

*Ks. Jan Wesolowski*

## PÓŻNOBAROKOWA AMBONA W KATEDRZE OLIWSKIEJ

Wstęp. I. Stan badań. II. Opis inwentaryzacyjny. III. Opis treściowy. IV. Analiza plastyczno-formalna. V. Analiza stylistyczno-porównawcza. Zakończenie. Zusammenfassung.

### WSTĘP

Jednym z ważniejszych ośrodków życia religijnego i artystycznego na terenie Pomorza Gdańskiego była Oliwa założona przez cystersów, którzy przez wieki, aż do 1831 roku<sup>1</sup> prowadzili tutaj ożywioną działalność religijno-kulturalną. Kościół i klasztor oraz liczne nagromadzone w nich dzieła sztuki są świadectwem wielkiego wyczucia estetycznego fundatorów i budowniczych. Poznanie tych dzieł dopomaga do lepszego i głębszego przeanalizowania dziejów sztuki kościelnej w Polsce, nad którą podjęto w ostatnich latach liczne badania.

W polskiej literaturze, bogatej w dziedzinie sztuki, brak jednak opracowań z zakresu niektórych dziedzin sztuki kościelnej. Do nich należą problemy związane z budową i dekoracją ambon. W atmosferze tego rodzaju zapotrzebowania powstała niniejsza monografia dotycząca późnobarokowej ambony w kościele pocysterskim w Oliwie.

Ambona obok ołtarza należy bowiem do głównych elementów wyposażenia kościoła i ma wielkie znaczenie w funkcji liturgicznej, od której to uzależniona jest jej treść, a częściowo i forma jej artystycznego wyrazu. Ambona oliwska zasługuje na tym większą uwagę, że z braku archiwalnych źródeł sam obiekt przejmuje na siebie rolę źródła dokumentacyjnego.

W podjętej rozprawie postaram się podać nie tylko dokumentację tego cennego zabytku, ale przeprowadzić analizę zarówno jej treści ideowych, jak i formy artystycznej oraz wskazać na związki łączące ją ze sztuką europejską i szczególnie jej bliską sztuką śląską. Zdaję sobie

<sup>1</sup> *Kasata cystersów w zaborze pruskim*; por. M. B ä r, *Westpreussen unter Friedrich dem Grossen*, Leipzig 1909, II, 553.

sprawę, iż mimo znacznego wkładu pracy w czasie badań, nie wszystkie problemy formalne i treściowe zostały wyczerpująco wytłumaczone. Już sama konstrukcja pracy nasuwa wiele trudności z powodu wielopłaszczyznowości zagadnień, a także braku opracowań ogólniejszych dotyczących zarówno form konstrukcyjnych ambon, jak też i plastyki gdańskiej zwłaszcza tego okresu. Dlatego niech podjęte opracowanie będzie wstępem do dalszych szerzej zakrojonych badań nad problematyką ambon, obejmujących zarówno ich konstrukcję, jak i dekorację stosującą plastykę figuralną i ornamentálną. Te nowe opracowania uzupełnią braki w literaturze przedmiotu i ekstensywnie rozszerzą zasięg badanych dzieł, jak też ich wzajemnych związków i analogii.

## I. STAN BADAŃ

Tematem rozprawy jest późnobarokowa ambona w kościele pocysterskim w Gdańsku-Oliwie. Opactwo, którego kościół jest obecnie katedrą biskupów gdańskich<sup>2</sup>, zostało założone już w XII w. Fundatorami tegoż klasztoru byli książęta pomorscy. Pierwszym znanym dokumentem odnoszącym się do klasztoru jest akt darowizny wystawiony przez księcia Sambora I<sup>3</sup>, którym nadaje, przybyłym z Kołbacza do Oliwy cystersom, liczne dobra i uprawnienia. Tezę o fundacji opactwa przez książąt pomorskich potwierdzają też później spisane roczniki klasztorne<sup>4</sup>. Darowizny Sambora I oraz jego następcy Mściwoja II pozwoliły cystersom na wzniesienie murowanego kościoła i klasztoru według ogólnie przyjętych w zakonie schematów architektonicznych<sup>5</sup>.

Pracę nad rozwojem opactwa utrudniały liczne napady i wojny<sup>6</sup>. Z trudnością można dziś odtworzyć poszczególne fazy oraz zakres wy-

<sup>2</sup> AAS, *Commentarium officiale*, Romae 18 (1926) 38; por. *Amtlicher Kirchenblatt für die Apostolische Administratur der Freien Stadt Danzig*, Nr 1, 1926(5).

<sup>3</sup> R. Klempin, R. Prümers, G. Winter, O. Heinemann (Hrsg.), *Pommersches Urkundenbuch*, Stettin 1868, I, s. 483; por. M. Pelczar, *Polski Gdańsk*, Gdańsk 1947, 22.

Dokument fundacyjny zachowany w odpisie z XIII w. jest przechowywany w Wojewódzkim Archiwum Państwowym w Gdańsku, datowany na 18. III. 1178 roku, według najnowszych badań pochodzi z 2. VII. 1188 roku; por. G. Labuda, *Ze studiów nad najstarszymi dokumentami Pomorza Gdańskiego*. *Zapiski Towarzystwa Naukowego w Toruniu*, 18, 1953, 130.

<sup>4</sup> *Annales Monasterii Olivensis Ordinis Cisterciensis Aetate Posteriores*, wyd. P. Czaplowski, Toruń 1916, *Fontes* XX, 17. Pod rokiem 1579: „...Item abbas iussit aedificare pro residentia Dnorum abbatum domum principum, ubi consueverant habitare fundatores huius monasterii...”.

<sup>5</sup> Odnośną literaturę poszczególnych faz budowy podaje: *Sztuka polska, przedromańska i romańska do schyłku XIII w.* pod red. M. Walickiego, Warszawa 1971, 686.

<sup>6</sup> T. Hirsch, M. Töppen, E. Strehlke (Hrsg.), *Scriptores rerum Prussicarum*, Leipzig 1874, V, 596, 597 i 604—622; por. P. Simson, *Geschichte der Stadt Danzig*, Danzig 1913, t. I, 18, 78. K. Górski, *Państwo Krzyżackie w Prussach*, Gdańsk—Bydgoszcz, 1946, 78.

konania podjętych prac budowlanych. Jednakże wiadomo już, że w okresie od XII w. do XIV w. kościół był doprowadzony do dzisiejszych rozmiarów<sup>7</sup>, prezentując się jako trójnawowa bazylika z transeptem i prezbiterium zamkniętym poligonalnie oraz ambitem wokół niego. Wśród nagromadzonych w tym kościele dzieł sztuki znajduje się bogata późnobarokowa ambona, dzieło ostatniego okresu świetności opactwa, pochodząca z czasów opata Jacka Rybińskiego (1740—1782)<sup>8</sup>, jednego z najwybitniejszych opatów<sup>9</sup> a równocześnie ostatniego opata cystersa. On to, podobnie jak Adam Trebnic (1617—1630), podniósł znowu dyscyplinę klasztorną, a jako miłośnik sztuki ubogacił kościół i opactwo nowymi dziełami. Ufundował między innymi ambonę, organy, przeprowadził renowację kościoła, zbudował pałac opacki, założył park oliwski.

Ambona, tak jak wiele obiektów wyposażenia kościoła pocysterskiego w Oliwie, nie doczekała się jeszcze monograficznych opracowań. Literatura dotycząca tego tematu jest bardzo skąpa i mało wnosi do znajomości jej historii. *Annales Monasterii Olivensis* wymieniają erekcję ambony z 1605 roku<sup>10</sup>, dzieła z czasów opata Dawida Konarskiego. Dalsze strony kroniki nic nie wnoszą odnośnie tematu, a ta ambona, którą wymieniają, zapewne niedługo służyła konwentowi, bo jak podaje Lech Krzyżanowski, razem z innymi ruchomościami kościoła oliwskiego została wywieziona do Szwecji<sup>11</sup>. Kronika oliwska nie obejmuje okresu rządów opata Jacka Rybińskiego<sup>12</sup>, a akta oraz księgi z biblioteki klasztornej po kasacie klasztoru w 1831 roku zostały rozproszone po świecie. Te, które ocalały i znajdują się w Wojewódzkim Archiwum Państwowym w Gdańsku w dziale rękopisów, zostały przebadane, ale nie natrafiono na wiadomości dotyczące omawianego tematu<sup>13</sup>.

<sup>7</sup> F. Mamuszką, J. Stankiewicz, *Oliwa, dzieje i zabytki*, Gdańsk 1959, 9.

<sup>8</sup> Spis opatów wg kronik klasztoru wymienia na 56 pozycji Hyacyna Rybińskiego (1740—1782); por. *Słownik geograficzny Królestwa Polskiego i innych krajów słowiańskich*, wydany pod red. B. Chlebowskiego i W. Walewskiego, Warszawa 1886, t. VII, 800. Płyta nagrobna opata Jacka Rybińskiego (zm. 1782 r.); por. Mamuszką, Stankiewicz, dz. cyt., 40, fot. 19; T. Hirsch, *Das Kloster Oliwa*, Danzig 1850, 13.

<sup>9</sup> A. Lubomski, *Dzieje klasztoru cystersów w Oliwie*, maszynopis w zbiorach Biblioteki Gdańskiej PAN, fasc. 3, materiały, s. 69; R. Stachnik, *Die Katholische Kirche in Danzig*, Münster 1959, 111, 112. Mamuszką, Stankiewicz, dz. cyt., 15; R. Wyrobek, M. Odyniec, *Organy Oliwskie*, Gdańsk 1967, 10, 11.

<sup>10</sup> *Annales*, s. 152. „Hoc tempore ereximus ambonam seu suggestum pro con-tionibus faciendis interdum festivis diebus, noluit tamen prior per nostros furi, ne tentationes haberent ad parochias, quae est perditio disciplinae monasticae”.

<sup>11</sup> Znajduje się obecnie w pocysterskim kościele w Skokloster, rodzinnej miejscowości generała Hermana Wrangla, dowódcy armii szwedzkiej. Por. L. Krzyżanowski, *Gdańsk, Sopot, Gdynia*, Warszawa 1970, 183.

<sup>12</sup> Kronika kończy swój opis dziejów klasztoru na roku 1740, w którym opat Jacek Rybiński objął rządy nad konwentem; por. *Annales*.

<sup>13</sup> Wojewódzkie Archiwum Państwowe w Gdańsku, Archiwum Klasztoru Cystersów w Oliwie, zespół nr 391/412, 417, 420, 501, 502, 503. Biblioteka PAN Gdańsk,

Najwcześniejszą wiadomość dotyczącą barokowej ambony podaje B. Heise<sup>14</sup>. Omawiając szerzej inne dzieła baroku z Oliwy, zwłaszcza z czasów opata Hackiego, wspomina ambonę, ale zaznacza, że przez swe bogactwo i kształt należy ona już do okresu późniejszego. Autor ten równocześnie ubolewa, że w czasie wielkiej restauracji kościoła w czasach opata Rybińskiego dokonano wielu rzeczy przy użyciu niedostatecznych środków, przez co zniszczono wiele wcześniejszych dzieł<sup>15</sup>.

*Słownik geograficzny Królestwa Polskiego i innych krajów słowiańskich* z roku 1886<sup>16</sup> zaznacza, że ambona oliwska oparta o narożny filar między transeptem a prezbiterium pochodzi z czasów renesansu z XVI w. Autor tej notatki zapewne nigdy nie oglądał jej z autopsji, a wiadomość podał za innym źródłem, być może za *Annales Monasterii Olivensis*<sup>17</sup>.

W latach międzywojennych ks. Aleksander Lubomski w swym opracowaniu *Dziejów klasztoru cystersów w Oliwie*<sup>18</sup> podaje obszerniejsze wiadomości o ambonie. Omawia on jej usytuowanie, materiał oraz wyjaśnia sceny na kartuszach i podaje znaczenie rzeźby figuralnej na baldachimie. Nie wypowiada się jednak na temat czasu jej powstania, zaznaczając, że jest to dzieło sztuki barokowej. Chociaż nie jest monografią ambony, jest to jednak dotychczas najszersze opracowanie tego tematu<sup>19</sup>.

W okresie powojennym spotykamy wzmianki o ambonie w popularnych opracowaniach zabytków oliwskich. Ks. Kazimierz Mirynowski podaje za fundatora Jacka Rybińskiego oraz za Lubomskim zaznacza, że ambona ta wykonana jest w drzewie lipowym, a płaskorzeźby na jej korpusie ilustrują życie św. Bernarda założyciela cystersów<sup>20</sup>. W latach 1957 i 1959 opublikowano wykazy zabytków Oliwy na zlecenie Miejskiego Konserwatora zabytków w Gdańsku. Pierwszy opracowany przez M. Kilarzkiego, F. Mamuszkę i J. Stankiewicza<sup>21</sup> wśród zabytków zespołu pocysterskiego wymienia rokokową ambonę fundacji opata Jacka Rybińskiego z XVIII w. usytuowaną przy północno-

---

dział rękopisów. Bertling, Exzerpte zur Geschichte der Danziger Gewerke, Danziger Künstler, MS 2490, Mundt Kunsthistorische und bibliographische Notizen, MS 2498.

<sup>14</sup> B. Heise, *Die Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Westpreussen*, Danzig 1855, B. II, 120.

<sup>15</sup> Tamże, 117, 118.

<sup>16</sup> *Słownik geograficzny Królestwa Polskiego i innych krajów słowiańskich*, t. VII, 201.

<sup>17</sup> Por. *Annales*, s. 152.

<sup>18</sup> Lubomski, dz. cyt., fasc. I, 146. Stanowi on źródło cennych informacji, ponieważ dokumenty, na które powołuje się ks. Lubomski, zaginęły w większości podczas ostatnich działań wojennych.

<sup>19</sup> Lubomski, dz. cyt. w maszynopisie przechowane jest w Bibliotece PAN w Gdańsku; trzy teczki maszynopisów Lubomskiego przechowuje Archiwum Kurii Biskupiej Gdańskiej.

<sup>20</sup> K. Mirynowski, *Katedra w Oliwie*, Gdańsk 1947, 15.

<sup>21</sup> M. Kilarzki, F. Mamuszka, J. Stankiewicz, *Oliwa*, Gdańsk—Gdynia 1957, 19.

-zachodnim filarze skrzyżowania nawy głównej z transeptem, na której znajdują się połączone reliefy ze scenami z życia św. Bernarda, a na baldachimie ambony bogata rzeźba figuralna. W wykazie tym zamieszczono też fotografię ambony<sup>22</sup>. Drugi wykaz zabytków Oliwy z 1959 roku<sup>23</sup> poprawiony i rozszerzony zarówno w tekście, jak i materiale ilustracyjnym<sup>24</sup>, odnośnie ambony podaje jej dokładniejsze datowanie, ale wydaje się, że nie zawsze właściwie odczytano sceny kartuszy i rzeźby figuralnej podane w opisie.

Opracowany w maszynopisie najnowszy *Katalog zabytków miasta Gdańska — Katedra w Oliwie*, podaje usytuowanie ambony rokokowej i określa czas jej powstania na 3 ćw. w. XVIII. Dokładniej też omawia rozczłonowanie jej parapetu schodowego oraz korpusu za pomocą wolutowo zakończonych pilastrów. Wymieniając poszczególne sceny w kartuszach popełnia ten sam błąd co publikacja Mamuszki i Stankiewicza z 1959 roku, niewłaściwego odczytania niektórych scen. Katalog ten omawia też dokładniej zwieńczenie oraz dekorację niefiguralną ambony<sup>26</sup>.

Ambona oliwska przetrwała do naszych czasów zapewne bez większych zmian i restauracji. Źródła pisane nie wspominają o jej odnawianiu. Wydaje się jednak, że samo dzieło nosi na sobie cechy działania konserwatorskiego. Być może, że są to ślady renowacji z początku XX wieku, gdyż w tym czasie były przeprowadzane remonty niektórych ołtarzy<sup>27</sup>.

## II. OPIS INWENTARYZACYJNY

Jest to ambona przyścienna, nawieszona przy filarze przylegającym do północno-wschodniego narożnika na skrzyżowaniu nawy głównej i transeptu. Składa się z mównicy o architektonicznej konstrukcji, ozdobionej kartuszami, oraz nakrywającego ją baldachimu, nad którym wznosi się bogate zwieńczenie. Wysokość ambony razem ze zwieńczeniem wynosi 9,75 m. Rzut poziomy ambony zbliżony jest do prostokąta o wy-

<sup>22</sup> Tamże, 41.

<sup>23</sup> Mamuszka, Stankiewicz, dz. cyt., 47.

<sup>24</sup> Tamże, 117.

<sup>25</sup> Źle odczytano lewy kartusz przedpiersia i zapleczek ambony, a postać Chrystusa ze zwieńczenia trzyma krzyż, a nie chorągiew.

<sup>26</sup> *Katalog zabytków Miasta Gdańska, Katedra w Oliwie*, maszynopis w zbiorach Państwowego Instytutu Sztuki PAN, Warszawa.

<sup>27</sup> Mamuszka, Stankiewicz, dz. cyt., 39; por. R. Wyrobek, M. Odyniec, *Organy Oliwskie*, Gdańsk 1967; F. Deneke, *Die grosse Orgel in Oliwa, ihr Bau und Verfall, so wie ihre Restauration durch den Orgelbaumeister F. W. Kaltschmidt aus Stettin*, Danzig 1865, s. 6.

miarach 1,75 x 1,49 m<sup>28</sup>. Od strony prezbiterium, do ściany północnej, przylegają jednobiegowe schody obrzeżone balustradą z poręczą, zamkniętą od dołu przez bramkę. Ścianki przedpiersia oraz balustrady są rozczłonowane pilastrami z płycinami zdobionymi ornamentem kampa- nulli. Pilastry naroży zakończone są od dołu wolutami. Pilaster na osi przedpiersia o podwyższonym kapitelu kompozytowym wspiera pulpitowe oparcie dla księgi. Górna krawędź parapetu jest zakończona gzymsem.

W kwaterach między pilastrami znajdują się nakładane, płaskorzeźbione kartusze ze scenami z życia św. Bernarda. Zaplecek ambony, wspierający baldachim i tworzący na narożach półwałki, jest zdobiony wielkim kartuszem ze sceną figuralną przedstawiającą św. Bernarda zapisującego księgę. Po prawej i lewej stronie znajdują się małe naddatki z ornamentu muszlowo-wolutowego i motywów liści akantu. Podniebie baldachimu obrzeżone dekoracją lambrekinową, w swej centralnej kompozycji posiada przedstawienie Oka Opatrzności Bożej w trójkącie okolonym promieniami oraz uskrzydłonymi główkami aniołków.

Nad korpusem ambony zawieszono bogaty baldachim na rzucie prostokąta. Jest on zwieńczony z trzech boków falistym gzymsem o przerywanych naczółkach. We fryzie w miejscach przerywań naczółka znajdują się trzy kartusze o dekoracji ornamentalnej. Środkowy kartusz (na dłuższym boku baldachimu) jest nieco większy od pozostałych a na jego tarczy widnieje napis „*Favus mellis composita verba. prov. c. 16*”.

Na baldachimie jest zwieńczenie zbliżone w swej formie do ściętego ostrosłupa. Opinają je cztery wolutowe spływy z symbolami Ewangelistów, przedstawiającymi pełnoplastycznie uskrzydłone torsy wołu, człowieka, lwa i orła. Każda z tych symbolicznych postaci trzyma księgę. Na szczycie ściętego ostrosłupa umieszczono ul pszczeli oraz cztery księgi: dwie leżące poziomo, z prawej i z lewej strony ula, dwie zaś wsparte o ul w pozycji pionowej, przy czym księga z lewej strony jest otwarta. Całość otoczona jest obłokami, ponad którymi unosi się symbol Ducha Świętego w postaci gołębicy z rozpostartymi skrzydłami na tle trójkąta symbolizującego Trójcę Świętą. Z obłoków wyrastają promienie. Na szczycie zwieńczenia postać Chrystusa Zmartwychwstałego stojącego na obłokach. Chrystus z krzyżem w lewym ręku przedstawiony jest w glorii niebieskiej z uskrzydłonymi główkami aniołków z prawej i z lewej strony. Nieco wyżej wznosi się anioł z banderolą, na której widnieje napis: „*Spiritus meus super mel dulcis*”.

Czara ambony, oddzielona od korpusu złożonego gzymsem, zwięża się

---

<sup>28</sup> Nigdy dotąd nie sporządzano dokumentacji tego obiektu. Obecna dokumentacja jako pierwsza została wykonana przez autora i inż. arch. Bohdana Szyłańskiego w roku 1973.

ku dołowi tworząc formę zbliżoną do odwróconego ostrosłupa. Pola czary podzielone są na kwatery pilastrami zdobionymi ornamentem kampanulli i rybiej łuski. Pilastry naroży zakończone od góry wolutami. Kartusze w kwaterach między pilastrami przedstawiają sceny symboliczne. Sam zwis czary ujęty jest w kształcie małej konsoli łagodnie profilowanej, ozdobionej ornamentem wolutowo zwiniętych liści oraz dwoma aniołkami w locie, które trzymają otwartą księgę.

Na czarze ambony w kwaterach międzypilastrowych znajdują się cztery kartusze. Pierwszy kartusz od strony prezbiterium ukazuje nam otwartą księgę, na której zapisuje tekst wyłaniająca się z obłoków ręka trzymająca gęsie pióro. Księga przedstawiona jest w lewym górnym polu kartusza, natomiast w dolnej jego części widoczny jest ul, z którego wycieka miód. Całość przedstawiona na tle lekko zaznaczonego pejzażu.

Drugi kartusz przedstawia walkę Samsona z lwem. Samson, półnagi o silnej muskulaturze ciała, bujnej czuprynie, ostrych rysach twarzy, z włosami opadającymi do tyłu, cały pochylony zмага się z lwem. Powalając lwa na ziemię, przygniata go prawym kolaniem, a silnymi rękami rozdziera mu paszczę. Na lewo tuż za Samsonem w górnej części tarczy wyłaniają się partie drzew, a z prawej strony, nieco za walczącym, widać zarysy architektury.

Trzeci kartusz przedstawia zabitego lwa leżącego grzbietem na ziemi. Z układu ciała zwierzęcia widzimy, że teren był nierówny, pagórkowaty. Grzbiet jego wspiera się o jakieś wzniesienie. Pszczoły atakujące padlinę w jego paszczy składają miód zebrany z drzewa, które widzimy w lewym polu kartusza.

Ostatni na czarze ambony kartusz przedstawia pszczelarza zbierającego rój pszczół. Spogląda on na widoczne po jego prawej stronie drzewo, na którym roją się pszczoły. W prawej ręce, wyciągniętej ku drzewu, trzyma dzwonek a lewą ujmuje i przyciska do siebie pleciony ul. Ubrany jest w płaszcz sięgający kolan z zapięciem na piersi. Głowa zwrócona ku drzewu, nakryta jest kapeluszem z wielkim rondem zagiętym do góry. Długie włosy opadają na kołnierz, a na brodzie widoczny jest silny zarost. Na jego nogach długie buty z cholewkami.

Na korpus mównicy wiodą schody, które zamknięte są od dołu bramką z drzwiczkami otwieranymi jednostronnie na dwóch zawiasach po lewej stronie oraz zamknięciem po prawej. Dwa pilastry, oddzielające drzwiczki od balustrady i poręczy, są zdobione w płycinach ornamentem kampanulli, a od góry wolutami i ornamentem perełkowym.

Na bramce płaskorzeźbiony kartusz przedstawia półpostać św. Bernarda trzymającego *Arma Christi*. Święty, ustawiony w trzy czwarte w stosunku do widza, przyciska do siebie symbole męki i lekko skłania ku nim głowę. Oblicze św. Bernarda przedstawiono z wąsami i brodą

oraz kosmykami włosów, które opadają na czoło porane zmarszczkami. Wzrok jego kieruje się na symbole Męki Pańskiej. W prawym, górnym polu, nieco wyżej od głowy świętego, jakby zza jego pleców, wylania się z obłoków uskrzydłona główka aniołka. Kartusz ten od dołu oraz z boków jest obrzeżony złożoną listwą w formie półwałka z małymi nadatkami ornamentu muszlowego z wolutami o brzegach karbowanej wstęgi, koguciego grzebienia, a w górnej swej części z lambrekinem i perełkami. Prostokątna bramka zamknięta jest od góry półkoleście z uskokiem, nad którym widnieje główka aniołka ze skrzydełkami, ozdobiona ornamentem o formach karbowanej wstęgi, koguciego grzebienia, perełkami, wolutami, a także ornamentem roślinnym.

Na balustradzie schodów, w kwaterach między pilastrami znajdują się trzy kartusze o kształtach romboidalnych. Są one obramione pozłacaną listwą półwałka, która w dolnej swej części, w narożnikach oraz od góry zdobiona jest niesymetrycznym ornamentem o różnych formach przypominających ornament muszlowy. Przeważa jednak ornament wolutowy, karbowana wstęga, ornament perełkowy i łuskowy. Występuje też ornament roślinny.

Pierwszy kartusz od dołu z wyraźnymi dwoma grupami osób przedstawia scenę rozdawania chleba. W prawym polu jest zgrupowanych kilka osób zwróconych ku zakonnikowi, który trzyma w prawej ręce kosz z bochnami chleba, a lewą ręką rozdaje go ubogim. W tej grupie są trzej mężczyźni, dwie kobiety oraz dziecko. Czekają na wsparcie materialne, wyciągając dłonie ku zakonnikowi rozdającemu chleby. Jeden z obdarowanych, klęka trzymając kule w prawej ręce, inny odchodzi z chlebem. Trzeci siedząc błagalnie spogląda na zakonnika i wznosi ku niemu rękę. Wszyscy ubrani w spodnie sięgające kolan, w rozpiętych płaszczach zwisających z ramion. Na ich twarzach widoczne są zmarszczki oraz silny zarost na brodach. Postacie kobiet widoczne są tylko w części. Ich głowy, wylaniające się zza głów męskich, okryte są chustami. Twarz kobiety, stojącej bliżej zakonnika, jest twarzą starszej niewiasty z widocznymi zmarszczkami i zapadniętymi policzkami. Nieco dalej stoi druga kobieta. Widoczna jest tylko jej głowa z oczyma zwróconymi ku zakonnikowi. Trzyma ona na ręku nagie dziecko, z główką również zwróconą w tym samym kierunku.

Drugą grupę stanowią osoby duchowne. Najdalej wysunięty w lewo, stojący nieco wyżej, zwrócony do biedaków, z głową okoloną aureolą — to św. Bernard. Spogląda on na stojących nieco niżej biedaków, wyciąga przed siebie ręce i błogosławi chleby. Z lewej strony świętego, nieco z boku stoi duchowny w birecie kapłańskim na głowie. Jego poważna twarz z zarostem na brodzie, układającym się w dwa kosmyki, wskazuje na to, że jest to starszy kapłan, być może nawet kardynał, który towa-

rzyszył świętemu w czasie podróży po Francji. Spogląda on na zakonnika rozdającego chleb. Nieco niżej od świętego Bernarda, jakby w centrum całej kompozycji, stoi zakonnik obdarowujący chlebem. Jest młodszym o twarzy bez zarostu, z krótko podstrzyżonymi włosami. Scena ta działa się w jakimś wnętrzu, na co wskazuje widoczny w głębi filar z gzymsem obiegającym oraz widoczną częścią arkady, dzielący całość kompozycji na dwie strefy.

Srodkowy kartusz balustrady przedstawia świętego Bernarda w otoczeniu ludzi chorych proszących o uzdrowienie. W prawym polu kartusza, u stóp świętego, leży półnagi mężczyzna, widoczny tylko częściowo. Obok klęcząca kobieta patrzy na świętego i wznosi ku niemu prawą rękę, a lewą ręką podtrzymuje głowę chorego. W lewym dolnym polu kartusza jest grupa czterech osób: kobieta, dwóch mężczyzn i dziecko. Kobieta siedzi u stóp zakonnika, a lewą ręką podpira głowę. Jej włosy okryte są chustą opadającą na ramiona. Ubrana jest w długą suknię, spiętą w pasie, sznurowaną na piersiach. Tuż za kobietą widoczni są dwaj mężczyźni, bez zarostu, ze smętnie spuszczonej głowami z długimi włosami. Widoczni są tylko w części do piersi. Dalej stojący mężczyzna składa lewą dłoń na piersi, a prawą błagalnie wznosi do góry, tuż za głową pierwszego. W głębi, za siedzącą kobietą, dziecko zwrócone twarzą ku matce. Pośrodku stoi św. Bernard w habicie cysterskim. Ma wzniesioną prawicę w geście błogosławieństwa, a lewą rękę nieco opuszczoną i rozwartą. Święty spogląda na chorego leżącego u jego stóp. Za świętym nieco z boku stoi młodszy zakonnik, towarzysz jego podróży. Głowa jego nieco pochylona ku świętemu, a ręce ma złożone jak do modlitwy. Całość ujęta z prawej strony widoczną częścią architektury a z lewej strony wysokim drzewem, którego rozłożysta korona wypełnia górne lewe pole kartusza.

Trzeci, najwyżej położony kartusz na balustradzie przedstawia papieża z tiarą na głowie zasiadającego na tronie. Papież ubrany w swój strój pontyfikalny, z kapą na ramionach spiętą ozdobną klamrą na piersiach, zwraca swe oblicze ku świętemu Bernardowi stojącemu nieco z prawej strony tronu. Prawą rękę składa na piersi, lewą zaś nieco opuszczoną wyciąga przed siebie, w kierunku klęczącego przed nim antypapieża. Obok tronu z lewej strony papieża stoją dwaj kardynałowie w strojach kardynalskich z mucetami<sup>29</sup> w biretach na głowach. Bliżej stojący kardynał jest lekko zwrócony ku papieżowi, a drugi stojący nieco dalej składa skrzyżowane na piersi ręce. Oczy jego spoglądają w dal. Po drugiej stronie tronu św. Bernard z aureolą na głowie, patrząc na antypapieża, lewą uniesioną dłonią wskazuje na siedzącego

<sup>29</sup> Ch. Zieliński, *Sztuka Sakralna*, Poznań, Warszawa, Lublin 1961. 245—246.

papieża. Za świętym stoją dwaj cystersi, widoczni tylko częściowo. Głowa jednego z nich widoczna z profilu, a drugiego na wprost. Przed tronem klęczący antypapież składa insygnia papieskie. Zdjętą kapę trzyma on przed sobą, a tiara i krzyż patriarchalny, papieski leżą przed stopniami tronu. Sam tron papieski jest ustawiony w półkulistej absydzie, flankują go pilastry z płycinami wspierające gzyms. Ponad całością zwisa baldachimowa kotara, bogato udrapowana, która układa się z lewej strony w fałdy kaskadowe, a od przodu w dwa potężne zwisy. Brzegi kotary obszyte są lambrekiem.

W kwaterach między pilastrami przedpiersia znajdują się trzy kartusze. Wszystkie one są obrzeżone bogatym ornamentem układającym się w różne fantazyjne formy. Kartusze te są najbardziej wyeksponowane. Bogaty ich ornament układa się w formy przypominające to muszlę, to znów zwijaną wstęgę karbowaną albo wijące się liście akantu. Miejscami są one zdobione sznurami perełek, a w zakończeniach zawsze zwijają się wolutowo. Górne części kartuszy o polach zbliżonych do prostokąta są zwieńczone jakby mniejszymi kartuszami o fantazyjnych kształtach.

Pierwszy kartusz przedpiersia od strony prezbiterium przedstawia św. Bernarda z Hostią Św. Święty wyszedł na spotkanie z księciem Wilhelmem z Akwitanii. Scena ta odbywa się przed świątynią. Widoczny jest portal kościoła flankowany z prawej strony pilastrem na wysokim cokole. W bramie kościoła, na stopniach stoi św. Bernard w stroju liturgicznym, w albie, w ornacie z manipularzem na lewym ramieniu. W prawej ręce trzyma Hostię Św. nad pateną, którą podtrzymuje lewą ręką. Zwrócony jest do księcia Wilhelma, który na widok postaci eucharystycznych upadł na ziemię do stóp świętego. Leżącego księcia, odkrytego do połowy, podtrzymuje obu rękami młodzieniec z lekko pochyloną głową o bujnej czuprynie z włosami opadającymi do tyłu. Książę odkryty do połowy leży jak rażony piorunem, z głową odrzuconą do tyłu, z twarzą pełną lęku. Prawa ręka prawie niewładna spoczywa na rękojeści szabli. Nogi, mocno zgięte w kolanach, są podkurczone do dołu. Jego biodra okrywa fartuch. Dalej są widoczni dwaj rycerze. Jeden z nich w pełnym kutym uzbrojeniu, z okrągłą tarczą, w hełmie szturmaku na głowie, trzyma kopię w prawej ręce. Za nim widoczna głowa drugiego rycerza z uniesioną do góry lewą ręką, również w hełmie. Za jego głową widoczne są dwa ostrza lanc innych, już niewidocznych na kartuszu rycerzy. Za świętym Bernardem w głębi portalu widzimy dwóch młodszych zakonników o twarzach bez zarostu z tonsurami na głowach. Pierwszy z nich trzyma złożone ręce. Drugi widoczny jest tylko częściowo.

Drugi kartusz przedpiersia przedstawia świętego Bernarda we wnętrzu.

trzu kościoła. Święty klęcząc między dwoma filarami z wyraźnie zaznaczonymi cokołami, zwrócony nieco w prawo z rękami rozłożonymi, zapałtrzony jest w niebo. Głowa świętego lekko wzniesiona. Nad nim z obłoków wyłaniają się aniołkowie. Dwa z nich ustawione antytetycznie, okryte perisonium, widoczne w całej postaci, adorują symbol IHS z krzyżem na okrągłej tarczy, od którego kuliście rozchodzą się promienie. Widoczne również główki anielskie wyłaniające się z obłoków otaczają i adorują Chrystusa przedstawionego symbolicznie.

Ostatni kartusz przedpiersia ambony ukazuje św. Bernarda z krzyżem w lewej ręce i prawą uniesioną ku górze ręką. Stojący na podwyższeniu święty przemawia do stojących przed nim osób. Z prawej strony świętego stoi mężczyzna odziany długim, zwisającym ku tyłowi płaszczem, na którym przypięty jest na prawym ramieniu wschodni krzyż. Taki sam krzyż jest przypięty na habicie świętego. Z lewej strony świętego stoi zwrócony ku niemu cesarz w koronie na głowie i z płaszczem królewskim na ramionach. Lewa jego dłoń spoczywa na rękojeści szabli. Monarcha stoi z lekko wysuniętą prawą nogą do przodu, w postawie gotowości bojowej. Na jego nogach widzimy buty do kolan z ozdobnymi klamrami. Za królem stoją trzech rycerze. Pierwszy, stojący bokiem posiada lekko zwróconą głowę w kierunku króla. Na jego ramionach jest płaszcz spięty małą klamrą na piersi. U jego boku wisi szabla. Dwaj pozostali stojący w głębi są widoczni tylko częściowo. Stojący bliżej króla widoczny *en face*, ma na piersi dużą klamrę z postacią orła, czy gołębiczy.

Powyzsza scena rozgrywa się na tle architektury z oprofilowanym prześwitem w prawym górnym polu, w którym to rozgrywa się symultanicznie druga scena. W głębi prześwitu widoczne wnętrze, w którym na tronie zasiada papież w stroju pontyfikalnym z tiarą na głowie. Papież ma na ramionach kapę spiętą klamrą na piersi. Papież zwraca głowę i nieco ją pochyla ku św. Bernadrowi klęczącemu z lewej strony tronu. Święty podaje papieżowi księgę. Tron papieski otaczają kardynałowie, dwóch zajmuje miejsca z prawej strony, a dwóch z lewej. Tron ustawiony jest w półkulistej absydzie, nad którą drapują się fałdy kotary baldachimu.

Kartusz zaplecka ambony przedstawia św. Bernarda zapisującego księgę. Święty przedstawiony jest w półpostaci w habicie zakonnym z kapturem i z opackim krzyżem pektoralnym. Głowa jego (w trzy czwarte) jest lekko pochylona i otoczona aureolą, oczy zapatrzone w księgę. Na brodzie widoczny zarost. Rozłożoną przed nim księgę podtrzymuje lewą ręką i wspiera ją o przewrócony ul, z którego wycieka miód. W prawej ręce trzyma pióro zanurzone w kałamarzu stojącym na ulu. Tuż obok leżą trzy zamknięte księgi. W głębi widoczne są skały, a miej-

scami roślinność. Na horyzoncie drzewa, dwa z prawej i dwa z lewej strony. Całość obramiona bogatą dekoracją. Po bokach dwa siedzące pilastry o zakończeniach wolutowych, z kratką w płycinach bocznych, na nich wspierają się odcinki gzymsów. Od dołu dwie podwójne symetryczne woluty z ornamentami karbowanej wstęgi. Na gzymsach są symetrycznie rozstawione ule po trzy z każdej strony, a międzywolutowe pola nad nimi wypełnia ornament łuski. W zwieńczeniu kartusza, na owalnej tarczy jeszcze raz powtórzono Arma Christi.

Zwieńczenie ambony jest bogato rozbudowane i ozdobione pełnoplastyczną rzeźbą figuralną. Na wolutowych spływach, na narożnikach baldachimu znajdują się cztery symbole wyobrażające Ewangelistów: postać wołu, człowieka, lwa i orła. Od strony północnej, na wolutowym spływie widzimy głowę wołu z rogami lekko zwróconymi ku nawie kościoła. Wół swym pyskiem, oraz jednym kopytem trzyma otwartą księgę. Widoczna część jego tułowia wspiera się o wolutę na lewej, przedniej i zgiętej nodze. Cała postać jest uskrzydłona. Na drugim spływie wolutowym siedzi naga postać ludzka również uskrzydłona z lekko zaznaczonym perisonium. Prawa jej noga swobodnie opada ku dołowi, a lewa jest podkurczona. Postać ta ma szeroko rozwarte ręce, przy czym prawa opada nieco ku dołowi, a lewa wzniesiona jest ku górze. Głowa jest okolona kosmykami włosów, a twarz zwrócona nieco do góry. Na trzecim spływie wolutowym siedzi uskrzydłony lew. Widoczna jest tylko część jego tułowia, z łbem skierowanym w lewo i prawą swą łapą podtrzymuje księgę. Na czwartym spływie wolutowym (od prezbiterium) znajduje się postać orła z księgą. Orzeł, lekko skręcony w prawo, szponami trzyma rozwartą księgę, a w dziobie uchwyt naczynia podobnego do kałamarza. W górnej części baldachimu, jakby na konsoli opiętej owymi spływami wolutowymi, rozmieszczone są symbole św. Bernarda. W centralnej części stoi ul, o który wspierają się cztery księgi. Z każdej strony ula są dwie księgi. Symbole św. Bernarda otaczają obłoki, nad którymi unosi się Duch Św. w postaci gołębiczy na tle symbolu Trójcy Świętej okolonego promieniami.

W szczycie zwieńczenia stoi postać Chrystusa Zmartwychwstałego. Chrystus wyłania się z obłoków otoczony świetlistą glorią promieni. Naga postać Chrystusa częściowo tylko jest osłonięta perisonium. Na uwielbionym ciele widoczne są przebicia od gwoździ, a na lewym boku rana od włóczni. Chrystus spogląda na widza, prawą ręką wzniesioną wskazuje ku górze, lewą podtrzymuje krzyż. Głowa Chrystusa na tle promienistej aureoli z obłokami. Długie włosy, opadające do tyłu, okalają spokojną jego twarz z nieco zapadniętymi policzkami. Na brodzie jest widoczny zarost. W samym szczycie zwieńczenia, nad Chrystusem, unosi się na obłokach anioł w powiewnych szatach. Jego boscie nogi lekko

dotykają obłoków, a całe ciało odziane jest suknią przepasaną w biodrach. Anioł przedstawiony w kontrapoście wyciąga ku górze swą prawą rękę, a lewą podtrzymuje banderolę z napisem „*Spiritus meus super mell dulcis*”. Z obłoków wylaniają się uskrzydłone główki aniołków.

### III. OPIS TREŚCIOWY

Plastyka ambony oliwskiej zarówno w rzeźbie pełnej, jak i w reliefie wyraża pewien program ideowy z dobrze określonym celem dydaktycznym. Program ten należy łączyć z ideą odnowy życia wewnętrznego w opactwie przeprowadzoną przez gorliwego opata Jacka Rybińskiego za wzorem Doktora Miodopłynnego św. Bernarda z Clairvaux<sup>30</sup>. Program ten miał upamiętnić wielkiego założyciela cystersów, przedstawić jego postać jako wielkiego mistyka, reformatora życia wewnętrznego oraz człowieka czynu<sup>31</sup>.

Ambona, z której głosi się Słowo Boże, ma przemawiać nie tylko ustami kaznodziejów, ale i obrazem plastycznym. Święty Bernard, mistyk i człowiek czynu, żyjąc z wiary, widział wszędzie obecność i rękę Boga miłości, a potężna i żywiołowa wiara była dla niego drogowskazem i światłem przewodnim. W ten sposób doszedł on do lepszego poznania i zrozumienia ekonomii zbawienia. Pełnią tej ekonomii jest Chrystus, przez którego ujawnia się „wieloraka mądrość Boża”<sup>32</sup>. Tajemnica Boga i zbawienia została objawiona w Chrystusie Zbawcy<sup>33</sup>. Dlatego św. Bernard słowami Pisma Świętego żył i przybliżał je swoim słuchaczom w swych *Sermones* i traktatach<sup>34</sup>.

Przedstawienia plastyczne wyrażające treści ideowe ambony oliwskiej można ująć w kilku grupach:

- 1) Kartusze na zwisie ambony o treściach alegoryczno-biblijnych.
- 2) Historyczne przedstawienia na parapecie ambony oraz przedpiersiu.
- 3) Kartusze o treściach mistycznych.
- 4) Zwieńczenie ambony wyrażające treści odnoszące się do ekonomii zbawienia zawartej w tajemnicy Słowa, której podporządkowany jest układ całości.

Cztery kartusze ze zwisu ambony o treściach alegoryczno-biblijnych łączą się z wielkim umiłowaniem Pisma Św. i rozumieniem Starego Te-

<sup>30</sup> Mirynowski, dz. cyt., 28; por. Wyrobek, Odyniec, dz. cyt., 11.

<sup>31</sup> J. Leclercq, *La Spiritualité du Moyen âge*, b. m. 1961, 241, por. G. Goyau, *Saint Bernard*, b. m. 1927, 150.

<sup>32</sup> Leclercq, *La Spiritualité*, 244.

<sup>33</sup> J. Leclercq, *Saint Bernard Mystique*, b. m. 1948, 69.

<sup>34</sup> Leclercq, *Saint Bernard*, 69.

stamentu w świetle Nowego. Do pełnego zrozumienia dochodził święty drogą afektywną przez uświęcenie<sup>35</sup>. Dlatego też pierwszy kartusz zwi-  
su (od prezbiterium) przedstawia księgę, na której zapisuje ręka wyła-  
niająca się z obłoków. Księga i pióro to atrybuty św. Bernarda<sup>36</sup>, a obło-  
ki wyobrażają Majestat Boży<sup>37</sup> jako źródło wewnętrznego oświecenia,  
z którego powstały jego traktaty, w jakich najpełniej wyraziła się jego  
myśl mistyczna, co ilustruje nasz symboliczny ul, z którego wycieka  
miód dający słodycz i siłę<sup>38</sup>.

Druga scena w tym cyklu przedstawia Samsona walczącego z lwem<sup>39</sup>.  
Mąż Boży zwycięża gołymi rękami lwa. Bóg przyszedł mu z pomocą, bo  
spełniał wolę Bożą. Samson jest figurą typologiczną Chrystusa zwycię-  
żającego szatana<sup>40</sup>. W sensie przenośnym Samson wyobraża św. Ber-  
narda, który dzięki osobistej świętości odnosił zwycięstwa nad szatanem  
w opętanych<sup>41</sup> i nad herezją<sup>42</sup>.

Następne przedstawienie łączy się z poprzednim; jest jego bezpo-  
średnią kontynuacją zgodnie z opisem Księgi Sędziów<sup>43</sup>. Leżącą padlinę  
lwa napełnił rój pszczół i złożył w niej miód. Samson — zwycięzca wra-  
cając z Tamma, bierze miód jako nagrodę i syci się nim oraz obdarza  
nim swoich rodziców. To przedstawienie, podobnie jak poprzednie, w  
sensie typologicznym odnosi się do św. Bernarda<sup>44</sup>.

Ostatnia ze scen alegorycznych, przedstawiająca pszczelarza zbiera-  
jącego rój pszczół, jest zamknięciem tego cyklu i uzasadnieniem ty-  
tułu: *mellifluus*. Tak, jak pszczoły zbierają miód z drzewa, św. Bernard  
korzystał z pokarmu Słowa Bożego, stał się prawdziwą „Kolumną Ko-  
ścioła”<sup>45</sup>, umiał dzielić się z innymi swym mistycyzmem i przeprowadzać  
reformy<sup>46</sup>. Cały duchowy dorobek pozostawił w swych traktatach: *De  
diligendo Deo, De gradibus humilitatis et superbia, De gratia et libero  
arbitrio, De consideratione*, oraz w licznych kazaniach np.: *Sermones de  
tempore, Sermones de Sanctis, Sermones in Cantica cantiorum*<sup>47</sup>. Cztery  
kartusze zwi-  
su mają wyrazić źródła siły i świętości Bernarda. Są one

<sup>35</sup> Tamże, 66; por. G o y a u, dz. cyt., 97, 98.

<sup>36</sup> Zieliński, dz. cyt., 402—406.

<sup>37</sup> Tamże, 475.

<sup>38</sup> L. R é a u, *Iconographie de l'art Chrétien*, Paris 1958, t. III, cz. I, 211.

<sup>39</sup> Sdz 14, 5-6.

<sup>40</sup> K. K ü n s t l e, *Ikonographie der christlichen Kunst*, Freiburg im Breisgau 1928, t. I, 128.

<sup>41</sup> L e c l e r c q, *Saint Bernard*, 125, por. J. de V o r a g i n e, *Złota Legenda*, Warszawa 1955, 445.

<sup>42</sup> G o y a u, dz. cyt., 121, 125, 146.

<sup>43</sup> Sdz 14, 8-10.

<sup>44</sup> G o y a u, dz. cyt., 135, por. R é a u, dz. cyt., t. III, cz. I, 209.

<sup>45</sup> L e c l e r c q, *Saint Bernard*, 119.

<sup>46</sup> G o y a u, dz. cyt., 100.

<sup>47</sup> L e c l e r c q, *Saint Bernard*, 80, 83, 118, 176; por. W. T a t a r k i e w i c z, *Historia filozofii*, Warszawa 1958, t. I, 308.

równocześnie napomnieniem dla słuchaczy, aby również kontemplowali w duchu pokory zasłyszane święte słowa. Słowo Boże, którym jest Chrystus, ma przemienić świat, *ut Christus moderatur et vincat omnia* <sup>48</sup>.

Balustradę schodów zdobią trzy reliefy przedstawiające sceny z życia św. Bernarda. Najniżej położony kartusz ukazuje świętego błogosławiącego chleby. Było to w okresie błędów Henryka de Bruys z Lozanny. Wówczas to papież Eugeniusz III wysłał do południowych prowincji Francji swego legata kardynała Albericha z Ostii wraz z biskupem Gottfrydem z Chartres i św. Bernardem, aby ratowali Kościół przed błędnowierstwem. Początkowo ludność była wrogo nastawiona do zwierzchników Kościoła, po kilku jednak dniach wielu nawróciło się pod wpływem kazań świętego. W czasie kazania w Sarlat — Périgord przyniesiono chleby do pobłogosławienia. Po benedykcji chleba święty oznajmił: „przekonacie się, że my mówimy prawdę, a wasi chorzy, którzy spożyją ten chleb, osiągną zdrowie” <sup>49</sup>. I rzeczywiście pobłogosławiony chleb przynosił zdrowie wielu chorym. Opisany cud chleba zdarzył się w 1147 roku i odtąd do świętego cisnęło się wielu, tak że nieustannie musiał zmieniać miejsce swego pobytu, aby innym przychodzić z pomocą i wypełniać polecenia papieża <sup>50</sup>.

Drugi kartusz na balustradzie jest kontynuacją pierwszego. Przedstawia scenę uzdrowienia chorych. Święty Bernard jest człowiekiem czynu, jako mąż modlitwy i mistyk. Traktat *De consideratione* — to program życia wewnętrznego <sup>51</sup>. Tam, gdzie napotyka nędzę, choroby, przychodzi z pomocą — i to jako wysłannik Boga <sup>52</sup>. Biografie świętego Bernarda podają wiele cudownych uzdrowień. Być może, że artysta przedstawił jedno z nich, jakie miało miejsce we Francji w czasie klęski głodu i zarazy z roku 1151 <sup>53</sup>, lub też w Salerno, gdzie na oczach bezradnych lekarzy czyni cud uzdrowienia <sup>54</sup>. Cuda, jakie czynił święty, miały manifestować dobroć Bożą i służyć dla dobra całego Kościoła <sup>55</sup>.

Trzeci, najwyżej położony kartusz na parapecie schodów przedstawia zażegnanie schizmy w Kościele po śmierci papieża Honoriusza II (1130) <sup>56</sup>. Wówczas to z powodu rywalizacji dwóch stronnictw rzymskich, Frangi-

<sup>48</sup> Leclercq, *Saint Bernard*, 66 i 67.

<sup>49</sup> M. Ratisbonne, *Geschichte des hl. Bernhard*, Regensburg 1843, Bd. II, 110.

<sup>50</sup> Ratisbonne, dz. cyt., 111, por. Leclercq, *Saint Bernard*, 129.

<sup>51</sup> Tamże, 176.

<sup>52</sup> Leclercq, *Saint Bernard*, 128.

<sup>53</sup> Ratisbonne, dz. cyt., 480; por. F. Uryga, *Żywot św. Bernarda z Fontaine, opata oo. cystersów w Clairvaux we Francji, Miodopłynnego Doktora Kościoła*, Kraków 1891, 85.

<sup>54</sup> Leclercq, *Saint Bernard*, 145.

<sup>55</sup> Tamże, 128; por. de Voragine, dz. cyt., 445.

<sup>56</sup> Goyau, dz. cyt., 78, 79; Leclercq, *Saint Bernard*, 120; por. L. Say, *Les papes du XI siècle et la chrétienté*, 1926, 128, 129.

panich i Pierleonich, doszło do wyboru papieża i antypapieża. Kardynałowie popierający Frangipanich wybrali papieżem Innocentego II (1130—1143), a parę godzin później kardynałowie stojący po stronie Pierleonich wybrali Anakleta II, który zyskał przewagę w Rzymie, tak że Innocenty II zmuszony był do ucieczki. Papież schronił się we Francji. Św. Bernard nawoływał do jedności. Na synodzie zwołanym przez króla Ludwika VI w Etampes w sierpniu 1130 roku<sup>57</sup> większość uczestników pod wpływem św. Bernarda opowiedziała się za Innocentym II, gdyż jego wybór był wcześniejszy, zgodny z przepisami kościelnymi i wyborcy stanowili *partem seniore*<sup>58</sup>.

Św. Bernard nakłonił Anakleta do złożenia urzędu, ale te zabiegi tylko częściowo zażegnały schizmę, bo choć pozyskał dla tej decyzji Francję, Anglię i Niemcy<sup>59</sup>, jednak nadal antypapież, wspierany orężnie przez księcia Normanów, Rogera Sycylijskiego, zajmował Rzym aż do śmierci w roku 1138<sup>60</sup>. Po śmierci Anakleta II wybrano nowego antypapieża Wiktora, który kilka tygodni później, po rozmowie ze św. Bernardem o jedności Kościoła („*Colloquium nocturnum*”), założył swój urząd wobec prawowitego papieża Innocentego II i oddał mu hołd przez złożenie insygniów papieskich. Było to 29. V. 1138 r.<sup>61</sup>. Odtąd zapanał spokój i jedność w Kościele, a św. Bernarda nazwano rzeczni-kiem jedności i pokoju<sup>62</sup>.

Pierwszy kartusz przedpiersia przedstawia scenę nawrócenia Wilhelma z Akwitanii. Książę Wilhelm, wódz de Guyenne z Poitou stanął po stronie antypapieża Anakleta II<sup>63</sup>. W Parthenay św. Bernard<sup>64</sup>, jako legat papieża Innocentego II po odprawieniu Mszy św. wyruszył przed kościół z Najświętszym Sakramentem dla ekskomunikowanego księcia. Na słowa świętego: „*Oto Syn Dziewicy, Pan i Władca Kościoła, który przychodzi do ciebie, oto twój Sędzia, przed którym wkrótce stanie twoja dusza*”<sup>65</sup> i na widok Hostii Świętej uzbrojony książę upadł na ziemię, nie mogąc wymówić ani słowa. To wystarczyło i przyrzekł on świętemu, że uzna papieża Innocentego II za legalnego następcę świętych apostołów. Przyrzekł też przywrócić biskupom ich stolice i restytuować skonfiskowane dobra kościelne<sup>66</sup>. Tak pod wpływem świętego Bernarda zapanał spokój w Akwitanii a książę Wilhelm z awanturnika, słynącego

<sup>57</sup> G o y a u, dz. cyt., 80.

<sup>58</sup> L e c l e r c q, *Saint Bernard*, 80 nn.

<sup>59</sup> G o y a u, dz. cyt., 102.

<sup>60</sup> Tamże, 103.

<sup>61</sup> Tamże, 104.

<sup>62</sup> L e c l e r c q, *Saint Bernard*, 123.

<sup>63</sup> R é a u, dz. cyt., t. III, cz. I, 210.

<sup>64</sup> G o y a u, dz. cyt., 89—92; por. L u b o m s k i, dz. cyt., fasc. I, s. 149.

<sup>65</sup> R é a u, dz. cyt., 210; por. L e c l e r c q, *Saint Bernard*, 126.

<sup>66</sup> R e a u, dz. cyt., 210 i 211.

ze skandalicznych przygód miłosnych<sup>67</sup>, z cynika kpiącego z pobożności, z wroga papieżstwa, stał się pustelnikiem, odprawiał pielgrzymki do Compostelli i ciało swe odziewał włosienicą<sup>68</sup>.

Srodkowy kartusz przedpiersia ukazuje nam świętego w modlitwie<sup>69</sup>. Św. Bernard głosił pokorę i miłość. Serce pokorne i miłujące może w pełni kontemplować prawdy Boże. Szczytem kontemplacji jest ekstaza, kiedy dusza łączy się z Bogiem drogą uczucia i woli. W takich to chwilach Bóg odsłaniał Bernardowi tajniki myśli Bożej<sup>70</sup>. W ikonografii często przedstawia się klęczącego, rozmodlonego starca w ekstazie, któremu Matka Boża wraz z aniołami ukazuje Syna Bożego<sup>71</sup>, źródło jego żywiołowej wiary i natchnień dzieł, w których św. Bernard występuje jako jeden z największych mistyków<sup>72</sup>. Ta scena jest więc jakby skróconą formą wizji Wcielenia, jaka miała miejsce w noc Bożego Narodzenia w 1137 roku<sup>73</sup>.

Lewy kartusz przedpiersia przedstawia symultanicznie dwa wydarzenia. Scena na pierwszym planie ukazuje św. Bernarda nawołującego do wypraw krzyżowych<sup>74</sup>. Po upadku Edesy (1096) zdobytej w pierwszej wyprawie krzyżowej, papież Eugeniusz III upoważnia św. Bernarda do organizowania nowej<sup>75</sup>. Zagrożone było chrześcijaństwo na Wschodzie. Obok świętego, przemawiającego na synodzie w Vézelay w 1146 roku<sup>76</sup>, widzimy króla Ludwika VII; obaj mają na swych płaszczach krzyże, które przysłał im papież Eugeniusz III<sup>77</sup>. Pod wpływem agitacji i modlitw świętego w nowej wyprawie wzięło udział wiele krajów chrześcijańskich. Na skutek interwencji św. Bernarda przyłączył się do krucjaty Konrad III cesarz niemiecki, którego widzimy wraz z jego drużyną. Wskazuje na to złota fibula z orłem<sup>78</sup>.

W prawym górnym polu tego samego kartusza rozgrywa się inna scena. W prześwicie widoczna komnata. Papież zasiada na tronie w otoczeniu kardynałów. Św. Bernard, autor reguły zakonnej templariuszy<sup>79</sup>,

<sup>67</sup> Wilhelm był poetą lirycznym. W swych utworach opiewał miłość zmysłową i uwielbienie kobiety; por. J. de Goff, *Kultura średniowiecznej Europy*, Warszawa 1970, 442.

<sup>68</sup> Réau, dz. cyt., 211.

<sup>69</sup> De Voragine, dz. cyt., 436.

<sup>70</sup> Leclercq, *Saint Bernard*, 131 i 132.

<sup>71</sup> Tamże, 132.

<sup>72</sup> Tamże, 80—83.

<sup>73</sup> Tamże, 132; por. Lubomski, dz. cyt., fasc. I, 149.

<sup>74</sup> Tamże, 149, 150.

<sup>75</sup> Leclercq, *Saint Bernard*, 201—205.

<sup>76</sup> Tamże, 201. Synod w Vézelay 31. III. 1146 r., tam wręczono krzyże papieskie głównym uczestnikom wypraw. Zachęta do dalszych wypraw była bulla papieska i kazania św. Bernarda.

<sup>77</sup> Goyau, dz. cyt., 152.

<sup>78</sup> M. Gułkowska - Rychlewska, *Historia ubiorów*, Warszawa 1968, 116—117.

<sup>79</sup> Leclercq, *Saint Bernard*, 75.

prosi o jej zatwierdzenie. Nowa reguła, oparta na cysterskiej, zobowiązywała członków nowego zakonu do czystości, posłuszeństwa i ubóstwa oraz nakładała obowiązek walki z niewiernymi. To właśnie uzasadnia zestawienie tych dwóch scen na jednym kartuszu. Papież w obecności kardynałów przyjmuje księgę reguły od świętego<sup>80</sup>. Święty Bernard jako zakonodawca dał dowód rozeznania sytuacji, co potwierdziła popularność nowego zakonu<sup>81</sup>.

Kartusz na bramce ambony przedstawia półpostać św. Bernarda. Twarz jego poważna i ascetyczna. Święty trzyma narzędzia Męki Pańskiej: dzidę, trzcinę z gąbką oraz krzyż z cierniową koroną<sup>82</sup>. Nazwał on „Arma Christi”: „bukietem cierpień Chrystusowych”<sup>83</sup> i porównał je do woreczka mirry, który oblubienica z Pieśni nad Pieśniami starannie szuka, aby go przypiąć na piersi w chwili spotkania z oblubieńcem<sup>84</sup>. W kazaniu o Pieśni nad Pieśniami mówi św. Bernard, że wszystko składa się z cnót i goryczy Zbawiciela, jakie znosił dla dobra ludzkości<sup>85</sup>. Do Męki Pańskiej nawiązuje też jego poezja:

Witaj głowo okrwawiona,  
Cierniem wkoło uwieńczona.  
Utrąpiona, poraniona,  
Różgą krwawo posieczona;  
Oplwana bezbożnie!<sup>86</sup>

Obraz ten ma przypominać kaznodziei wchodzącemu na ambonę, że powołany jest, według słów św. Pawła, do głoszenia Chrystusa i to ukrzyżowanego<sup>87</sup>.

Kartusz zaplecka ambony wskazuje na św. Bernarda piszącego księgę. Święty w habicie cysterskim z krzyżem opackim na piersi<sup>88</sup>. On to bowiem już w 1115 roku<sup>87</sup> na polecenie Stefana Hardinga z macierzystego

<sup>80</sup> Templariusze (Militia templi) mieli swoją siedzibę w Jerozolimie. Reguła została zatwierdzona przez papieża Honoriusza II w 1128 roku na synodzie w Troyes., por. Leclercq, *Saint Bernard*, 75; Uryga, dz. cyt., 75; T. Manteuffel, *Papiestwo i cystersi*, Warszawa 1955, 24—29.

<sup>81</sup> Tamże, 217.

<sup>82</sup> Réau, dz. cyt., 211; por. Z. Kępiński, *Wit Stwosz w starciu ideologii religijnych Odrodzenia, Ołtarz Salwatora*, Wrocław—Warszawa—Kraków 1969, 124, przyp. 294.

<sup>83</sup> Réau, dz. cyt., 211.

<sup>84</sup> PnP. 1, 12-13; por. Ratisbonne, dz. cyt., 137; Réau, dz. cyt., 211.

<sup>85</sup> Goya, dz. cyt., 97 i 98.

<sup>86</sup> „Salve, caput cruentatum,  
totum spinis coronatum,  
conquassatum, vulneratum,  
arundine verberatum,  
facie sputis illita”.

Por. Manteuffel, dz. cyt., 173.

<sup>87</sup> 1 Kor 2, 2; por. Lubomski, dz. cyt., fasc. I, 147; Ratisbonne, dz. cyt., 137, 138.

<sup>88</sup> Réau, dz. cyt., 211.

<sup>89</sup> Leclercq, *Saint Bernard*, 17, 18.

klasztoru w Cistertium, założył nowy klasztor w Clairvaux w Szampanii, gdzie był opatem aż do swojej śmierci w 1153 roku<sup>90</sup>. Ascetyczne życie, zalety ducha oraz jego działalność sprawiły, że zyskał sobie autorytet w całym chrześcijaństwie. Jego życie, pisma i nauki wpłynęły na rozwój nauki Kościoła<sup>91</sup>, a pszczele ule to pochwała jego elokwencji, dzięki której zyskał sobie miano Doktora Miodopłynnego: „a wymowa jego słodsza jest od miodu”<sup>92</sup>. Jest to też plastyczne przedstawienie doktryny św. Bernarda o Miłosierdziu i pośrednictwie Maryi, dzięki której spływają na ziemię łaski Odkupiciela<sup>93</sup>.

Na kartuszu we fryzie naczółka baldachimu widnieją słowa z Pisma Świętego: „*Favus mellis composita verba*” (prov. 16, 24), które są dewizą całości dzieła<sup>94</sup>, jako że św. Bernard dobrze znał Pismo Święte i umiał się nim posługiwać zarówno w twórczości pisarskiej<sup>95</sup>, jak i w sporach z heretykami<sup>97</sup>.

Na narożnikach baldachimu, na wolutowych spływach są przedstawione symbole czterech Ewangelistów: głowa wołu to symbol św. Łukasza, człowiek to symbol św. Mateusza, lew to symbol św. Marka i orzeł to symbol św. Jana. Symbole te Tradycja chrześcijańska przypisuje Ewangelistom na podstawie wizji Ezechiela<sup>98</sup>. Św. Łukasz opisem ofiary Zachariasza rozpoczyna swą Ewangelię, a wół, jako zwierzę ofiarne, uchodzi za symbol starotestamentalnych ofiar. Św. Mateusz natomiast rozpoczyna swą Ewangelię opisem ludzkiego rodowodu Chrystusa i dlatego łączy to Tradycja z opisem postaci o „twarzy człowieczej”. Symbol św. Marka to lew uskrzydłony w wizji Ezechiela. Ewangelia jego zaczyna się opisem działalności św. Jana Chrzciciela na puszczy, której królem jest lew. Symbolem św. Jana Ewangelisty jest orzeł z wizji Ezechiela<sup>99</sup>.

W zwieńczeniu baldachimu jeszcze raz powtórzone atrybuty św. Bernarda: ul i księgi<sup>100</sup>. Unoszący się nad atrybutami Duch Święty w postaci gołębic i symbol Trójcy Świętej wskazują na natchnienie i Opatrzność Bożą. A Chrystus, jako Zmartwychwstały z krzyżem<sup>101</sup> jest źródłem naszego życia w łasce poprzez pokarm Słowa i Eucharystii. Pod-

<sup>90</sup> Goyau, dz. cyt., 200.

<sup>91</sup> Leclercq, *Saint Bernard*, 71, 83, 98 nn.

<sup>92</sup> De Voragine, dz. cyt., 445. Réau, dz. cyt., 209. Złota Legenda od XIV w. przyjęła ten obraz przez porównanie z Janem Chryzostmem i św. Ambrozym; por. Zieliński, dz. cyt., 521.

<sup>93</sup> Goyau, dz. cyt., 133. Doktryna ta rozwinęła się w polemice z neomanichejczykami. Maryję porównał św. Bernard do „akweduktu i fontanny”; por. Kępiński, dz. cyt., 134, przyp. 328.

<sup>94</sup> Prz. 16, 24.

<sup>95</sup> Leclercq, *Saint Bernard*, 69—70.

<sup>97</sup> Kępiński, dz. cyt., 126, przyp. 303.

<sup>98</sup> Ez 1, 10 n; por. Ap 4, 7 n.

<sup>99</sup> Zieliński, dz. cyt., 386, 387.

<sup>100</sup> Leclercq, *Saint Bernard*, 70, Réau, dz. cyt., 211.

<sup>101</sup> Zieliński, dz. cyt., 291.

stawą tego tłumaczenia są słowa Jeremiasza Proroka „venite, immittamus lignum in panem eius et conteramus eum e terra viventium”<sup>102</sup>.

Na szczycie zwieńczenia unosi się anioł z banderolą ze słowami „Spiritus meus super mell dulcis”<sup>103</sup>. Te słowa z Księgi Syracha (24, 20) mają przypomnieć postać św. Bernarda, dla którego Pismo Święte było źródłem i zachętą do czynnego życia: „ut Christus moderatur et vincat omnia”<sup>104</sup>.

Tak więc omawiana ambona ma oddziaływać na słuchaczy zarówno poprzez usta kaznodziei, jak i przez treści zawarte w bogatej plastyce.

#### IV. ANALIZA PLASTYCZNO-FORMALNA

Przepisy kościelne w sprawie miejsca, budowy materiału oraz urządzenia ambony nic konkretnego nie postanawiają. Św. Karol Boromeusz<sup>105</sup>, wydając przepisy partykularne dla kościołów Mediolanu, zauważa, że ambony na podstawie postanowień synodalnych i prawa zwyczajowego mogą być wykonane z różnych trwałych materiałów: z kamienia naturalnego lub sztucznego, drewna lub metalu.

Ambona z kościoła pocysterskiego w Oliwie, podobnie jak większość tego rodzaju obiektów z XVIII w. jest wykonana z drewna. Do jej budowy użyto drewna lipowego<sup>106</sup>, które jako tworzywo organiczne o strukturze włóknistej łatwe było do obróbki<sup>107</sup> dla snycerzy i rzeźbiarzy, a równocześnie jest wytrzymałe przy niewielkim ciężarze właściwym, tak że wytrzymałość drewna równa się wytrzymałości stali<sup>108</sup>.

Drewno lipowe charakteryzuje się tym, że jest miękkie, a jego własności hygroskopijne, tj. twardnienie i kurczenie się w zależności od stopnia wilgotności, nie są zbyt wielkie. Różnice wymiarowe występujące przy różnych stopniach wilgotności mogą wynosić do 0,1% w kierunku słoju drewna oraz do 8% w kierunku poprzecznym do słoju drewna<sup>109</sup>. Dlatego też taki budulec doskonale nadawał się do wykonania sprzętów kościelnych. Takiego użyto, oczywiście po odpowiednio długim okresie suszenia na wolnym powietrzu, do wykonania konstrukcji, rzeźby figuralnej i ornamentu.

<sup>102</sup> Réau, dz. cyt., t. II, cz. II, s. 15 nn. i por. J. 12, 19.

<sup>103</sup> Syr 24, 20, „Pamięć o mnie słodsza nad miód”.

<sup>104</sup> Leclercq, *Saint Bernard*, 219.

<sup>105</sup> K. Boromeusz, *Acta ecclesiae Mediolanensi*, Mediolani 1599, 583.

<sup>106</sup> Mamuszka, Stankiewicz, dz. cyt., 47.

<sup>107</sup> P. Skubiszewski, *Rzeźba nagrobna Wita Stwosza*, Warszawa 1957, 12.

<sup>108</sup> J. Pasierb, *Ochrona zabytków sztuki kościelnej*, Poznań 1971, 52.

<sup>109</sup> P. Standtmüller, *Orgel und Heizung, Das Münster*, H. 4, München 1972, 258.

Części konstrukcyjne ambony pokryto czarną malaturą, na które nałożono kartusze z dekoracją figuralną i ornamentalną. Czarną malaturę, pokrywającą zasadniczy szkielet ambony, wykonano techniką olejną z czerni grafitowej na podkładzie kredowym. Czerń, otrzymaną ze zmiełonego grafitu, łączono z wapnem przy użyciu kleju kostnego oraz oleju lnianego. Dzięki tym zabiegom otrzymano czerń o odcieniu nieco szarym. Do podkładu gruntowego użyto kredy rozpuszczonej w roztworze wodnym z dodatkiem kleju stolarskiego. Do złocień we wszystkich jej częściach użyto złota naturalnego, listkowego, które nałożono na czerwony pulment przygotowany z czerwonaobrunatnej glinki.

Podstawowym więc materiałem zastosowanym do budowy całości ambony jest drewno lipowe, o charakterystycznym żółtawym zabarwieniu świadczącym o jego starości, co zauważamy na odwrociach figur oraz we wnętrzu mównicy, gdzie brak malatury. Z takiego surowca wykonano zarówno samą konstrukcję, pokrycie oraz dekorację plastyczną. Zasadniczy szkielet zbudowano z belek i łat różnej grubości. Do pokrycia użyto desek. Cieńsze, około 10 mm grubości, służyły do pokrycia krzywych płaszczyzn baldachimu oraz czary ambony. Grubsze deski, około 15-20 mm, zastosowano do obicia prostych ścian parapetu schodowego, przedpiersia, zaplecka i bramki.

Charakterystyczną cechą tego obiektu jest jego dekoracyjność, przy czym części konstrukcyjne w budowie powiązane z dekoracją tak, że niepodobna rozpatrywać ich z osobna, nie uwzględniając całości. Zasadnicza konstrukcja korpusu, schodów z parapetem i bramką stanowi szkielet dla rzeźbiarskiej dekoracji wyrażającej jej ideowo-dydaktyczny program.

Koncepcja całości jest jednoosiowa. Oś kompozycyjną wyznacza środkowy pilaster korpusu ambony, dzieląc ją na dwie symetrycznie rozkładające się części, z tym że od strony prezbiterium przy ścianie północnej biegną schody. Płaszczyzny ambony rozczłonowane są w układzie pionowym na kwatery, przez rytmicznie rozłożone pilastry z płycinami zakończonymi wolutowo. W układzie poziomym rolę tę spełniają gzymsy i listwy dzielące. Bogate i plastyczne gzymsy, zwłaszcza wieńczący na baldachimie, charakteryzuje pewien niepokój, falista linia oraz dość duże wysunięcie, co w efekcie daje silniejszy światłocień. W gzymsie wieńczącym wyodrębniają się następujące części: sima, półwałek, płyta gzymsowa, ćwierćwałek, wkłeska. Tak rozbudowany gzyms jest trzykrotnie wyższy od fryzu, natomiast jego uskok o połowę mniejszy od szerokości fryzu. Pola, trzykrotnie przerwanego belkowania, wypełniają we fryzie ozdobne kartusze. Nieliczenie się z zasadami kształtowania gzymsów znajduje swe uzasadnienie w materiale. W baroku bo-

wiem, zwłaszcza w snycerce, często stosowano te zabiegi dla podkreślenia dekoracyjności obiektu.

W obiekcie tym możemy wyróżnić dwie zasadnicze kondygnacje. Elementem oddzielającym je jest przerywany gzyms naczółka baldachimu. Dolna kondygnacja, obejmująca korpus mównicy, jest przytwierdzona do narożnego filara między prezbiterium a transeptem. Wspiera się ona na czarze zwisu spełniającej rolę konsoli. Baldachim wsparty na zaplecku oddziela dolną kondygnację od bogato rozudowanego zwieńczenia. Zarówno mównica jak i wieńczący ją baldachim w rzucie poziomym zbliżone są do prostokąta. Centralne miejsce wyznaczają przecinające się linie przeprowadzone od narożników baldachimu do podłogi mównicy. Górna kondygnacja to bogato rozbudowane zwieńczenie. Na baldachimie oplecionym spływami wolutowymi wznoszą się symbole Ewangelistów, atrybuty św. Bernarda, symbol Ducha Św., Chrystus Zmartwychwstały oraz Anioł z banderolą. Rzeźby te są pełnoplastyczne, ale niedopracowane od tyłu, ponieważ przeznaczone są do oglądania z frontu. Każda z figur wykonana jest z jednego pnia drewna. Niektóre tylko części lub atrybuty są dodane z mniejszych części drewna. Do łączenia w całość użyto czopów, kleju stolarskiego oraz kołków drewnianych.

Kondygnacja ta sprawia wrażenie bardzo lekkiej i ażurowej. Zarówno bowiem symbole, jak i figury umieszczone są na tle bieli ścian i filara, a w opracowaniu ciał widać dobre proporcje. Figury przedstawione w ruchu, a na ich twarzach widzimy wyraźne ożywienie, przy czym twarz Chrystusa z wyrazem powagi i majestatu, a twarz anioła w uśmiechu radości. Lekkości i wdzięku dodaje ustawienie obu postaci w kontrapoście na kłębiących się obłokach z wylaniającymi się, wdzięcznymi główkami aniołków oraz koliście i owalnie rozkładającymi się promieniami.

Kondygnacja dolna, stanowiąca zasadniczą część ambony, sprawia wrażenie bardziej ciężkiej. Wszystkie pola między pilastrami czary i parapetu wypełnione są kartuszami ze scenami z życia św. Bernarda. Kartusze zwisu, zwązające się ku dołowi, w swej formie podkreślają jego koszowaty kształt. Pola kartuszy są asymetrycznie obramione dekoracją ornamentalną. Przedstawienia w ich polach ujęte są w przestrzeni otwartej z kompozycją centralną. Kartusze przedpiersia, dwa na ścianie czołowej i jeden od strony północno-zachodniej, zbliżone są kształtem do prostokąta. Ich obramienia, podobnie jak poprzednie, wykonane są asymetrycznie z dekoracji ornamentalnej. Przedstawienia ich ujęte są w dwóch planach, na pierwszym rozgrywająca się akcja, a na drugim zamykająca całość architektura. Środkowy kartusz jest z kompozycją centralną, natomiast dwa skrajne, wielopostaciowe kompozy-

cyjnie zamykają się w kole. Wszystkie postacie przedstawione są w dobrych proporcjach i w ruchu, a w stosunku do widza ustawione są z profilu lub w trzy czwarte.

Kartusze parapetu schodowego przybierają kształty wyznaczone im przez ukośną ściankę podzieloną rytmicznie pilastrami na romboidalne pola. Ich obramienia to proste listwy półwałka ozdobionego dołem i od góry dekoracją ornamentalną. Przedstawienia wielopostaciowe skomponowane są z oznaczoną wyraźnie jedną postacią na osi, którą otaczają po bokach dwie grupy ludzi. W górnym i dolnym kartuszu sceny pierwszego planu zamknięte są architekturą w planie drugim. W środkowym kartuszu przestrzeń jest ograniczona z prawej strony architekturą, a z lewej drzewem. Kartusze drzwiczek i zaplecka przedstawiają półpostać świętego w trzy czwarte, przy czym na drzwiczkach postać jest bardzo płasko wydobyta z tła. W kartuszu zaplecka, bardziej eksponowanym, postać jest głębiej wydobyta z tła z dobrym modelunkiem ciała, przy głębszym światłocieniu. Przestrzeń z boków ograniczają drzewa. Obramienie z bogatszą ornamentyką ujmuje tarczę pola w formie zbliżonej do owalu.

Wszystkie kartusze, zawierające sceny z życia św. Bernarda, są starannie wykonane z jednego lub kilku kawałków drewna połączonych w jedną całość i nałożonych na obicie ambony. Kartusze umocowane trwale przy użyciu metalowych wkrętów drewnianych i kleju. Wszystkie są reliefem płaskim z kompozycją wydobytą dłutem niezbyt mocno przed płaszczyznę tła. Są one starannie wykonane i wygładzone oraz jednolite w opracowaniu faktury. Podobną techniką wykonano kartusze naczółka oraz inne ornamenty niefiguralne.

Kartusze, rzeźba zwieńczenia oraz ornamenty wraz ze spływami wolutowymi baldachimu i pilastrami wolutowymi są połączone. Po odpowiednim zagruntowaniu podkładem kredowym i wyszlifowaniu tych części nałożono na nie czerwony pulment z dodatkiem białka i roztworu spirytusowego oraz kleju złotniczego. Po nałożeniu złota i jego wypolerowaniu agatem całość przetarto spirytusem z dodatkiem kilku kropli kleju, aby pozłota była trwalsza. Złożone kartusze i ornamenty na tle czerni potęgują dynamizm płaszczyzn neutralnych oraz podkreślają jej bogactwo.

## V. ANALIZA STYLISTYCZNO-PORÓWNAWCZA

W rozmowie z Samarytanką Jezus wyjaśnia, że kult Nowego Testamentu nie będzie związany ani ze świątynią Jerozolimską, ani z górą Garizim, ale że nadchodzi czas, gdy „prawdziwi czciciele będą oddawać

część Ojcu w duchu i w prawdzie”<sup>110</sup>. Tym uroczystym oświadczeniem podkreślił Chrystus duchowy i nadprzyrodzony charakter kultu i ukazał jego element wewnętrzny. Ten jednak potrzebuje swego zewnętrznego wyrazu, symbolu. Takim staje się świątynia wraz z całym swoim wyposażeniem potrzebnym dla sprawowania duchowego i wewnętrznego kultu. Dlatego, już od początku swego istnienia, Kościół katolicki dla spełniania aktów religijnych starał się o odpowiednie miejsce i jego wystrój, aby wierni mogli w czasie liturgii tworzyć zwarty zespół ludu Bożego<sup>111</sup>. Od początku też Kościół, wypełniając powierzona mu misję nauczycielską, wykorzystywał wszystko, co mogło mu ułatwić przekazywanie prawdy i wywoływanie przeżyć religijnych. Stąd zrodziła się konieczność odpowiedniego urządzenia wnętrza kościelnego, tak aby ono wspomagało skuteczność Słowa Bożego swym wyrazem plastycznym<sup>112</sup>. Zasada oddziaływania obrazem plastycznym była stosowana przez wszystkie wieki w ramach poszczególnych epok i stylów, niezależnie od principów estetyki, jakich dostarczały okresy rozwoju myśli filozoficznej. Stosowano obrazy pouczające zarówno w dekoracji samych kościołów, jak też i sprzętów, naczyń i szat liturgicznych. Szczególnie wyraźne cele dydaktyczne przyjmowała plastyka w okresie gotyku i baroku<sup>113</sup>.

Ambony, które obok ołtarza i chrzcielnicy należą do głównych elementów wyposażenia kościelnego, od początku swego istnienia były podporządkowane dydaktycznym celom Kościoła. Ambona bowiem to miejsce głoszenia Słowa Bożego. Najstarsze ambony pochodziły z V i VI wieku. Pojawiły się one w bazylikach starochrześcijańskich i miały kształt trybuny z parapetem<sup>114</sup>. Wsparte one były na kolumnkach i zwykle były nakryte małą, nadwieszoną kopułką. Ustawiano je zwykle w pobliżu prezbiterium, nieco wyżej przed ołtarzem, przy balustradzie oddzielającej chór od nawy kościoła, aby biskup lub kapłan sprawujący Mszę św. miał ułatwione do niej dojście<sup>115</sup>.

Od XIII wieku pojawiły się także ambony wolnostojące, przyścienne i przyfilarowe, a w kościołach pątniczych nawet ambony zewnętrzne w formie balkonu lub loggii. Rozwój ambon w tym okresie łączył się z ogromnym rozkwitem kaznodziejstwa uprawianego głównie przez dominikanów i franciszkanów. Wykształciły się wtedy ambony na rzucie koła lub wieloboku, których korpus wsparty był na kolumnach o silnych bazach<sup>116</sup>. Od XV wieku coraz częściej zaczęto ustawiać ambony poza

<sup>110</sup> J. 4, 23.

<sup>111</sup> J. Danilewicz, *Kościół i jego wnętrze*, Kielce 1947, 12.

<sup>112</sup> W. Smoleń, *Funkcja nauczająca wnętrza kościelnego*, w: *Pastori et Magistro*, Lublin 1966, 379.

<sup>113</sup> Tamże, 385.

<sup>114</sup> J. John, *Wörterbuch der Kunst*, Stuttgart 1966, 340.

<sup>115</sup> Danilewicz, dz. cyt., 117.

<sup>116</sup> John, dz. cyt., 340.

prezbiterium. Ich miejsce ustaliło się w późnym średniowieczu przy pierwszym lub środkowym lewym filarze nawy głównej <sup>117</sup>.

W okresie renesansu ambony miały rozmałą formę i dość dowolne było w owym czasie ich ustawienie. Niekoniecznie musiały one być oparte o ścianę kościoła, bywało, że stawiano je na środku nawy. Ich forma oraz zdobnictwo nie podlegały ścisłym przepisom. Przeważały jednak ambony na rzucie koła lub czworoboku <sup>118</sup>. Pojawił się w tym czasie typ ambon nadwieszonych nie wspartych na kolumnach <sup>119</sup>. Ten typ ambon wykształcony w XVI wieku był najczęściej stosowany w okresie baroku. Zmieniały się jego dekoracje figuralne i ornamentalne, ale zasadniczy konstrukcyjny trzon w zasadzie nie ulegał większym modyfikacjom i przetrwał aż do dziś <sup>120</sup>.

Okres baroku przejął więc typ ambon rozpowszechniony w poprzednim okresie. Były to ambony nadwieszane na rzucie prostokąta lub koła, ich zaś wystrój plastyczny był wyrazem powszechnie panującego stylu. W wystroju zewnętrznym zauważamy w tym okresie zmiany na korzyść dynamiki i lekkości form. Na przykład ambona z Deezbüll z roku 1790 <sup>121</sup> zbudowana na rzucie wieloboku, z połączonymi ornamentami oraz figurami apostołów w niszach na balustradzie przedpiersia i parapetu schodowego reprezentuje typ ambon barokowej, najczęściej występujący w pierwszej połowie XVIII wieku. Podobne spotykamy na terenach Prus Wschodnich. Reprezentatywnymi mogą być: ambona z kościoła św. Krzyża <sup>122</sup> w Braniewie, pochodząca z 1735 roku, a wykonana przez rzeźbiarza Jana Schmidta oraz ambona ze Stegny z około 1740 roku <sup>123</sup>. Obydwie one są zdobione rzeźbami świętych w niszach przedpiersia i parapetu schodowego jak ambona z Deezbüll. Podobne ambony występowały w Nadrenii oraz w krajach sąsiadujących <sup>124</sup>, a także i na Pomorzu <sup>125</sup>. W tym również okresie, z początkiem XVIII wieku, zauważamy powstawanie ambon o lżejszej konstrukcji, np. ambona z kościoła św. Jana Chrzciciela w Kolonii <sup>126</sup>, w której występuje lżejsza forma baldachimu oraz am-

<sup>117</sup> Danilewicz, dz. cyt., 118.

<sup>118</sup> K. Ulatowski, *Architektura włoskiego renesansu*, Warszawa 1964, 472, 473.

<sup>119</sup> John, dz. cyt., 341.

<sup>120</sup> Wiek XVIII wniósł nieco inne, bardziej wyszukane kształty ambon; por. J. Samek, *Ambony naves et naviculae w Polsce, Rokoko, Studia nad sztuką pierwszej połowy XVIII w.*, Warszawa 1970, 219 nn. W kościołach ewangelickich wykształcił się typ ambony — ołtarza; por. Jacob, *Die Kunst im Dienste der Kirche*, Lundshut 1863, 260.

<sup>121</sup> H. Mayer, *Deutsche Barockkanzeln*, 1932, 115.

<sup>122</sup> A. Ubrich, *Geschichte der Bildhauerkunst in Ostpreussen*, Königsberg, 1929, 612, Abb. 753.

<sup>123</sup> Tamże, 612, Abb. 765.

<sup>124</sup> H. Mayer, dz. cyt., 130.

<sup>125</sup> *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. XI, z. 15, s. 22, fig. 57.

<sup>126</sup> Mayer, dz. cyt., 131.

bony z kościoła św. Michała w Passawie i w Rohr z około 1720 roku<sup>127</sup>. Tą ostatnią wykonał I. Assam dla kościoła kanoników regularnych. Ambony te, chociaż w rzucie są podobne do tradycyjnych ambon barokowych, to jednak ze względu na ich bogactwo i dynamikę należą już do późniejszych. Ich przedpiersia dzielone na kwatery zdobione są bogatymi płaskorzeźbionymi kartuszami. Ścianki zatracają swą pionową linię, przestają być gładką płaszczyzną i stają się wypukłe lub wklęsłe tak w kierunku pionowym, jak i poziomym. To samo dotyczy też balustrady schodów, a także i baldachimu. Bryła ambony przestrzennie jest już mniej uchwytną, gdyż rzeźby, płaskorzeźby i ornamentyka tracą swą samodzielną. Ambona nie jest już dla nich obudową tektoniczną, ale łączą się one w jedną całość. Ważnym przykładem tego zlewania się konstrukcji i dekoracji jest ambona w Linz pochodząca z połowy XVIII wieku<sup>128</sup>, w której elementy figuralne, ornamentalne tak się dostosowują do konstrukcji architektonicznej, że trudno je interpretować w izolacji, a lekkość formy i dynamizm występują w jeszcze silniejszym stopniu i to zarówno w samej bryle, jak i w dekoracji figuralnej czy ornamentalnej<sup>129</sup>. Dekorację figuralną w formie płaskorzeźbionych kartuszy na balustradzie przedpiersia i schodów umieszcza się w bogatych obramowaniach ułożonych z różnego rodzaju ornamentów muszlowych<sup>130</sup>. To samo ożywienie zauważa się w narożach poziomych i pionowych linii ambony, wykonanych z elementów architektonicznych lub ornamentalnych, które współtworzą ruch w kierunku pionowym i poziomym spotęgowany przez wklęsłości i wypukłości poszczególnych części. Większą też lekkość nadaje jej ornamentalne zakończenie zaplecka w formie uszaków. Baldachim posiada swój indywidualny ruch w kierunku pionowym, tak że jego krawędzie, odpowiednio do poziomych zakończeń bryły, są mocno wygięte. Zasadniczą część składową baldachimu tworzą zespoły postaci umieszczonych w zwieńczeniu<sup>131</sup>.

Krótki historyczny rys rozwoju ambon, ze szczególnym uwzględnieniem jej kształtów i dekoracji plastycznej z pierwszej połowy XVIII w., zwłaszcza w sztuce niemieckiej, pozwoli nam lepiej zrozumieć znaczenie ambony oliwskiej, która jako dzieło miejscowego warsztatu powstała pod inspirującymi wpływami sztuki południowo-niemieckiej. Ambona oliwska reprezentuje bowiem tradycyjny typ ambon nadwieszonych na rzucie prostokąta, ale jej dynamika, przejawiająca się w ukształtowaniu płaszczyzn, gzymsów i falistości naczółka, jest wynikiem wpływu ambon barokowych z ostatniej fazy rozwoju. Zauważamy to w zestawieniu naszego

<sup>127</sup> Tamże, 132.

<sup>128</sup> J. Weingartner, *Das Kirchliche Kunstgewerbe der Neuzeit*, Innsbruck, 1927, 405.

<sup>129</sup> Mayer, dz. cyt., 166.

<sup>130</sup> Tamże, 167.

<sup>131</sup> Tamże, 168; por. Weingartner, dz. cyt., 405.

obiektu z amboną z Linz<sup>132</sup>. Obydwa obiekty charakteryzują się tym, że dolne ich gzymsy oraz gzyms naczółka na baldachimie są gierowane na narożnikach i pilastrach dzielących na kwatery przedpiersia i czarę, tak że podkreślają wypukłości ich części tektonicznych, co w efekcie daje wzmożone napięcie i ruch<sup>133</sup>. W obiekcie oliwskim ten element występuje jeszcze w pewnym nasileniu przez włączenie wolutowych zakończeń pilastrów przedpiersia i czary oraz naczółka baldachimu. Być może, że te elementy zastosowali snycerze oliwscy za wzorem ambony z kościoła mariackiego w Gdańsku<sup>134</sup>, wykonanej w 1762 roku przez znakomitego rzeźbiarza warsztatu gdańskiego H. Meissnera<sup>135</sup>. Ta ostatnia zaś wzorowana była na ambonach już wspomnianych wyżej z Passawy i z Rohr<sup>136</sup>. Tak więc obiekt oliwski w swej zasadniczej konstrukcji powstał w warsztacie, któremu nieobce były założenia i kształty ambon rozpowszechnionych w tym okresie, zwłaszcza na terenie południowych Niemiec oraz w środowisku pomorskim.

Oprócz wartości konstrukcyjno formalnych okres baroku wniósł do sztuki nowe wartości kompozycyjne. Kompozycje plastyczne zaczęto ujmować w wielkie programy ikonograficzne, które w obrazowy sposób przedstawiały to, co miało bezpośredni związek z głoszeniem Słowa Bożego<sup>137</sup>. Powiązane ze sobą tematycznie cykle opowieści opierały się głównie na Piśmie św. Starego i Nowego Testamentu, a także na żywotach świętych. Przy czym w kościołach zakonnych przedstawiano świętych danego zakonu lub ich założycieli. Nowością, którą wprowadza późny barok w wieku XVIII, jest umieszczanie cykli ikonograficznych z życia świętych na korpusie i balustradzie ambony, a nie tak jak w wiekach poprzednich na baldachimie<sup>138</sup>. Dawniej przedstawiano świętych w ich chwale i ukoronowaniu, a teraz zaczyna się ich przedstawiać w scenach wyjętych z ich życia. Najczęściej obrazuje się ich czyny, w których często występują jako mówcy<sup>139</sup>.

Powstaje teraz problem: skąd czerpano wzory do przedstawień z życia św. Bernarda. Wydaje się, że fundatorowi i wykonawcom nieobce było dzieło życia św. założyciela zakonu cystersów: „*Sti Bernardi Claravallen-*

<sup>132</sup> Tamże, 404, rys. 405, nr 320.

<sup>133</sup> Mayer, dz. cyt., 177.

<sup>134</sup> *Danzig und seine Bauten*, praca zbiorowa, Berlin 1908, 66.

<sup>135</sup> T. Kruszyński, *Stary Gdańsk i historia jego sztuki*, Kraków (br), s. 49; por. A. Gosieniecka, *Sztuka w Gdańsku — malarstwo, rzeźba, grafika, Gdańsk — jego dzieje i kultura*, Warszawa 1969, 334.

<sup>136</sup> Mayer, dz. cyt., 135.

<sup>137</sup> D. Ostowska, *Rzeźba śląska 1650—1770*, Wrocław 1969, 10; por. Mayer, dz. cyt., 168.

<sup>138</sup> Tamże, 172.

<sup>139</sup> Künstle, *Ikongraphie der Heiligen*, s. 282; por. J. Starzyński, *U podstaw religijnej sztuki baroku*, Biuletyn Naukowy wydany przez Zakład Architektury Polskiej i Historii Sztuki Politechniki Warszawskiej, Warszawa 1932, nr 2, 86.

*sis Abbatis primi, opera omnia*” wydane w Kolonii już w 1620 roku, które to według E. Vacandarda<sup>140</sup> było źródłem przedstawień świętego Bernarda i jego czynów. Znane też było w klasztorach cysterskich dzieło „*Vita et miracula D. Bernardi Claravallensis Abbatis*” wydane w roku 1587 w Rzymie, napisane przez Tomasza Moneta, które Hümpfner<sup>141</sup> uważa za literacki wzór do wielu przedstawień rzeźbiarskich i malarskich prezentujących życie naszego świętego. Autor ten twierdzi, że było ono natchnieniem dla cyklu przedstawień życia świętego Bernarda na zapieckach stall w Chiaravalle Milanese<sup>142</sup> wykonanych przez rzeźbiarza Caravaglia Carlo w 1645 roku, które to mogły być pierwowzorem dla przedstawień oliwskich. Być też może, że niektóre przedstawienia malarskie natchnęły artystów rzeźbiarzy. Znany obraz przedstawiający oblicze świętego z kościoła cysterskiego we Fryburgu<sup>143</sup> pochodzący z XVII wieku mógł być wzorem dla przedstawienia św. Bernarda na drzwiczkach ambony. Niektóre zaś przedstawienia na ambonie są powtórzeniem scen z cyklu malarskiego na ścianach Wielkiego Refektarza z Oliwy<sup>144</sup>. Tak więc należy wnioskować, że tak wielki i bogaty cykl musiał powstać w oparciu o znane przekazy literackie dzieł św. Bernarda. Podobieństwa kompozycyjne i formalne wskazują natomiast, że artyści oliwscy mogli czerpać wzory z istniejących już dzieł np. z cyklu przedstawień w Chiaravalle Milanese lub też z innych malarskich pierwowzorów ikonograficznych.

Stwierdzamy stąd, że nasza ambona jest monumentalnym dziełem, zarówno pod względem jej konstrukcji jak i bogatego programu ikonograficznego, powstałym pod wpływami barokowej sztuki ogólnoeuropejskiej.

Obok Wrocławia ważnymi ośrodkami życia artystycznego w XVII i XVIII wieku na Śląsku były opactwa cysterskie<sup>145</sup>. Nie wolno zapomnieć o ich ważnej i pionierskiej roli, jaką odegrały w dziedzinie sztuki kościelnej. Już w XVII w. stały się one inicjatorami nowego stylu<sup>146</sup>. Za uważamy też przemożny ich wpływ na inne ośrodki cysterskie w Polsce. Sprzyjał temu fakt wymarcia dynastii Piastów śląskich oraz pokaźne dobra klasztorne czerpane z rozlicznych majątków.

Działalność artystyczną na wielką skalę z wykorzystaniem sztuki, ja-

<sup>140</sup> E. Vacandard, *Vie de Saint Bernard abbé de Clairvaux*, Paris 1920, 503.

<sup>141</sup> T. Hümpfner, *Ikonographie des hl. Bernhard von Clairvaux*, 1927, 3 i 4.

<sup>142</sup> Tamże, 5.

<sup>143</sup> Tamże, 4.

<sup>144</sup> Mamuszką, Stankiewicz, dz. cyt., 67.

<sup>145</sup> Ostowska, *Rzeźba śląska*, 9.

<sup>146</sup> D. Ostowska, *Ze studiów nad rzeźbą krzeszowską przełomu XVII i XVIII wieku. Jerzy Schroetter i tzw. „Stara szkoła krzeszowska”*, Biuletyn Historii Sztuki, nr 2, Warszawa 1968, 249.

ko jednej z form masowego oddziaływania, zapoczątkowały równocześnie dwa wielkie opactwa: Krzeszów i Lubiąż<sup>147</sup>. W Krzeszowie już opat Bernard Rosa około 1670 roku zorganizował warsztat rzeźbiarski z artystów pochodzenia miejscowego. Współcześnie z nim działał warsztat w Lubiążu założony przez opata Jana Reicha, gdzie głównym rzeźbiarzem był Maciej Steinl. Działalność obu warsztatów oddziaływała na warsztat oliwski, zwłaszcza w początkach XVIII wieku, kiedy to nastąpiło ożywienie kontaktów personalnych między tymi klasztorami, a zwłaszcza po roku 1741, tj. po włączeniu Śląska do Prus<sup>148</sup>. Dokładniejsze przeanalizowanie związków Oliwy ze sztuką Śląska uniemożliwia brak archiwaliów oraz straty w stanie zachowania zabytków<sup>149</sup>. Można jednak wskazać na pewne podobieństwa przynajmniej niektórych dzieł. W rzeźbie śląskich cystersów krzyżowały się wpływy południowe idące z Czech i zachodnie idące przez Niemcy<sup>150</sup>, dlatego nosi ona ogólny, międzynarodowy charakter, który w bardziej prowincjonalnej redakcji da się zaobserwować w warsztacie oliwskim. Na uwagę zasługuje szczególnie działalność takich rzeźbiarzy jak: P. Rohn, M. Steinl, A. Dorazil i J. Urbański. P. Rohn, czynny na terenie Wrocławia jeszcze w drugiej połowie XVII wieku, pozostawił liczne swe dzieła w różnych kościołach. Jego rzeźba Chrystusa Zmartwychwstałego, obecnie w Muzeum Śląskim we Wrocławiu, stylistycznie i formalnie odpowiada rzeźbie Chrystusa ze zwieńczenia ambony oliwskiej. Obydwie odznaczają się barokową masywnością kształtów, spokojną, klasyczną kompozycją i kontrastowym układem postaci oraz pewnym psychologicznym pogłębieniem. Podobną jest również technika opracowania. Jest to więc przykład wczesnej infiltracji wpływów włoskich na Śląsk, które przeniesione na Pomorze do Oliwy dotarły z pewnym opóźnieniem.

Dalszym warsztatem, który mógł oddziaływać na warsztat oliwski, był zapewne warsztat Macieja Steinla<sup>151</sup> z Lubiąża i Wrocławia. Steinl pracował w służbie klasztorów i projektował głównie wyposażenia wnętrz kościelnych i klasztornych. Z jego warsztatu pochodzą płaskorzeźby ambony kościoła św. Józefa w Krzeszowie z około 1700 roku. B. Stephan<sup>152</sup> stwierdza, że jej płaskorzeźbione sceny w sposobie modelowania rzeźby i lekkość kompozycji oraz pełna, ale nie ciężka forma wskazują

<sup>147</sup> K. Kalinowski, *Działalność rzeźbiarska Macieja Steinla na Śląsku*, Rocznik Sztuki Śląskiej, t. VI, 128.

<sup>148</sup> Ostowska, *Rzeźba śląska*, 22.

<sup>149</sup> J. Kretschmer, *Geschichte und Beschreibung der Cisterzienser-Abtei Oliva*, Danzing 1847, 155.

<sup>150</sup> E. Wiese, *Die sieben Weisen aus der Maria-Magdalenen-Bibliothek, Schlesiens Vorzeit*, VII, 1924, 98 i 99.

<sup>151</sup> N. Lutterotti, *Kloster Gruessau in den Zeitaltern des Barock, Rokoko und Klassizismus*, Heimatbuch des Kreises Landeshut in Schlesie, Landeshut 1929, II, 414.

<sup>152</sup> B. Stephan, *Kloster Heinrichau und seine Kunstschaetze*, Breslau, 1935, 37.

na powiązanie z rzeźbą Lubiąza i Henrykowa, a Lutterotti<sup>153</sup> dopuszcza możliwość i dalszego jej oddziaływania.

Szukając wzorów i powiązań do rzeźb ambony oliwskiej, należy jeszcze przyjrzeć się innemu twórcy, mianowicie Antoniemu Dorazilowi, który pracował w warsztacie Brokofa z Pragi<sup>154</sup>. A. Dorazil był projektantem i wykonawcą ambony krzeszowskiej z kościoła klasztornego. Ambona ta z lat 1736—1743<sup>155</sup>, w jeszcze większym stopniu łączy nasz obiekt ze sztuką Śląska, a przez Śląsk z Czechami<sup>156</sup>, gdyż w niej artysta połączył wpływy rzeźby praskiej z wpływami południowo-niemieckimi, zwłaszcza J. Donnera<sup>157</sup>. Barokowa architektonika znalazła tu połączenie z rokokowym ornamentami. Tak więc warsztat Dorazila wypracował odmianę rzeźby barokowej odznaczającej się nieschematycznością, swobodą i miękkim modelunkiem z elementami ornamentalnymi nadającymi jej znamiona nowego kierunku, rokoka w sztuce snycerskiej.

Najsilniej związał sztukę śląską z warsztatem Brokofa i jego wpływy przeniósł poza jej granice Jan Jerzy Urbański<sup>158</sup>, który od 1708 roku pracuje głównie na zamówienie kapituły wrocławskiej. Wykonał on w 1723 roku ambonę dla katedry we Wrocławiu<sup>159</sup>. W jej rzeźbie widzimy zwartą kompozycję, do minimum ograniczony ruch. Artysta kładzie większy nacisk na realistyczne opracowanie twarzy i szczegółów. W przeciwieństwie do Brokofa kładzie większy nacisk na walory malarskie i elementy światłocieniowe. Stąd jego płaskorzeźby, choć są mniej ekspresyjne i mniej dynamiczne, mają bogato, płasko rozbudowane walory malarskie<sup>160</sup>.

Należy więc twierdzić, że w rzeźbie i snycerze ambony oliwskiej widać wpływy sztuki ogólnoeuropejskiej, zwłaszcza w jej architektonicznej części, natomiast w rzeźbie i plastyce przeważa wpływ Śląska i sztuki południowej Europy. Plastyka oliwska jednak swym poziomem nie dorównuje bogactwu formy sztuki śląskiej.

Ambona oliwska jest zapewne dziełem miejscowego warsztatu snycerskiego złożonego z braci zakonnych i konwersów. W opactwie tym bowiem już w średniowieczu znany był ze swych wyrobów warsztat i to nie tylko na Pomorzu, ale i w głębi Polski. Zasłynął on głównie z wyrobu

<sup>153</sup> N. Lutterotti, *Josephskirche und Josephsfest in Gressau*, Volksblatt, nr 95, 1928.

<sup>154</sup> D. Ostowska, *Antoni Dorazil 1695—1759*, Biuletyn Historii Sztuki, nr 2, Warszawa 1967, 240.

<sup>155</sup> H. Dziurła, *Krzeszów Wrocław 1964*, 101.

<sup>156</sup> N. Lutterotti, *Der Gruessauer Bildhauer Anton Dorasil*, Der Wanderer im Riesengebirge, nr 5, Breslau 1925, 82.

<sup>157</sup> D. Ostowska, *Rzeźba Śląska*, 24.

<sup>158</sup> D. Ostowska, *Wrocławska rzeźba I poł. XVIII w. i jej czołowi reprezentanci*, Rocznik Wrocławski 7-8, Wrocław, 1966, 101.

<sup>159</sup> H. Dziurła, *Sztuka baroku, rzeźba*, Sztuka Wrocławska, Wrocław 1967, 357.

<sup>160</sup> A. Więcek, *Jan Jerzy Urbański*, Wrocław 1963, 96.

sprzętów kościelnych. Już Długosz w swym „Katalogu biskupów wło-  
cławskich”<sup>161</sup> wymienia stalle, które Jakub z Sienna zamówił dla katedry  
włocławskiej oraz stalle, które sprowadzono do katedry wawelskiej<sup>162</sup>.  
Obydwa te obiekty do dziś istniejące oraz zachowane we fragmentach  
stalle gnieźnieńskie świadczą o ich proveniencji oliwskiej<sup>163</sup>. Te tradycje  
zapewne przetrwały aż do drugiej połowy XVIII wieku, tj. do czasów  
upadku gospodarki klasztornej na skutek rozbiorów<sup>164</sup>. Jednak w ostat-  
nich latach świetności opactwa (1740—1782) szczególnie ożywia się dzia-  
łalność tego warsztatu. Były to czasy mecenatu artystycznego ostatnie-  
go polskiego opata Jacka Rybińskiego, z rządami którego łączy się sło-  
wa: „Olivam feliciter gubernavit”<sup>165</sup>. Opat ten zadbał o wyposażenie ka-  
plicy opackiej<sup>166</sup>, ufundował organy i ambonę, a dla podniesienia znacze-  
nia opactwa wybudował nową siedzibę opacką<sup>167</sup>.

Prace snycersko-rzeźbiarskie wykonywali sami bracia zakonni. Przy  
budowie organów pracowało około dwudziestu snycerzy, których dziełem  
jest prospekt organowy. Nie znamy ich nazwisk, wiadomo tylko, że  
dwóch z nich podpisywało swe dzieła. Byli to Alanus i Gross<sup>168</sup>. Można  
przez analogię w opracowaniu figur i ornamentów ambony i prospektu  
organowego wnosić, że oni są głównymi wykonawcami ambony oliw-  
skiej, a także i ambony z kościoła św. Jakuba z Oliwy. Ta ostatnia repre-  
zentuje typ ambony późnobarokowej nieco uboższy od reprezentacyjnej  
ambony kościoła klasztornej. Takie ambony spotykamy też w innych  
kościółkach np. ambona w Wartenburgu pochodząca z 1765 roku. Obydwe  
więc oliwskie ambony powstały po połowie XVIII wieku. Wniosek taki  
wysnuwamy na podstawie ich podobieństwa z dziełami tego samego okre-  
su. Potwierdza to również zastosowany ornament, który powszechnie w  
tym czasie występował w sztuce gdańskiej, a zwłaszcza w meblarstwie  
kościelnym, np. suchy akant przypominający oset wzbogacony motywami  
obcęgów, kwiatu kampanulli, rybiej łuski oraz wolut. Ornamenty te po-  
wszechnie występowały w zdobnictwie gdańskich ołtarzy, ambon  
i chrzcielnic. W latach pięćdziesiątych XVIII wieku<sup>169</sup> zjawily się moty-  
wy ornamentalne koguciego grzebienia i muszelki rokokowej. Wymie-  
nione ornamenty występują na obu ambonach oliwskich. Tak więc mo-

<sup>161</sup> A. Bochnak, J. Pagaczewski, *Polskie rzemiosło artystyczne wie-  
ków średnich*, Kraków 1959, 237.

<sup>162</sup> Tamże, 237 i 238.

<sup>163</sup> M. Sokołowski, *Z dziejów kultury i sztuki*, Sprawozdania Komisji  
Historii Sztuki VI, 1900, s. 93 i fig. 1; por. A. Bochnak, *Eksport z miast prus-  
kich w głąb Polski w zakresie rzemiosła artystycznego*, Studia Pomorskie, Wro-  
cław 1957, 9—12.

<sup>164</sup> M. Bar, dz. cyt., 554.

<sup>165</sup> Wyrobek, Odyniec, dz. cyt., 11.

<sup>166</sup> Mamuszka, Stankiewicz, dz. cyt., 42.

<sup>167</sup> *Danzig und seine Bauten*, 96.

<sup>168</sup> Wyrobek, Odyniec, dz. cyt., 12.

<sup>169</sup> Gosieniecka, *Sztuka w Gdańsku*, 334.

żemy w konkluzji uznać za słuszne przyjęte datowanie na 3 św. XVIII wieku.

Rzeźba i snycerka oliwskiej ambony nie jest jednak tak doskonała jak rzeźba i snycerka z pracowni gdańskiego warsztatu Jana Henryka Meissnera<sup>170</sup>. Wystarczy porównać naszą ambonę z amboną z kościoła mariackiego w Gdańsku<sup>171</sup>, a płaskorzeźby oliwskie z płaskorzeźbami ze stall z kościoła dominikanów w Gdańsku<sup>172</sup>, które są dziełem tegoż Meissnera działającego w 3 ćw. XVIII wieku na terenie Gdańska. Te ostatnie są opracowane po mistrzowsku, żywsze w ruchu, pełniejsze i doskonalsze w modelunku, głębsze w światłocieniu. Oliwscy snycerze zapewne widzieli dzieła Meissnera, ale nie zdołali mu dorównać. Można więc uważać oliwskie dzieło za wynik miejscowego, zakonnego warsztatu nie wspomagającego w swej działalności artystycznej przez żadnego znanego mistrza, ale reprezentującego dobry poziom.

W końcu należy zaznaczyć, że rzeźby figuralne i ornamentalne z drugiej połowy XVIII wieku są liczne, ale ilościowo przeważają słabe i przeciętne. Te które zostały w niniejszej pracy omówione, wybijają się swą klasą ponad przeciętność figur rozsianych po kościołach na Pomorzu Gdańskim. Styl owych rzeźb i ich odrębność nie zawsze łatwo da się scharakteryzować. Ze względu na ich formę, kompozycję i dostojność zaliczamy je do plastyki późnobarokowej. Ze względu jednak na charakterystyczne ornamenty zaliczamy je do dzieł rokokowych. Rzeźba ambony oliwskiej służyła przede wszystkim kultowi katolickiemu i stąd wynika jej ogólny barokowy charakter.

## ZAKOŃCZENIE

Ambona oliwska jest monumentalnym rzeźbiarsko-architektonicznym obiektem w dziejach późnobarokowej sztuki gdańskiej. Powstała ona w kręgu działalności miejscowego warsztatu oliwskiego. Ze względu na brak ściślejszych danych archiwalnych trudne jest rozwiązanie problemu twórcy lub twórców oraz daty jej powstania.

Na podstawie podobieństwa stylowego wolno sugerować, że wykonawcami rzeźby zwieńczenia i kartuszy mogli być rzeźbiarze Alanus i Gross, twórcy prospektu organowego, którzy współpracowali z miejscowymi snycerzami. Czas jej powstania, biorąc pod uwagę typ ornamentu, określa się na 3 św. XVIII wieku. Rodzaj ornamentyki jest podstawą do

---

<sup>170</sup> Tamże, 334, 335; por. A. Gosieniecka, *Sztuki plastyczne na Pomorzu Gdańskim od 13—18 wieku*, Pomorze Gdańskie, 2, Gdańsk 1965, 48 i 49.

<sup>171</sup> Ambona ta powstała w 1762 roku — dziś znana ze sztychu Szulca; por. K r u s z y ń s k i, dz. cyt., 45, *Danzig und seine Bauten*, 67.

<sup>172</sup> A. Gosieniecka, *Sztuka w Gdańsku*, 334.

zaliczenia jej do dzieł rokokowych, chociaż ogólne założenia konstrukcyjno-formalne wskazują na jej przynależność do późnego baroku, co bardzo wyraźnie podkreśla charakter rzeźby zwieńczenia. Usiłowano też wskazać na źródła ikonograficzne jej ideowego programu. Wydaje się, że udało się to przeprowadzić przynajmniej w stosunku do niektórych przedstawionych scen.

Pracę tę należy uważać za próbę pogłębienia dzieł sztuki opactwa cysterskiego z połowy XVIII wieku. Być może, że poruszone tu problemy będą przedmiotem badań, które dokładniej scharakteryzują okres twórczości z czasów mecenatu Jacka Rybińskiego, ostatniego polskiego opata Oliwy, oraz wyświetlą zarysowane zagadnienia zależności od sztuki ogólnej realizowanej na podłożu lokalnym.

### Z u s a m m e n f a s s u n g

#### DIE KANZEL AUS DEM SPÄTEN BAROCK IM DOM ZU OLIVA

Diese Dissertation unternimmt einen Versuch der Vertiefung über die Kenntnis der Kunstwerke aus der ehemaligen zisterzienser Abtei zu Oliva, im Besonderen aus der Mitte der 18 Jh — aus der Zeit des Mäzenatentums J. Rybiński, des letzten polnischen Abtes.

Die Kanzel bildet ein monumentales skulpturisch-architektonisches Objekt in der Danziger Kunstgeschichte. Sie wurde in örtlichen Werkstätte hergestellt. Da es an genauen Angaben fehlt ist es heute schwer zu entscheiden wer ihr Schöpfer war, so wie das genaue Datum anzugeben.

Die Dissertation bringt nicht nur die Dokumentation des Objekts sondern auch die Interpretation des Inhaltes der Reliefs und ihrer künstlerischen Form. Es werden hierbei Zusammenhänge mit der europäischen und im Besonderen mit der schlesischen Kunst erwiesen. Aus der Ähnlichkeit des Stiles man kann als Hersteller der Skulpturen Alanus und Gross annehmen, die auch das Orgelprospekt hergestellt haben.

Die Zeit der Herstellung der Kanzel wird in das 3 Viertel des 18 Jh datiert. Das Ornament, charakteristisch für den Rokokostil durch die allgemeine konstruktiv-formale Voraussetzungen, verweist auf die Zugehörigkeit zu den späten Barock. Es werden weiter ikonographische Quellen für das Program des Objekts angezeigt.

Nicht alle Probleme sind hier gelöst worden die damit weiterer Untersuchungen bedürfen.