, *Versuch einer Geschichte der Stadt Bartenstein*, Königsberg 1936. Na stronach 506, 509 i 510 drukuje autor dokumenty archiwalne, dotyczące powstania szpitala i kościoła poszpitalnego.

<sup>3</sup> *Ibidem*, ss. 84—85. Np. Hanke Littouwe w 1390 r. złożył datek na fundację ołtarza Św. Bartłomieja (dokument na s. 512). J. G. B e h n i s c h wnioskuje, iż fundator był zapewne Litwinem, gdyż tego rodzaju wezwania były raczej na obszarze Prus Krzyżackich nie spotykane. W szpitalu znajdowały się, oprócz wzmiankowanego wyżej, ołtarz Marii Panny, Świętego Ciała i Trójcy Św.

<sup>4</sup> *Ibidem*, s. 326.

<sup>5</sup> *Ibidem*, s. 327.

Ołtarz z Bartoszyc wymienia również w swojej inwentaryzacji zabytków Adolph Boetticher<sup>6</sup>. I są to wszystkie wzmianki na temat zabytku, które możemy traktować jako poważniejsze źródła historyczne.

Interesująca forma artystyczna ołtarza i urozmaicony zapis ikonograficzny pozwalają zaliczyć wspomniany zabytek do odosobnionego obecnie przedstawienia średniowiecznej sztuki naszego obszaru pruskiego.

## 2. OPIS

Środkowa szafa ołtarza z Bartoszyc wypełniona jest rzeźbioną sceną pasyjną. W górze znajduje się Chrystus rozpięty na krzyżu, niżej od połowy szafy widoczna jest grupa złożona z dziesięciu osób, w tym Matka Boska, którą opiekują się św. Jan oraz Maria Kleofasowa i Maria Magdalena. Z obu stron szafę ujmują dwa plecione pręty, oparte na wydłużonej podstawie, a w górze sięgające geometrycznie kształtowanego kapitelu. Całość zwieńczona jest ornamentem, wplecionym na dwa skrzyżowane, wzorem „cierniem koronowania” pręty.

Chrystusa ukazano w głębokim zwisie. O twarzy pociągłej, uniesionej w górę, długich, raczej prostych, włosach i krótkiej, gęstej brodzie. Stylistycznie nie wiąże się z pozostałą grupą. Jest bowiem przykładem snycerki późnobarokowej.

Pod krzyżem umieszczona jest wielotematyczna scena, na którą składa się upadek Marii pod krzyżem, św. Jan podtrzymujący Marię, Maria Kleofasowa, Maria Magdalena, dwóch żołnierzy w zbroi, dwóch osobników w płaszczach, w tym jeden w orientalnym zawoju, oraz odosobniony łysy mężczyzna przy samym drzewcu krzyża. Cała grupa spoza kręgu osób bliskich głównej postaci dramatu znajduje się na koniach. Przedstawienie to wypełnia szczelnie połowę szafy. Postacie ustawione jedne nad drugimi, pną się ku górze, aby w ostatecznym efekcie znaleźć się u stóp krzyża.

Po lewej stronie na dole znajduje się Maria w momencie omdlenia. Ukazana w pozycji klęczącej, ustawiona tułowiem ukośnie w prawo, twarz ma odwróconą w lewo i lekko schyloną. Opuszczone bezwładnie ręce opadają wzdłuż szaty. Twarz owalna, rysy raczej nieregularne. Półprzymknięte oczy podkreślone wysoko ukształtowanymi krótkimi brwiami. Nos u dołu lekko się rozszerza, a małe wargi rysują się na kształt serca. Pomiędzy nosem a ustami wyrazisty rowek i biegnąca od nosa po policzku zmarszczka. Policzki wklęsłe, zabarwione ceglastym rumieńcem. Broda lekko wysunięta. Twarz modelowana delikatnie oddaje nastroj cierpienia i moment bezradności. Luźno ułożona złota chusta przykrywa czoło. Złota suknia Marii jest ściągnięta lamówką pod szyją, skąd biegną w dół rytmiczne proste fałdy.

Rysunek nóg jest wyraźnie podkreślony. Narzucony od tyłu złoty płaszcz, z lewej strony od pleców wyraźnie się odwija i spływając na

<sup>6</sup> A. Boetticher, *Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Ostpreussen*, Bd. 2, *Natangen, Königsberg 1892*, ss. 39. Ilustracja ołtarza otwartego.

ziemię, tworzy u dołu załamujące twarde fałdy. Draperia na krawędziach zaznaczona jednolitym duktem.

Nieco wyżej z boku również po lewej stronie umieszczony jest św. Jan. Ukazany w lekkim ruchu  $\frac{3}{4}$  z profilu, podtrzymuje Marię. Twarz owalna, o dosyć szerokich kościach i wklęsłych policzkach załamujących światło. Oczy również nieco zastonięte powiekami. Czoło przekreślone zmarszczką, brwi opadają w dół ku skroniom. Nos dosyć szeroki. Usta małe, w kształcie serca, odległość między nosem i ustami nieproporcjonalna. Broda zdecydowanie wysunięta. Jest to w sumie twarz o podkreślonej ekspresji, bolejąca, zainteresowana i przejęta swoją rolą. Malarski sposób modelowania zbliża ją do twarzyczki Marii. Złokowane włosy św. Jana przylegają do czoła, które tym samym czyni wrażenie niskiego, a z profilu unoszą się nieznacznie w górę.

Szata wierzchnia, w jaką jest odziany święty, uwypukla indywidualność oraz ruch całej postaci. Suknia spodnia jest bowiem ułożona zwyczajnie o nakreślonych prosto zmarszczkach, a na rękawie posiada kilka nieregularnych zgłębień. Płaszcz natomiast widziany z boku, odwija się ruchliwie od lewego ramienia, tworząc półkolistą skrzydlatą konchę, a następnie opada, tworząc luźny, efektownie zakomponowany detal plastyczny. Brzeg płaszcza, podobnie jak we wszystkich pozostałych elementach stroju ukazanych tutaj postaci, jest podkreślony jednolitym dekoracyjnym duktem.

Nieco wyżej, po prawej stronie od Jana, stoi Maria Kleofasowa. Głowa jej jest lekko odchyłona w prawo, opiera się już o biblijne wzgórze. Twarz nieco starsza, ukazana skrótowo, o nieregularnych rysach. Podobna do Marii, a jednocześnie inna, mniej subtelna i malarska. Pozbawiona delikatności konturów, załamujących światło wgłębień policzków. Twarz dramatyczna, realna. Identyczna złota, jak u Matki Boskiej, chusta przykrywa jej głowę, określając niski zarys czoła. Odziana w złotobrazową suknię zdobioną trójkątną złotą lamówką. Lewą dłonią dotyka chusty Matki Boskiej.

Trzecia z kobiet omawianej grupy, Maria Magdalena, widziana jest  $\frac{3}{4}$  od tyłu. Klęczy z wyciągniętymi do krzyża rękami, a młoda twarz pokazana jest skrótowo i podkreślona kolorem. Długie złokowane włosy świętej opadają w tyle na plecy, a czoło, mimo braku chusty na głowie, jest niskie. Odziana w złotą suknię przepasaną wysoko, dołem ułożoną półkuliście i nieregularnie zmarszczoną.

Na skraju po prawej stronie obok Marii Magdaleny znajduje się jeździec na koniu. Usytuowany po przekątnej, pnie się w górę w stronę Ukrzyżowanego. Twarz ma uniesioną w górę. Rysy twarzy nieregularne, skóra ciemnobrazowa, broda gesta, silnie złokowana, na głowie złoty zawój. Płaszcz złoty, prosty, o nieregularnych twardych fałdach, a pod szyją zakończony wykładanym kołnierzykiem. Spod płaszcza wyłaniają się ciemnobrazowe spodnie i marszczone miękkie buty koloru czerwonego. Naprzeciw omawianej postaci, wyżej, przy samym drzewcu krzyża, widoczny drugi jeździec na koniu. Jeździec i koń zwrócić są w dół, zachodzi relacja pomiędzy tymi dwoma omawianymi postaciami. Jest to żołnierz o pociągłej twarzy, garbatym i zadartym nosie, w czerwono-

różowym przeplatany złotem zawoju, ciemnej karnacji, półokrągłej krótkiej brodzie. Twarz ujawnia wyraźnie cechy nieprzyjemne. Prawą rękę wyciągnął ku górze, wskazując na Chrystusa. Odziany w złoty kubrak, mocno wykrojony w pasie i rozszerzony w dole. Czarnobrazowy spodnie, ciemne, marszczone buty. Na krawędzi z lewej, umiejscowiony nad osobnikiem w płaszczu i zawoju, siedzi na koniu żołnierz w zbroi. Twarz ma zasłoniętą złotym hełmem. Widoczne jedynie są usta i nieregularny zadarty nos. Odziany w ciemnobrazowy z elementami czerwieni pancerz. Na nogach złote nagolewniki, a na ramieniu złote rozety. Umiejscowiony po lewej stronie nad św. Janem, 3/4 z profilu jeździec na koniu stanowi równowagę kompozycyjną z omówionym już jeźdźcem usytuowanym na krawędzi po stronie prawej. Osobnik ów posiada również charakterystyczną twarz koloru czerwonego, o nieregularnych rysach, okoloną gęstą, rozwidlającą się brodą. Na głowie kwadratowa złota czapka z charakterystycznymi przecięciami z boku. Płaszcz, jaki nosi, jest długi, w kolorze złota, o krótkich rękawach, spod których widoczne są marszczone rękawy czerwonobrazowej sukni.

Obok, nieznacznie górujący głową, opartą o drzewce krzyża, siedzi również na koniu łysy mężczyzna. Rysy jego nieregularne, nos szeroki, usta małe, wypukłe, oczy przymknięte. Łuki brwiowe traktowane regularnie, schodzą się z linią nosa. Broda mała, lekko spiczasta. Policzki wklęsłe, modelowane światłocieniowo. Czoło wysokie, wyraźnie wklęsłe, załamane nad oczodołami. Jest to głowa traktowana przestrzennie, nacechowana walorami malarskimi, ekspresyjna i indywidualna, wyraźnie odbiegająca od reszty postaci. Mężczyzna ten odziany w obcisły, rozszerzony i sfaldowany kubrak, z podwiniętymi rękawami, pod szyją ma złoty kołnierzyk w ząbki.

Wszystkie konie pokazane są w kolorze białym, uprząże zaś są czerwone i złote. Traktowane są z umiejętnym wyczuciem proporcji i ruchu.

### 3. RODOWÓD IKONOGRAFICZNY I ARTYSTYCZNY BARTOSZYCKIEJ RZEźBY OLTARZOWEJ

Charakter snycerki obszaru Warmii i dawnych Prus Krzyżackich może z pewnym zastrzeżeniem upoważnić do stwierdzenia, że tego typu rzeźbionych pasyjnnych scen środkowych znajdowało się tu niewiele. Zastrzeżenie to odnosi się do faktu, że nawet dogłębna analiza istniejących źródeł i przekazów nigdy nie przekaże w pełny sposób istnienia różnorodnych typów ikonograficznych średniowiecznej snycerki omawianego regionu.

Nie tylko temat ikonograficzny, ale specyficzna forma narracji polegająca na stosowaniu niewielkich płaskorzeźb i małych rzeźb tak ustalanych, aby zyskać ewentualnie pewną określoną ekspresję treści, może być na Warmii i Prusach Krzyżackich poparta tylko przykładem pojedynczym<sup>7</sup>. Wyjątek stanowił pograniczny obszar Gdańska i częściowo

<sup>7</sup> F. Dittlich, *Aeltere gotische Altäre in den Kirchen Ermlands*, Mitteilungen des Ermländischen Kunstvereins, Leipzig 1875, H. 3, s. 3. Autor charakteryzuje wesz-

okolic, gdzie formę tę upowszechniał typ ołtarza antwerpskiego przyjęty szerzej już w drugiej połowie wieku XV, a ołtarz z pasyjną sceną rzeźbioną fundacji Jana Ferbera (1481—1484)<sup>8</sup>, ołtarz z Pruszcza (koniec XV wieku)<sup>9</sup>, czy też ołtarz pasyjny w kościele Św. Wojciecha (XV wiek) mogą być brane pod uwagę jako ewentualne inspiracje czy też propozycje formalne dla realizacji podobnych przedstawień na Warmii i sprężonych więzami wspólnej kultury artystycznej północnych części Prus Krzyżackich.

Widoczny dowód inspiracji Gdańska w dziele powstania tak zwanego ołtarza pasyjnego, zrealizowanego w duchu snycerki antwerpskiej, stanowi braniewski ołtarz z przedstawieniem mistycznych radości Chrystusa i Marii<sup>10</sup>. Środkowa wydłużona szafa i skrzydła boczne zostały ukształtowane podobnie jak retabula znajdująca się w kościele Marii Panny w Gdańsku — w kaplicy Św. Reinholda (z 1516 r.)<sup>11</sup> i w ołtarzu Św. Adriana z 1520 r.<sup>12</sup>. W ołtarzu braniewskim zwieńczenia szafy i skrzydeł zamknięto przełamanym łukiem odcinkowym, a boczne skrzydła formą luków zwanych oślimi grzbietami. Również snycerkę ołtarza braniewskiego realizował artysta wykształcony na wzorach rzeźby antwerpskiej. Jeżeli widać coś zbieżnego pomiędzy ołtarzem z Braniewa a Bartoszcami, to tylko ten moment narracji i piętrowego ustawienia scen.

Nawiązując do rzeźbionej sceny pasyjnej i szafy pentaptyku z Bartoszc, nie sposób pominąć wspomnianego ołtarza Jana Ferbera z lat 1481—1484<sup>13</sup>. Scena rzeźbiarska stanowiąca środkowy akcent ołtarza nie zachowała się. Akcja, jaka rozgrywa się pod krzyżem i wokół krzyża, bogate tło z panoramą biblijnego miasta, więcej przestrzeni, więcej postaci ustawionych zresztą również jedne nad drugimi, świadczą zarówno o pokrewieństwach, jak i o różnicach w porównaniu z kompozycją bartoszycką. Poddając jednak analizie pewien fragment ołtarza, a mianowicie scenę po stronie lewej z omdlewającą Marią, podtrzymaną przez św. Jana, można mimo znanego szerzej wzoru ikonograficznego zastanowić się nad podobieństwem nie tylko treści, ale i formy.

Zwraca zwłaszcza uwagę ruch, w jakim ukazano omdlewającą Marię.

wania poszczególnych ołtarzy na Warmii i w Prusach Krzyżackich. Sceny pasyjne na ogół umieszczano na skrzydłach bocznych. Fakt ten potwierdzają zachowane zabytki.

<sup>8</sup> T. Dobrzeniecki, *Malarstwo tablicowe. Katalog zbiorów*, Warszawa 1972, s. 142.

<sup>9</sup> T. Dobrzeniecki, *Legenda średniowieczna w piśmiennictwie i sztuce — Chrystofania Marii. Średniowieczne studia o kulturze*, Warszawa, Wrocław, Kraków 1965, s. 49. Autor określa tę rzeźbę jako powstałą około 1500 w pracowni antwerpskiej.

<sup>10</sup> F. Dittrich, *Zur Geschichte der inneren Ausstattung der St. Catarina-Kirche in der Altstadt Braunsberg*, Mitteilungen des Ermländischen Kunstvereins, 1870, H. 1, ss. 33. Antwerpskimi ołtarzami na terenie Polski zajmuje się H. J. de Smedt, por. *Aspekten Laatgotieken in Brabant*, Leuven 1971, ss. 272—305, ilustracje.

<sup>11</sup> P. Abramowski, *Gotische Altäre der Danziger Marienkirche*, Ostdeutsche Monatshefte, 1927, H.5, s. 369.

<sup>12</sup> P. Abramowski, op. cit., s. 368; W. Drost, *Die Marienkirche in Danzig*, Stuttgart 1963, s. 123.

<sup>13</sup> T. Dobrzeniecki, *Malarstwo*, s. 142.

Sklon twarzy nieco w lewo, tułów ukośnie w prawą stronę. Uwypuklony kształt nóg, zaakcentowane po środku fałdy draperii, biegnące od kołnierzyka ku ziemi w prostych i rytmicznych kaskadach jak u Marii z Bartoszyca. Podobnie również bezwładnie i prosto opuszczone ręce, prawa odchyłona, dłoń lewej dotyka draperii. Inaczej rzeźbione są wierzchnie szaty postaci. Szaty o gęściejszych fałdach posiadają podobny jednolity dukt, podkreślający brzegi. Trudno ustosunkować się do tak ważnych szczegółów rzeźbiarskich jak twarze przedstawionych postaci. Są zapewne odmienne, jakkolwiek charakteryzuje je pewien realizm i niekonwencjonalny wyraz fizjognomii. Postacie kobiece na ołtarzu bartoszyckim przy swoim ogólnym realizmie posiadają twarze bardziej wzniosłe i liryczne.

Drugim zabytkiem gdańskim, który możemy porównywać z ołtarzem bartoszyckim, jest kompozycja rzeźbiarska z Pruszcza Gdańskiego. Środkowa, o wydłużonym prostokącie, szafa przedstawia wysoko Chrystusa pomiędzy dwoma łotrami, u dołu zaś upadającą pod krzyżem Marię. Upadek Marii jest tutaj dramatyczny: Święta przechylona, klęcząca, z opuszczoną nisko głową. Św. Jan umieszczony na skraju po lewej stronie podtrzymuje Marię takim samym gestem, jak na naszym ołtarzu. W analogiczny sposób autor ołtarza z Pruszcza sytuuje również jeźdźców na koniach i określa kompozycję i kontakt pomiędzy wybranymi postaciami. Na szczególną uwagę zasługuje porozumienie, jakie zachodzi pomiędzy osobnikiem na koniu, ustawionym na skraju po prawej stronie, pnącym się po przekątni w kierunku krzyża, a drugim po tej samej stronie, ustawionym bliżej krzyża, a także umieszczenie w lewej stronie u góry na skraju mężczyzny w prostokątnej czapie. Scena pod krzyżem ołtarza z Pruszcza w ogólnej kompozycji, a także w podkreślonych szczegółach, wydaje się być bliska analogicznemu motywowi szafy bartoszyckiej. Niemniej jest rzeźba z Pruszcza bogatsza w detale, postacie odziane są w szaty obfitsze, a jednocześnie draperie ich są bardziej uproszczone.

Forma ikonograficzna rzeźby ołtarza bartoszyckiego nie należała zatem, biorąc pod uwagę obszar terytorialny Pomorza w szerszym tego słowa znaczeniu, do przedstawień unikalnych, a bliskie kontakty handlowe Gdańska z graniczącymi sąsiednimi ziemiami Warmii i Prus Krzyżackich pozwalają wnioskować o wzajemnych relacjach artystycznych i zbliżonych wpływach kulturalnych<sup>14</sup>.

#### 4. WARSZTAT I PRÓBA DATOWANIA

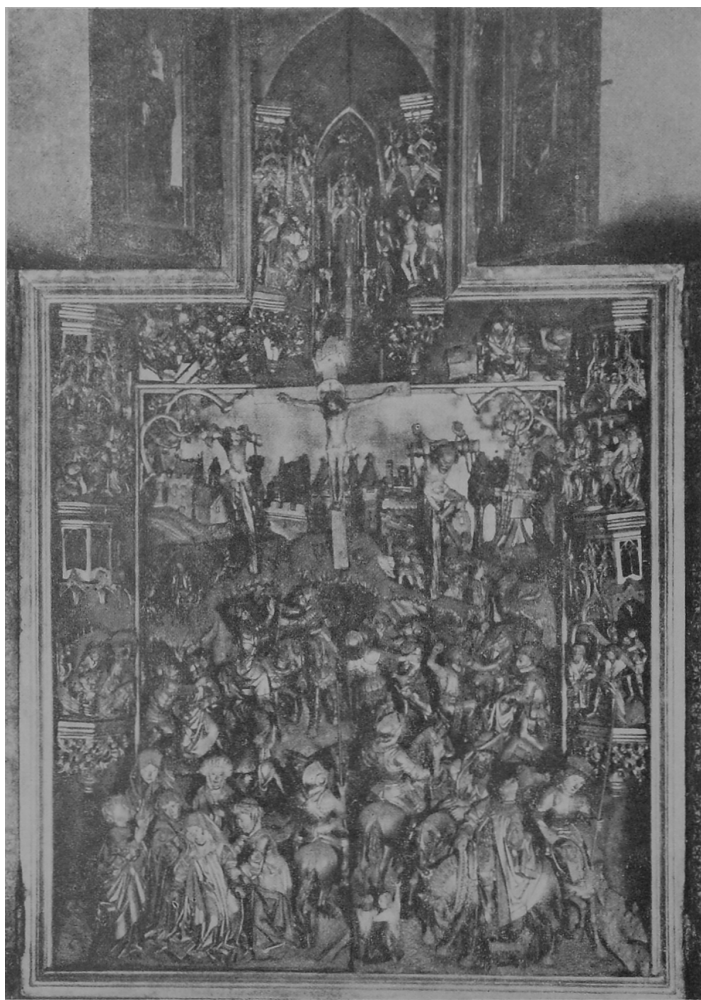
Ostatnie dziesięciolecie wieku XV i pierwsze dwudziestolecie XVI wieku odznaczają się na Warmii i w Prusach Krzyżackich wzmocnionym ruchem artystycznym. W tym bowiem okresie powstaje wiele różnorod-

<sup>14</sup> K. Wróblewska, *Późnogołycka sztuka na Warmii po II pokoju toruńskim*, Rocznik Olsztyński, t. 10, 1972, ss. 9—91; E. Joachim, *Vom Kulturzustande im Ordenslande Preussen am Vorabende der Reformation*, Königsberg 1924, H. 1, ss. 1—22; K. H. Clasen, *Gotische Holzplastik in Ostpreussen*, Königsberg 1928, H. 2, ss. 1—2, ilustracje.

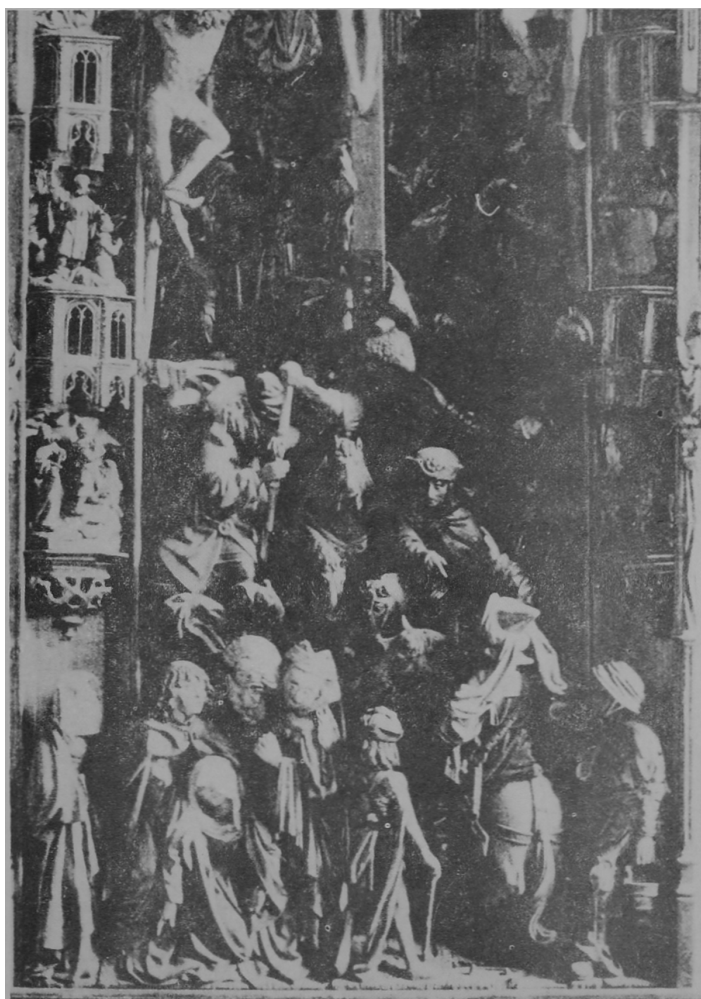


1. Bartoszyce. Rzeźbiona scena pasyjna. Obecnie w Muzeum Mazurskim.  
Fot. A. Kuraczyk





2. Gdańsk. Ołtarz Jana Ferbera w kościele NMP (1481—1484). Rzeźba zaginiona. Repr. według Drosta, *Die Lanåkirche*. Fot. A. Kuraczyk



3. Prusze Gdańskie. Środkowa szafa pentatejki. Fragment. Ok. 1500 r.  
Repr. A. Kuraczyk



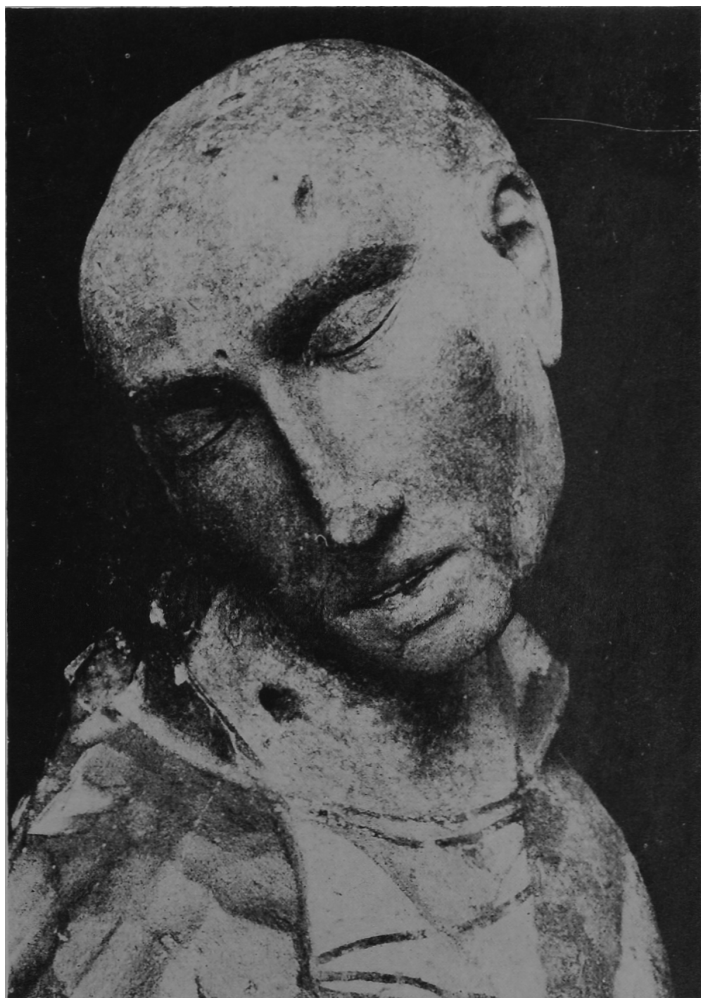
4. Gdańsk. Upadek Marii pod krzyżem z ołtarza Ferbera. Fragment. Repr. według Drosta, *Die Landkirche*. Fot. A. Kuraczyk



5. Bartoszyce. Upadek Marii pod krzyżem. Fragment. Fot. A. Kuraczyk.



6. Książnice Wielkie. Ołtarz. Fragment. 1491 r. według Biuletyn Historii Sztuki, 1968. nr 1. Fot. A. Kuraczyk



7. Sztokholm. Kościół katedralny. Bernt Notke, Głowa śmierci. Fragment grupy.  
1489 r. Repr. według C. G. Heise, *Lübecker Plastik*. Fot. A. Kuraczyk



8 artoszyce. Głowa śmierci (?) Fragment. Fot. A. Kuraczyk



9. Galiny, pow. bartoszycki. Święta Anna Samotrzecia. Początek XV. wieku. Repr. według W. Hubatsch, *Geschichte der evangelischen Kirche Ostpreussens*, Göttingen 1968, Bd. 2, ilustr. 19. Fot. A. Kuraczyk



nych w formie dzieł sztuki, co zostało udokumentowane przekazami historycznymi<sup>16</sup> oraz pewną liczbą zachowanych dziś jeszcze zabytków malarstwa tablicowego, rzeźby i przemysłu artystycznego.

Dotychczasowe badania pozwalają na częściowe zorientowanie się, w jakim stopniu pracowali w średniowieczu na interesującym nas obszarze artyści miejscowi. Zapiski archiwalne bowiem niejednokrotnie wymieniają imiona twórców i podają zasięg ich działalności. Na podstawie not imiennych można wnioskować niejednokrotnie, choć nie zawsze — jakiej byli narodowości<sup>16</sup>.

Pomiędzy Warmią a Prusami Krzyżackimi istniała swobodna wędrówka twórców w poszczególnych miastach. Dowodzi tego również wzmianka, iż snycerz o imieniu Hans przybył w 1503 r. do Królewca z Braniewa<sup>17</sup>. Natomiast jeden z wysokich urzędników Zakonu pozostawił po śmierci swojej dług. Winien był pewną kwotę pieniężną rzeźbiarzowi reszelskiemu za zrealizowanie tumby nagrobkowej, zamówionej dla siebie jeszcze za życia<sup>18</sup>. Większości wzmianek nie można jeszcze na obecnym etapie badań, a także przy aktualnym zestawie zabytków, znanych z autopsji i fotografii, bądź opisu, skojarzyć z poszczególnymi dziełami. Wyjątek stanowi tron biskupi Mikołaja Creudersa<sup>19</sup>. Biorąc pod uwagę zarówno liczbę znanych zabytków oraz omawianą dokumentację archiwalną, można wnioskować, iż większość dzieł sztuki znajdujących się w ośrodkach kultowych i miejskich realizowali artyści miejscowi. Twierdzenie to odnieść można również do zespołu rzeźbiarskiego szafy ołtarzowej z Bartoszyca.

W jakim okresie czasu późnego średniowiecza powstała omawiana snycerka? Wydaje się, że na pytanie to można odpowiedzieć drogą porównania różnych detali rzeźbiarskich, a także całości Pasji z innymi datowanymi rzeźbami Warmii i Prus Krzyżackich z końca XV i początków XVI stulecia.

Zwracano tutaj kilkakrotnie uwagę na odrębny sposób traktowania pojedynczych głów na omawianym zabytku. Oryginalność polega nie na ukazywaniu twarzy niezwykłych, wręcz odwrotnie, są to podobizny ludzi zwyczajnych, tak zwyczajnych, że prawie portretowych. Tego rodzaju osiągnięcia są wynikiem talentu autora sceny. Forma draperii, która okrywa poszczególne postacie, wskazuje na tendencje zdążające

<sup>16</sup> M. Perlbach, *Regesten der Stadt Königsberg 1256—1524*, *Altpreussische Monatsschrift*, Bd. 18, 1881, s. 33. Np. Mikołaj Tungen, biskup warmiński, dokonał pewnej wpłaty pieniężnej na fundację ołtarza Św. Katarzyny w kościele Św. Grzegorza na Starym Mieście w Królewcu. W 1504 r. wielki mistrz Fryderyk ufundował ołtarz Św. Wojciecha dla kaplicy kościoła w Tekinach, por. A. Hagen, *Über die St. Adalberts Kapelle in Tenkitten*, *Neue Preussische Provinzial-Blätter*, Bd. 5, 1848, s. 263, por. również K. Wróblewska, op. cit., ss. 11—27.

<sup>16</sup> W. Franz, *Das Königsberger Kunstgewerbe zur Ordenszeit*, *Altpreussische Forschungen*, Jg. 17, 1940, ss. 29—57. W służbie Zakonu pozostawał malarz, który około 1500 r. przybył ze wschodu do Królewca (s. 31).

<sup>17</sup> Ibidem, ss. 33—34.

<sup>18</sup> Ibidem, s. 34. Chodzi tu o Hansa von Schönenberga; por. również E. Jochim, op. cit., s. 19. Autor wspomina o kontaktach brata Hansa, Ditricha z Łukaszem Cranachem.

<sup>19</sup> W. Franz, op. cit., s. 34.

do przełamywania twardości szat, które na ogół są zwarte, mało skomplikowane i rytmiczne. Wyjątek, jak już podkreślono, stanowi dynamiczna skrzydlata forma draperii na ramieniu św. Jana i bardziej dekoracyjnie rozwiązana szata Marii. Prawdopodobnie w ten sposób autor chciał wyróżnić obie najważniejsze obok Ukrzyżowanego postacie dramatu. Wyróżnił także zarówno formą kształtowania głowy<sup>20</sup> i jej waloarami ekspresyjnymi, a także ubiorem postać łysego mężczyzny przy drzewcu krzyża. Nosi on bowiem szeroki płaski, a jednak nieco faliście ukazany kołnierzyk wycięty w charakterystyczne półkoliste ząbki.

Poniżej przytaczam kilka przykładów określonych dat powstania dzieł sztuki. Obrazują one sposób traktowania detali kostiumologicznych w rzeźbie interesującego nas regionu.

W 1494 r. ufundowano płytę Legendorfa. Ekspresyjna twarz i prosta, spokojna szata całości, dekoracyjnie natomiast traktowana fałda draperii na prawym ramieniu biskupa<sup>21</sup>. Zamówiony w 1504 r. ołtarz we Fromborku w warsztacie św. Wolfganga w Toruniu<sup>22</sup> ukazuje postacie obleczone w szaty ciężkie, asymetryczne, o głębokich twardych fałdach, sztucznie eksponujące gdzieś zarys ciała. W 1517 r. powstał ołtarz w Rychnowie w pow. ostródzkim, zrealizowany w kręgu wpływów snycerki gdańskiej<sup>23</sup>. Dekoracyjność szat ujęta jest jednak w pewne rygory kompozycyjne, suknie wylaniające się spod płaszczy, formowane bardzo miętko. Forma marszczeń rękawów Boga Ojca z Rychnowa i tego samego warsztatu z Kolna Reszelskiego<sup>24</sup> prezentuje analogiczny sposób układania marszczeń rękawów sukni, jak na przedstawieniach postaci rzeźb bartoszyckich.

Obok tego istnieją zespoły zabytkowe snycerki gotyckiej z Warmii, z Elbląga oraz nielicznie zachowane dziś zabytki obszaru Prus Krzyżackich, gdzie widać wyraźnie zarysowane tendencje ozdobne w kształtowaniu draperii<sup>25</sup>. Detale tych rzeźb ujawniają już elementy renesansowe

<sup>20</sup> W rzeźbionej grupie Św. Jürgena w kościele w Sztokholmie przypisywanci malarzowi i snycerzowi działającemu w ośrodkach hanzeatyckich: Lubece, Kopenhadze, Rydze, Berntowi Notkemu, znajduje się popiersie przedstawiające łysego osobnika z zamkniętymi oczami i otwartymi ustami. Jest to symbol śmierci. Grupa powstała około 1489 r. (por. C. G. Heise, *Lübecker Plastik*, Bonn 1926, ss. 10 i 161) w grupie ze sceny pod krzyżem, wykonanej w alabastrze, wys. 44,5 cm z pierwszej ćwierci XV wieku, znajdujące się w miejskim muzeum we Frankfurcie, obok trzech Marii i Św. Jana, kroczy również łysy osobnik z głową i rękami wzniesionymi do góry. Czy ma przymknęte, jak wszystkie osoby w tej grupie, natomiast usta są otwarte. Być może jest to również symbol śmierci. Wydaje się, iż podobna postać pod krzyżem bartoszyckim może również być symbolem śmierci (por. H. Reiners, *Tausend Jahre Rheinischer Kunst*, Bonn 1925, ss. 31 i 115).

<sup>21</sup> K. Wróblewska, *Późnogotycka płyta nagrobna biskupa warmińskiego Pawła Legendorfa*, Komunikaty Mazursko-Warmińskie 1966, nr 1, ss. 115—125.

<sup>22</sup> A. Karłowska, *Poliptyk Fromborski i plastyka toruńska przełomu XV/XVI wieku*, Zeszyty Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Historia Sztuki, Poznań 1959, ss. 117—154.

<sup>23</sup> K. Wróblewska, *Późnogotycka sztuka na Warmii*, s. 36; R. Bergau, *Die Kirche zu Reichenau*, *Altpreussische Monatsschrift*, Bd. 19, 1882, ss. 354—355; H. Vorgelach, *Die alte Holzkirche in Reichenau*, *Altpreussische Monatsschrift*, Bd. 18, 1881, ss. 271—81.

<sup>24</sup> K. Wróblewska, *Późnogotycka sztuka na Warmii*, s. 34, il. 16.

<sup>25</sup> Ibidem, ss. 48—67.

stroju i fryzur, a jednocześnie fałdy w sposób nienaturalny i wybitnie spiętrzone zdobią postacie świętych.

Dynamiczna forma szat układających się ornamentalnie i unoszonych w górę, bądź niespokojnie odwijających się dołem w całej pełni ujawniona została w twórczości Hansa Brandta w zrealizowanej przez niego rzeźbie św. Jerzego dla dworu Artusa w Gdańsku około 1485 r.<sup>26</sup>. Być może, iż właśnie na terenie Pomorza należy widzieć rodowód tak właśnie traktowanej draperii<sup>27</sup>. W zabytkach naszego regionu tendencje do ruchliwego sposobu układu draperii w snyderce późnogotyckiej utrzymały się zarówno w końcu wieku XV, jak i w pierwszych dwóch dziesiątkach lat wieku XVI. Cechy te charakterystyczne są przede wszystkim dla Polski południowej. Przykładem może być zespół rzeźby ołtarzowej z Książnic Wielkich. Draperia Boga Ojca z poliptyku w tej miejscowości z 1491 r.<sup>28</sup>, z grupy Wniebowstąpienia Marii jest w podobny sposób ułożona jak u Św. Jana z grupy bartoszyckiej.

Interesujący i mało spotykany jest szczególnie stroju — ząbkowany kołnierzyk, jaki nosi lysis męczyzna przy drzewcu krzyża. Podobny w kroju, jeżeli wziąć pod uwagę wycięcia w półokrągłe ząbki, ułożony luźniej, tworząc od wewnątrz spiczaste zamknięcie dekoltu, jest kołnier męczyzny w scenie pokłonu Trzech Króli z ołtarza mistrza Matki Boskiej Bolesnej (około 1480)<sup>29</sup>.

Całość sceny pasyjnej pod krzyżem szafy bartoszyckiej, biorąc pod uwagę sposób interpretacji twarzy przedstawionych tutaj osób, detale stroju oraz formę i kształt draperii, a także swobodę przedstawienia koni w ruchu, skłania do wysunięcia wniosku, iż została zrealizowana w pierwszym dziesięcioleciu XVI wieku. Wydaje się też, iż snyderz realizujący tę scenę pochodził z obszaru Warmii, uprzednio zaś działał na obszarze Gdańska. W detalach bowiem wspomnianej snyderki odczuwa się pewne elementy draperii charakterystyczne dla snyderki gdańskiej (Rychnowo, Kolno Reszelskie). Jednakże odpowiedzieć na pytanie, czy należy wiązać to dzieło sztuki z rzeźbiarzem mistrzem Hansem z Braniewa, działającym od 1503 r. na terenie Prus Krzyżackich — jeszcze nie można. Prównując rzeźbę z przedstawieniem św. Anny Samotrzeciej z Galin w pow. bartoszyckim<sup>30</sup>, szczególnie sposób interpretacji jej twarzy, a także detali stroju, z rzeźbą Marii z ołtarza bartoszyckiego dostrzegamy pewne zbieżności warsztatowe. Być może autor snyderki bartoszyckiej działał przez dłuższy czas na terenie Prus i tu miał własny warsztat artystyczny.

<sup>26</sup> B. Tuchołka, *Z zagadnień twórczości Hansa Brandta*, Rocznik Gdański, t. 24, 1965, ss. 155—166.

<sup>27</sup> Otwartość tego nie zbadanego problemu zauważa S. Detloff, *Wit Stwosz czy Hans Brandt?*, Przegląd Historii Sztuki, t. 1—2, 1929, s. 11: „sądzę, że sprawa twórczości Hansa Brandta nie powinna zejść z porządku dziennego studiów nad rzeźbą średniowieczną w dawnej Polsce”.

<sup>28</sup> A. M. Olszewski, *Problem kręgu rzeźbiarskiego poliptyku w Książnicach Wielkich*, Biuletyn Historii Sztuki, 1968, nr 1, ss. 51—62.

<sup>29</sup> M. Walicki, *Malarstwo polskie. Gotyk, renesans, wczesny manieryzm*, Warszawa 1961, s. 27, il. 81. W scenie ze *Zdjęciem z Krzyża* jeden z uczestników nosi kołnierzyk, na którym nałożone są półokrągłe łuski.

<sup>30</sup> W. Hubatsch, *Die Geschichte der evangelischen Kirche Ostpreussens*, Göttingen 1968, Bd. 2, ilustr. 19.

## DIE MITTELALTERLICHEN SCHNITZEREIEN DES ALTARS AUS BARTOSZYCE

## Zusammenfassung

Im Masurischen Museum in Olsztyn (Allenstein) befindet sich ein fünfteiliger Altar, dessen Mittelschrein eine geschnitzte Passionsszene enthält. Der Altar stammt aus der nicht mehr existierenden mittelalterlichen Hl. Geist-Hospitalkirche in Bartoszyce (Bartenstein).

Die Skulpturszene stellt in der oberen Etage den gekreuzigten Christus dar, der in seiner jetzigen Version ein Beispiel der spätgotischen Schnitzerei bildet. Unter dem Kreuz wurden etagenweise die Reiter aufgestellt, unten links ist die in Ohnmacht fallende Maria zu sehen. Ebenfalls links oben sieht man eine kahlköpfige Figur, die wahrscheinlich den Tod symbolisiert.

Der Altar wurde bisher nicht einer wissenschaftlichen Analyse unterzogen. In der geschichtswissenschaftlichen Literatur und in den gedruckten Inventaren wurde der Altar bereits einige Male erwähnt (Behnisch 1836, Boetticher 1894). Die geschnitzte Passionsszene des Altars bildet das einzige erhaltene Beispiel dieser Art im Gebiet der heutigen Wojewodschaft Olsztyn. Die Übersicht und die Analyse des archiva-lischen und historischen Materials lässt schliessen, dass dieser Altartypus in Erm-land und im Ordensland Preußen zu selten vorkommenden Darstellungsformen ge-hörte. Hier hat sich der Typus des Passionsaltars unter dem Einfluss der Schnit-zeri von Antwerpen herausgebildet. Die niederländischen Einflüsse reichten eben-falls nach Ermland hin; ein Beispiel dafür war der heute nicht mehr existierende mittelalterliche Altar in der Hl. Katharinenkirche in Braniewo (Braunsberg), der den mystischen Freuden von Christus und Maria gewidmet worden war.