

OLGA DROŹDZIECKA

Wydział Nauk Historycznych
Uniwersytet Mikołaja Kopernika
Toruń

Ołtarz Trójcy Świętej z pocysterskiej katedry w Oliwie. Ikonografia i zagadnienie autorstwa

Streszczenie: W katedrze oliwskiej znajduje się wybitne dzieło snycerskie – dawny ołtarz główny ufundowany przez Rafała Kosa, bratanka opata Dawida Konarskiego. Pierwsze informacje o ołtarzu, powstałym w latach 1604 – 1606, znajdują się w rocznikach klasztoru pisanych przez przeora Filipa Adlera. Czas poprzedzający powstanie dzieła obfitował w trudne wydarzenia. Na skutek postępów reformacji, konfliktów o godność opata oraz zniszczenia świątyni i opactwa w roku 1577 nastąpił kryzys gospodarczy, a dyscyplina klasztorna uległa rozprzężeniu. Proces odnowy przybrał na sile pod rządami opata Dawida Konarskiego, który przywrócił zgromadzenie do stanu świętości. Zaslugą opata były też liczne fundacje i starania o godne wyposażenie katolickiej świątyni funkcjonującej w pobliżu protestanckiego Gdańska. Skomplikowany program ikonograficzny ówczesnego ołtarza głównego spełniał kontrreformacyjne postulaty dotyczące sztuki.

Słowa kluczowe: Oliwa, katedra, ołtarz główny, snycerka, Wolfgang Sporer, cystersi, ikonografia katolicka

Wprowadzenie

W pocysterskim kościele w Oliwie – dzisiejszej katedrze – na wschodniej ścianie północnego transeptu znajduje się dzieło zasługujące na szczególną uwagę. Jest to dawny ołtarz główny świątyni, przeniesiony z prezbiterium na obecne miejsce w roku 1688. Drewniany ołtarz pod wezwaniem Trójcy Świętej ma interesującą historię i skomplikowaną ikonografię o kontrreformacyjnej wymowie. Rangę arcydzieła ołtarz ten posiada nie tylko wśród obiektów zgromadzonych w katedrze oliwskiej, lecz również pośród zachowanych dzieł z całego terenu Prus Królewskich.

1. Opis ołtarza i dzieje fundacji

Pierwsze informacje o ołtarzu, wskazujące na czas i okoliczności jego powstania, znajdują się w pisanych przez przeora Filipa Adlera rocznikach klasztoru¹. W stycz-

¹ *Annales Monasterii Oliuensis Ord. Cist. aetate posteriores* (Fontes Societas Literaria Torunensis; 20), wyd. P. Czaplewski, Toruń 1916, s. 134, 146 i 156.

niu 1603 roku, siostrzeniec ówczesnego opata Dawida Konarskiego, nowicjusz Rafał Kos² przekazał 1400 florenów na budowę ołtarza głównego³. W lipcu następnego roku rozpoczęto prace⁴, a na początku lutego 1606 roku Wolfgang Sporer przystąpił do malowania obrazów ołtarza oraz polichromowania i złocenia jego części rzeźbiorych⁵. We wrześniu 1606 roku ołtarz był już ukończony i opat odprawił przy nim ku czci Trójcy Świętej pierwszą Mszę świętą⁶. W roku 1688 dawny ołtarz główny przeniesiono na dzisiejsze miejsce, a miejsce w prezbiterium zajął znajdujący się tu do dzisiaj nowy ołtarz, ufundowany przez opata Michała Antoniego Hackiego⁷.

Konstrukcja nastawy o wymiarach około 7 x 5 x 0,5 m (wys. / szer. / głęb.) wykonana została z drewna iglastego, a partie snycerskie opracowano w drewnie lipowym. Ołtarz jest czterokondygnacyjną i trójosiową konstrukcją typu architektonicznego. W predelli znajduje się obraz przedstawiający niesienie Arki Przymierza. Obraz flankowany jest przez wolutowe wsporniki, na których opiera się ornamentalnie dekorowany gzyms, oddzielający drugą kondygnację, w której centrum - w płytkiej niszy - znajduje się przedstawienie Trójcy Świętej. Po obu stronach niszy umieszczone są pary pokrytych spiralnie wicią roślinną kolumn korynckich, które ujmują ruchome skrzydła nastawy. Awersy skrzydeł ozdobione są czterema prostokątnymi płycinami reliefowymi przedstawiającymi Boże Narodzenie, Zmartwychwstanie (strona lewa), Wniebowstąpienie i Zesłanie Ducha Świętego (strona prawa). Ponad scenami umieszczono odpowiednio napisy: RESVRECTIO CHRISTI, ASCENSIO CHRISTI, PROMISSIO CHRISTI.

Przy zamkniętych skrzydłach ołtarza widoczne są umieszczone na ich rewersach malowidła przedstawiające czterech ewangelistów (wyobrażenia św. Mateusza i św. Łukasza - skrzydło lewe oraz św. Marka i św. Jana - skrzydło prawe). W przesklepionych konchowo niszach (widocznych po zamknięciu skrzydeł nastawy) znajdują się malowane personifikacje Kościoła i Religii, identyfikowane złotymi inskrypcjami ECCLESIA i RELIGIO. Wyznaczony przez kolumny zasadniczy trójpodział głównej kondygnacji rozszerzony został o podtrzymywane przez aniołki konsole, na któ-

² Fundator ołtarza – Rafał Kos był synem Mikołaja Kosa i Justyny Konarskiej, siostry opata. Był również bratem późniejszego opata klasztoru w Pelplinie (1610-1618) – Mikołaja Kosa, który przybrał zakonne imię Feliks. Zakonnik kształcił się w kolegium braniewskim, które opuścił w 1601 roku, a dwa lata później wstąpił do nowicjatu w klasztorze w Oliwie. Świecenia kapłańskie otrzymał w roku 1610. W roku 1616 udał się wraz z Feliksem Kosem do Poznania, a następnie przebywał w Pelplinie. Do klasztoru macierzystego nie powrócił; zmarł w roku 1624. Biogram na podstawie: Z. Iwicki, *Konwent oliwski (1186-1831)*, Gdańsk-Pelplin 2012, s. 326-328.

³ *Annales*, s. 134, A. Lubomski, *Olivas Aufbau nach 1577-1616*, w: tenże, [prace zebrane, mps], red. Z. Iwicki, Gdańsk 1970 (Biblioteka Muzeum Narodowego w Gdańsku, MNG02-18226, sygn. III 1379), s. 81, Z. Nocoń, *Ołtarz Świętej Trójcy w Katedrze Oliwskiej*, „Miesięcznik Diecezjalny Gdański”, 19 (1975), s. 146; R. Sulewska, *Dłutem wycięte. Snycerstwo północnych ziem Polski w czasach Zygmunta III Wazy*, Warszawa 2004, s. 71.

⁴ *Annales*, s. 146, A. Lubomski, *dz. cyt.*, s. 82, R. Sulewska, *dz. cyt.*, s. 71.

⁵ *Annales*, s. 156, A. Lubomski, *dz. cyt.*, s. 82, Z. Nocoń, *dz. cyt.*, s. 146, R. Sulewska, *dz. cyt.*, s. 71.

⁶ *Annales...*, s. 161, A. Lubomski, *dz. cyt.*, s. 83.

⁷ A. Lubomski, *Wiederaufbau seit 1616*, w: *dz. cyt.*, s. 94.

rych stoją pełnoplastyczne figury św. Piotra i św. Pawła.

Trzecia kondygnacja oddzielona jest wysokim belkowaniem z fryzem dekorowanym motywem stylizowanej wici roślinnej z kiściami winogron i główkami aniołów. Na gzymsie umieszczono aniołki, trzymające *arma Christi*⁸. W centrum trzeciej kondygnacji umieszczono pełnoplastyczną postać Matki Boskiej z Dzieciątkiem, której przedstawienie dzieli płaskorzeźbioną scenę zwiastowania z Archaniołem po lewej i Marią po prawej stronie. Całość ujęta jest hermami z przedstawieniami Ewangelistów – św. Marka po lewej i św. Łukasza po prawej. Na bocznych krawędziach, prostopadle, na rollwerkowych uszakach umieszczeni zostali kolejni ewangelści – Mateusz i Jan. Cała kompozycja wspiera się na cokole ozdobionym rollwerkowo-okuciowym kartuszem z napisem REGINA COELI LAETARE. Dalej na belkowaniu, na osi skrzydeł niższej kondygnacji, widnieją rzeźbione tarcze z herbami fundatorów zwieńczone postaciami aniołków dzierżących *arma Christi*. Kompozycję zamykają pełnoplastyczne figury Mojżesza i św. Jana Chrzciciela umieszczone na bocznych krawędziach belkowania.

Czwarta kondygnacja oddzielona została belkowaniem z fryzem dekorowanym kiściami owoców, główkami aniołków i kaboszonami. Gzyms zwieńczony jest przerwanym naczółkiem wolutowym. W półokrągłej niszy znajduje się płaskorzeźbione wyobrażenie klęczącego św. Bernarda, a całość wieńczy grupa Ukrzyżowania.

Omawiane dzieło łączy w sobie elementy średniowieczne i nowożytny stanowiąc znakomity przykład przenikania się na przełomie wieków różnorodnych form. Ołtarz oliwski zawiera szereg nawiązań do form średniowiecznych: wydzielenie predelli, która jest jednocześnie miejscem przechowywania relikwii, rozmieszczenie części malowanych i rzeźbionych, zastosowany wokół niszy z Trójcą Świętą ornament przypominający maswerki oraz występujący w scenie Ukrzyżowania motyw ikonograficzny aniołków zbierających krew Chrystusa, przedstawionego na drzewie krzyża⁹. Średniowieczna jest również redakcja postaci Marii z Dzieciątkiem, przedstawionej w typie nawiązującym do średniowiecznych wizerunków Niewiasty Apokaliptycznej. Jednocześnie elementem nowożytnym jest sama kompozycja nastawy łącząca schemat tryptyku z trójprzelotowym łukiem triumfalnym¹⁰.

2. Uwagi o stanie zachowania i zabiegach konserwatorskich

Oryginalna polichromia położona została na cienkiej warstwie zaprawy kredowej. Przedstawienia malowane ołtarza wykonano na podłożu drewnianym najprawdopodobniej w technice temperowej. Ołtarz został całkowicie przemalowany, ale

⁸ Pendant aniołka z bocznej krawędzi gzymsu najprawdopodobniej został usunięty przy przenoszeniu ołtarza z prezbiterium do transeptu. Nowa lokalizacja spowodowała także konieczność przesunięcia figury św. Piotra, który ustawiony został pod kątem w stosunku do płaszczyzny nastawy.

⁹ R. Sulewska, *dz. cyt.*, s. 177.

¹⁰ Uwzględniając fakt istnienia w ołtarzu ruchomych skrzydeł (pentptyk) w uogólnieniu można przyjąć, że średniowieczną formę ołtarza szafiastego wzbogacono przez nałożenie porządków architektonicznych (zob. R. Sulewska, *dz. cyt.*, s. 177).

w toku prac konserwatorskich (w latach 1984-85) odkryto zachowaną w znacznym stopniu polichromię oryginalną. Prace konserwatorskie obejmowały dezynsekcję, usunięcie przemałowań, uzupełnienie snycerki, złocen i rekonstrukcję warstw barwnych oraz utwardzenie drewna. Znacznie uszkodzone konsole pod figurami Piotra i Pawła zostały zastąpione nowymi. Uzupełniono również skrzydła aniołków, dodano brakujące dłonie Marii z grupy Ukrzyżowania, prawą rękę aniołka z kartusza, nogę aniołka z gzymsu oraz ręce aniołków podtrzymujących konsole ze św. Piotrem i św. Pawłem¹¹.

3. Okoliczności powstania dzieła. Tło i kontekst historyczny

Misja katolickiego zgromadzenia istniejącego w bezpośredniej bliskości przychylnej ideom reformacji Gdańska wymagała szybkiej i widocznej reakcji na bieżące wydarzenia i kontrreformacyjne zalecenia na polu sztuki. Postulaty Lutra bardzo szybko dotarły do Prus Królewskich i wywołały szeroki odzew. Założenia nowego ruchu religijnego również w Gdańsku trafiły na podatny grunt, a hasła religijne i społeczne przemawiały także do niższego duchowieństwa, w którego szeregach pojawiło się zjawisko porzucania życia zakonnego¹². Klasztory wyludniały się, a konwent oliwski był jednym z nielicznych, które przetrwały¹³. Jednak nowe idee przeniknęły także do Oliwy. Zbiegło się to z pogorszeniem sytuacji gospodarczej opactwa. Klasztor stał się areną konfliktów związanych z okolicznościami wyboru kolejnych opatów i ich rządami. Wszystko to doprowadziło do upadku życia zakonnego i rozprzężenia dyscypliny. Niektóre parafie znajdujące się pod patronatem cystersów opowiedziały się za luteranizmem¹⁴, a zakonnicy opuszczali klasztor¹⁵. Obok niefortunnych rządów kolejnych opatów i załamania gospodarczego, istotnym zagrożeniem dla istnienia zgromadzenia zakonnego w Oliwie były też wydarzenia z roku 1577, kiedy opactwo zostało zniszczone przez gdańszczan w odwecie za opowiedzenie się za Stefanem Batorym. Długotrwały proces odbudowy ze zniszczeń, zapoczątkowany nałożeniem na gdańszczan przez króla obowiązku wypłaty zadośćuczynienia w kwocie 20.000 florenów¹⁶, przyspieszył dopiero po wyborze na opata Dawida Konarskiego¹⁷ w roku 1589. Nowy opat przejął rządy w trudnym momencie:

¹¹ A. Paczesny, *Dokumentacja prac konserwatorskich, Gdańsk-Oliwa, ołtarz Trójcy Świętej, 1604-1606*, wyk. A. Paczesny, 1984-85, Gdańsk 1985, mps, sygn. ZR/505 oraz B. Jakubowska, *Karty ewidencyjne zabytków ruchomych*, nr B-202/81 z 10 grudnia 1981 i października 2005 roku (obecnie Archiwum Zakładowe Pomorskiego Wojewódzkiego Konserwatora Zabytków).

¹² M. Bogucka, *Przemiany społeczne i walki społeczno-polityczne w XV i XVI w.*, w: *Historia Gdańska*, t. 2, red. E. Cieślak, Gdańsk 1982, s. 229-230.

¹³ A. Kromer, *Oliwa*, Gdańsk 2007, s. 41.

¹⁴ K. Dąbrowski, *Opactwo cystersów w Oliwie od XII do XVI wieku*, Gdańsk 1975, s. 128-131.

¹⁵ W roku 1569 zostało ich jedynie dwunastu. Zob. S. Bogdanowicz, *Katedra w Oliwie*, Piechowice 1995, s. 9.

¹⁶ A. Lubomski, *Olivas Aufbau nach 1577-1616*, w: *dz. cyt.*, s. 73.

¹⁷ Urodzony 17 kwietnia 1564 roku Dawid Konarski herbu Ossoria albo Kolczyk był synem starosty białoborskiego i hamersztyńskiego Feliksa Konarskiego oraz Barbary Żeliśławskiej. Studiował w Bra-

opactwo stało w obliczu ruiny ekonomicznej, a dyscyplina klasztorna pozostawiała wiele do życzenia¹⁸. Dawid Konarski zaangażował się w dzieło odnowy na wszystkich tych polach. Przy pomocy mianowanego w roku 1593 na przeora Filipa Adlera doprowadził gospodarkę dobrami oliwskimi do stanu świetności. Opat zainicjował podjęcie prac nad wyposażeniem świątyni. Ufundował marmurowy grobowiec książąt pomorskich oraz budowę kaplicy Mariackiej; z jego inicjatywy w prezbiterium pojawiły się portrety dobroczyńców opactwa namalowane przez Hermana Hana, powstał omawiany tu dawny ołtarz główny, zespoły stall i niezachowane organy oraz kazalnica¹⁹. Opat dbał o rozwój duchowy mnichów oliwskich, powiększał księgozbiór konwentu, a Oliwa stała się jednym z głównych ośrodków kontrreformacji na Pomorzu²⁰.

4. Ikonografia w służbie kontrreformacji

Zarówno reforma protestancka, jak i kontrreformacja katolicka odcisnęły swe piętno na sztuce. Protestancki sprzeciw wobec kultu obrazów skierowany był przeciwko jednej z najbardziej żywotnych w katolicyzmie rzymskim praktyk²¹. Mimo to, na Soborze Trydenckim zagadnienie obrazów zostało poruszone dopiero na ostatniej, dwudziestej piątej sesji. Kwestia uzasadnienia i celu kultu obrazów dyskutowana była w pośpiechu; potwierdzono deklaracje poprzednich soborów, a szczegółowe zalecenia mieli sprecyzować poszczególni biskupi²². Dopiero obszernie piśmiennictwo potrydenckie szczegółowo rozwinęło postanowienia Soboru²³. Na ostatniej sesji Sobór potwierdził zasadność kultu świętych i czci dla obrazów podkreślając jednocześnie, że okazywany im szacunek odnosi się do prototypów, które one przedstawiają oraz zaakcentował znaczenie sztuki jako czynnika nauczającego wiernych

niewie, a od 1585 roku pełnił funkcję podskarbiego kanclerza Jana Zamojskiego. W 1588, po uzyskaniu niższych święceń został kanonikiem krakowskim i prepozytem kaliskim. W następnym roku uzyskał godność kanonika warmińskiego, a w kwietniu 1589 król Władysław III Waza poparł kandydaturę Konarskiego na opata w Oliwie. Konwent wybrał go na opata dnia 5 czerwca 1589 roku. Mimo iż w lipcu tego roku Konarski złożył urząd u Zamojskiego, w styczniu roku następnego został wezwany przez kanclerza i prawdopodobnie towarzyszył mu w związanej z wydarzeniami politycznymi podróży na Ruś. Po powrocie udał się jeszcze do Clairvaux i profesję złożył w Oliwie 25 marca 1590 roku. W roku 1594 ponownie uczestniczył on w misji dyplomatycznej na Rusi, ściśle współpracował z Zygmuntem III Wazą, a podczas drugiej wojny inflanckiej finansował oddziały zbrojne (1603-1604) w celu obrony wybrzeża przed flotą nieprzyjacielską i brał udział w komisji wojennej (1607). Opat zmarł 17 maja 1616. Biogram opracowany na podstawie: J. Stankiewicz, *Dawid Konarski (1564-1616), opat oliwski*, w: *Zasłużeni ludzie Pomorza XVI wieku*, Gdańsk 1977, s. 76-81; Z. Iwicki, *Konwent*, s. 87-108.

¹⁸ Zob. J. Stankiewicz, *dz. cyt.*, s. 77n.

¹⁹ *Tamże*, s. 81.

²⁰ *Tamże*.

²¹ J.B. Kipping, *Iconography of the Counter Reformation in the Netherlands. Heaven on Earth*, vol. II, Nieuwkoop/Leiden 1974, s. 243.

²² *Tamże*.

²³ *Teoretycy, pisarze i artyści o sztuce 1500-1600*, wybór i oprac. J. Białostocki, Warszawa 1985, s. 393.

i utwierdzającego ich w artykułach wiary²⁴. Zasadniczym celem było zreformowanie średniowiecznej tradycji przedstawień: sztuka miała być oczyszczona z zabobonów, lubieżności, bezwstydnego wdzięku, nieuporządkowania i nieprzemyślenia²⁵. Odrzucono apokryfy i legendy świętych, i zatriumfował „ideał wierności tekstowi krytycznie wydanemu i dobrze przetłumaczonemu”²⁶.

Złożoność sytuacji zaowocowała koniecznością stworzenia ołtarza godnie reprezentującego katolicki konwent. Wydaje się, że rozbudowany program ikonograficzny nastawy sprostął stawianym mu wymogom, unaoczniając soborowe zalecenia kultu świętych, apostołskiej roli Kościoła, kultu Maryi i wiary w Tróję Świętą.

5. Ikonografia ołtarza oliwskiego

Kompozycja osi retabulum oliwskiego odwołuje się do ważnych dla cystersów dogmatów i postaci – Trójcy Świętej, Matki Boskiej oraz świętego Bernarda z Clairvaux. Osoby przedstawione w centralnej osi nastawy są jednocześnie patronami, którym kościół został poświęcony²⁷. Wydzieloną predellę przeznaczono na miejsce przechowywania relikwii. Umieszczenie szczątków w części nastawy, rozumianej również symbolicznie jako „podstawa”, podkreślało wagę kultu świętych w katolicyzmie²⁸ i stanowiło odpowiedź na protestancką krytykę tego kultu. Znaczenie ikonograficzne umieszczonego w predelli przedstawienia pochodzącego z Arką Przymierza jest bardzo bogate. W centrum obrazu znajduje się rzeźbiona i złożona Arka niesiona przez kapłanów na złotych, przewleczonej przez pierścienie na narożach, prętach²⁹. Arka Przymierza³⁰ przedstawiana była jako pokryta złotem i noszona na połączonych prętach skrzynia, z umieszczonymi na wieku dwoma cherubinami z rozpostartymi skrzydłami. Skrzynia skrywać miała tablicę z Dziesięciorgiem Przykazań. Zgodnie z późniejszą tradycją w Arce miano przechowywać laskę Aarona³¹ i naczynie z manną³². W symbolice dwunasto- i trzynastowiecznej porównywano pochod z Arką do pochodu z olejami poświęconymi podczas Mszy św. sprawowanej w Wiel-

²⁴ Zob. *Dwudziesta piąta Sesja Soboru Trydenckiego, a dziewiąta i ostatnia za pontyfikatu Piusa IV rozpoczęta 3, zakończona 4 dnia grudnia 1563*, w: *Teoretycy*, s. 390-393.

²⁵ J.S. Pasierb, *Wprowadzenie*, w: *Maryja matka Chrystusa. Wprowadzenie ogólne. Niepokalane poczęcie, Dzieciństwo Maryi, Zwiastowanie, Nawiedzenie*, Warszawa 1987, s. 19.

²⁶ *Tamże*.

²⁷ 14 sierpnia 1594 r. biskup Hieronim Rozrażewski konsekrował odbudowany kościół ku czci Trójcy Świętej, Matki Boskiej i św. Bernarda z Clairvaux. Zob. Z. Iwicki, *Oliva. Führer durch die Kathedrale und das ehemalige Kloster*, Dülmen 1994, s. 60.

²⁸ R. Sulewska, *dz. cyt.*, s. 177.

²⁹ Zgodność przedstawienia z opisem zawartym w *Księdze Wyjścia* i *Liście do Hebrajczyków* wyraża się ponadto w wyobrażeniu antyetycznie usadowionych skrzydlatych postaci na wieku arki. Zob. W. Neuß, *Bundeslade w: Reallexikon...*, Bd. 3, hrsg. v. E. Gall u. L. H. Heydenreich, Stuttgart 1954, szp. 112. Por. Wj 25,10n oraz Hbr 9,4.

³⁰ Zob. W. Neuß, *dz. cyt.*, szp. 112n. W leksykonie wskazane zostały również przykłady wczesnych przedstawień Arki Przymierza w sztuce chrześcijańskiej.

³¹ Por. *Księga Liczb*, 17,16-26.

³² Por. *Księga Wyjścia*, 16,1-35.

ki Czwartek³³. Arka wraz z zawartością porównywana była też do relikwiarza, a jej symbolika kojarzona jest również z Ostatnią Wieczerzą³⁴ oraz symboliką maryjną³⁵.

Przechodząc do pozostałych dzieł malarskich, zawartych w ołtarzu, należy odnieść się do znaczenia przedstawień Religii i Eklezji oraz Ewangelistów. W przesłoniętych skrzydłami drugiej kondygnacji niszach znajdują się malowane wyobrażenia *Religio* i *Ecclesia*. Po lewej stronie nastawy, w edikuli przesklepionej złotą konchą wspartą na pilastrach, namalowano personifikację, identyfikowaną przez wykonaną złotą majuskułą inskrypcję. *Ecclesia* wyobrażona została jako młoda kobieta, której głowę otacza nimb. Ubrana jest w długą suknię spodnią, suknię wierzchnią i jasny płaszcz z czerwonym podbiciem. Na marmoryzowanej podstawie edikuli umieszczony został wykonany złotą majuskułą napis, głoszący „NON HABEBIT DEVM PATREM QVI ECCL(ESI)AM NOLVERIT HABERE MATRE(M)”³⁶. Postać w prawej ręce trzyma gałązkę palmową z osadzoną na niej koroną. Lewą dłonią podtrzymuje tiarę, pod którą zawieszone są dwa klucze. W prawym górnym rogu obrazu przedstawiono Ducha Świętego w postaci gołębicę. Personifikacja Kościoła przedstawiana była z reguły jako emanująca dostojnością królowa, uosabiająca Kościół chrześcijański³⁷. W przedstawieniach średniowiecznych *Ecclesia* wyobrażana była jako kobieta nosząca koronę, a od XIII wieku coraz częściej pojawiał się także nimb³⁸. Ubrana była zazwyczaj w płaszcz, a jako atrybut prezentowała chorągiew lub pastorał. Personifikacja ukazywana była z księgą lub modelem kościoła, wyjątkowo z globem. Postać przedstawiano przeważnie w pozycji stojącej, rzadziej jako tronującą lub umieszczoną na Tetramorfie³⁹. W wyobrażeniu Eklezji pojawiły się nowe atrybuty, związane z władzą papieską, takie jak tiara i klucz. W epoce nowożytnej personifikacja Kościoła prawie zawsze posiadała te atrybuty i coraz częściej przybierała postać papieża, św. Pawła lub Mojżesza. Kobieca postać personifikacji występowała już tylko wyjątkowo⁴⁰.

Omawiane przedstawienie ilustruje zmianę wzorów ikonograficznych na przełomie epok. Eklezja przedstawiona jest jeszcze w sposób średniowieczny, jako kobieta,

³³ W. Neuß, *dz. cyt.*, s. 115.

³⁴ *Tamże*, s. 117.

³⁵ *Tamże*.

³⁶ Cyt. za kartą ewidencyjną B-202/81 (zob. przyp. 11). Są to słowa św. Cypriana, pochodzące z dzieła „O jedności Kościoła katolickiego”. Tłumaczenie na język polski zawarte w: *Objaśnienie wyznania wiary rzymsko-katolickiej i rzecz s. Cypryana biskupa i męczennika o jedności Kościoła katolickiego...*, Poznań 1845, s. 33.

³⁷ A. Weis, *Ekklesia und Synagoge* w: *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte* t. 4, red. E. Gall – L.H. Heydenreich, Stuttgart 1958, s. 1189; zob. też L. Lüdicke-Kaute – O. Holl, *Personifikationen* w: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, t. 3, red. E. Kirschbaum, Rom-Freiburg-Basel-Wien 1971, s. 400.

³⁸ W. Greisenegger, *Ecclesia* w: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, t. 1, red. E. Kirschbaum, Rom-Freiburg-Basel-Wien 1968, s. 562.

³⁹ A. Weis, *Ekklesia*, s. 1195.

⁴⁰ Wcześniejszy typ ikonograficzny Eklezji i Synagogi przetrwał w wyobrażeniach niektórych cnót i występów (tamże, szp. 1211-1212).

lecz jednocześnie wyposażona jest już w kontrreformacyjne atrybuty podkreślające wiodącą rolę papieża. Ukoronowana gałązka palmowa⁴¹ jako symbol zwycięstwa i władzy uzupełnia zakres posiadanych przez personifikację atrybutów. Postać Ducha Świętego podkreśla ważność dogmatu Trójcy Świętej.

Prawa edykula zajęta jest przez wyobrażenie Religii, również identyfikowanej odpowiednim napisem. Religię przedstawiono jako stojącą młodą kobietę, opierającą lewą nogę na zwieńczonym krzyżem globie. Ubrana jest długą szatę i płaszcz, a w prawej ręce trzyma w geście prezentacji otwartą księgę, z zapisanym początkiem inwokacji reguły św. Benedykta⁴². Lewe ramię Religii spoczywa na opartym o jej lewy bok krzyżu. W lewej dłoni trzyma ona sznur, na którym zawieszona jest tabliczka z fragmentem Ewangelii św. Mateusza⁴³. Personifikacja Religii jest zbliżona do przedstawień Eklezji⁴⁴, która w okresie baroku również przedstawiana była z pokaźnych rozmiarów krzyżem⁴⁵.

Dalsze dzieła malarskie znajdują się na rewersach ruchomych skrzydeł pierwszej kondygnacji nastawy, gdzie umieszczono malowane wyobrażenia czterech Ewangelistów. Eklezjologiczny czynnik reprezentowany przez wizerunki Ewangelistów został wzmocniony poprzez powtórzenie tych postaci w pilastrach hermowych znajdujących się w trzeciej kondygnacji. Znaczenie przedstawień czterech Ewangelistów w sztuce odpowiada pozycji, jaką zajmują oni jako świadkowie życia Jezusa oraz autorzy Ewangelii kanonicznych. W czasach reformacji i kontrreformacji przedstawienia Ewangelistów miały olbrzymie znaczenie ilustrując tematy eschatologiczne i teologiczne⁴⁶. Znajdujący się w czterech malowanych polach Ewangelisci, przedstawieni zostali w pozycji stojącej i wyposażeni w atrybuty takie jak księga i pióro. Towarzyszące im postacie człowieka, wołu, lwa i orła odnoszą się do wizji Ezechieła⁴⁷.

Szaty, w których z reguły występują postacie Ewangelistów i Apostołów, wywodzą się z przedstawień sztuki wczesnochrześcijańskiej. Składają się z marszczonej tuniki spiętej paskiem oraz pallium, które od XII wieku zastępowane było otwartym od przodu, spiętym klamrą płaszczem, ale już w dobie renesansu i baroku powróciło

⁴¹ Znaczenie palmy jako symbolu zwycięstwa pojawia się w starożytności. Symbolikę tę przejęło chrześcijaństwo uznając gałązkę palmową za symbol zwycięstwa męczeństwa nad śmiercią i czyniąc z niej atrybut wielu świętych. Zob. L. Impelluso, *Natura i jej symbole. Rośliny i zwierzęta*, Warszawa 2006, s. 25-31 oraz J. Marecki – L. Rotter, *Jak czytać wizerunki świętych. Leksykon atrybutów i symboli hagiograficznych*, Kraków 2009, s. 811-813.

⁴² Napis na lewej karcie głosi: „AVSCULTA O FILI PRAECEPTA MAGISTRI”, na prawej: „INCLINA AVREM CORDIS TVI”. Cyt. za: Karta ewidencyjna z 10.12.1981, nr B-202/81 (zob. przyp. 11). *Reguła świętego Benedykta*, przekł. Anna Świderkówna, Kraków 2010, s. 17.

⁴³ „DELIGES DOMINUM DEVM EX TOTO CORDE DEV VI MAT.XXII/ET PROXIMUM TVVM TANQAM TEIPSUM LEV XVIII MAT.XXII” cyt. za: karta ewidencyjna z 10.12.1981, nr B-202/81. Por. Mt, 22, 37-39.

⁴⁴ L. Lüdicke-Kaute – O. Holl, *dz. cyt.*, s. 400.

⁴⁵ W. Greisenegger, *dz. cyt.*, s. 563.

⁴⁶ U. Nilgen, *Evangelisten*, w: *Lexikon*, t. 1, s. 697.

⁴⁷ *Tamże*, s. 710.

do wizerunków Ewangelistów i Apostołów⁴⁸.

Wśród dzieł snycerskich nastawy, Apostołowie reprezentowani są przez św. Piotra, św. Pawła, św. Jana Chrzciciela i św. Jana Ewangelistę z grupy Ukrzyżowania. Z faktu nieobecności pozostałych Apostołów możemy wnioskować, że autorowi programu ikonograficznego zależało na szczególnym wyeksponowaniu tych właśnie osób. Umieszczony po lewej stronie głównej kondygnacji ołtarza św. Piotr został przedstawiony jako starszy brodaty mężczyzna. Bosa postać, odziana jest w złotą tunikę i ciemny płaszcz z czerwoną podszewką, w lewej ręce trzyma księgę, a w prawej klucz. Być może rezygnacja z przedstawienia św. Piotra w szacie pontyfikalnej i tiarze, jako Najwyższego Kapłana⁴⁹, nawiązuje do osoby św. Bernarda, który w szacie liturgicznej wyobrażany był tylko wyjątkowo, a w swoich pismach potępiał cysterskich opatów, którzy uzyskali od papieża przywilej noszenia szat biskupich⁵⁰. Święty Piotr wymieniany jest wśród Apostołów zawsze na pierwszym miejscu⁵¹. Zajmuje on uprzywilejowane stanowisko wśród uczniów, a Ewangelie synoptyczne mówią o powołaniu Go przez Jezusa do szczególnego zadania⁵². Atrybutami Piotra są: klucz, broda, tiara, zwój, zastąpiony później księgą, czasami pastorał w kształcie krzyża lub krzyż. Od XIV wieku ukazywany jest z symbolem władzy papieskiej – krzyżem papieskim, z odwróconym krzyżem⁵³, mitrą lub tiarą, a następnie w szatach papieskich⁵⁴.

Pełnoplastyczna figura, znajdująca się na skraju prawej strony głównej kondygnacji ołtarza, przedstawia św. Pawła Apostoła. Bosy, odziany w złotą tunikę i udrapowany na kształt pallium płaszcz, w prawej ręce trzyma otwartą księgę, a w lewej miecz, który od XIII wieku należy do najczęściej charakteryzujących Go atrybutów⁵⁵. Czasami przedstawiany był z krzyżem, a do popularnych atrybutów należą również zwój lub księga, jako odniesienie do Jego licznych listów.

Na obrzeżach wyższej kondygnacji umieszczono figury Mojżesza i św. Jana Chrzciciela. Stojący po lewej stronie Mojżesz w prawej ręce trzyma dwie tablice z Dekalogiem, a w lewej pastorał. Wyobrażony został jako człowiek starszy, z długą brodą i dłuższymi, siwymi włosami, z których uformowane są charakterystyczne „rogi”. Mojżesz⁵⁶ początkowo przedstawiany był jako człowiek młody. Na wczesnochrześcijańskich sarkofagach ukazywany był również jako jeden z proroków

⁴⁸ J. Braun, *Tracht und Attribute der Heiligen in der Deutschen Kunst*, Stuttgart 1943, s. 783-784.

⁴⁹ Wizerunek znany od XII w. Zob. *tamże*, s. 784.

⁵⁰ C. Squarr, *Bernhard von Clairvaux*, w: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, t. 5, Rom-Freiburg-Basel-Wien 1973, s. 373, J. Braun, *dz. cyt.*, s. 130.

⁵¹ W. Braunfels, *Petrus Apostel, Bischof von Rom*, w: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, t. 8, red W. Braunfels, Rom-Freiburg-Basel-Wien 1976, s. 159.

⁵² „Ty jesteś Piotr, [czyli skała], i na tej skale zbuduję Kościół mój”. Por. Mt 16,18.

⁵³ Odniesienie do męczeńskiej śmierci św. Piotra, którego na jego prośbę ukrzyżowano na odwróconym krzyżu, bowiem uznał się za niegodnego śmierci, jaką poniósł Chrystus. Por. J. Marecki – L. Rotter, *dz. cyt.*, s. 498.

⁵⁴ W. Braunfels, *Petrus Apostel*, s. 161.

⁵⁵ M. Lechner, *Paulus*, w: *Lexikon*, t. 8, s. 132.

⁵⁶ H. Schlosser, *Moses*, w: *Lexikon*, t. 3, s. 282n.

- mężczyzna starszy, brodaty, ubrany w długą szatę i płaszcz, trzymający tablicę z Dziesięciorgiem Przykazań. Od XII wieku w wizerunku Mojżesza, na skutek błędnego tłumaczenia zawartego w *Wulgacie*, pojawiają się rogi⁵⁷. Kolejną cechą charakteryzującą ikonografię postaci staje się w XVI wieku rozdzielona na dwie części broda.

Koncepcja, według której starotestamentowe zapowiedzi wypełniają się ostatecznie w Nowym Testamencie, doprowadziła do zestawienia Mojżesza z Apostołami⁵⁸. Takie porównanie pojawia się już u Ojców Kościoła. W średniowieczu Mojżesz porównywany był do św. Piotra⁵⁹. Najprawdopodobniej zdecydowało to o umieszczeniu Go wśród Apostołów w omawianym dziele.

Z prawej strony znajduje się rzeźba przedstawiająca św. Jana Chrzciciela. Pod złotym płaszczem, narzuconym na jedno ramię, odziany jest w futrzaną, krótką tunikę. Apostoł w lewej ręce trzyma zamkniętą księgę, a palec wskazujący prawej ręki kieruje w stronę spoczywającego na księdze Baranka⁶⁰. Od czasów Konstantyna, św. Jan Chrzciciel przedstawiany był zgodnie z Ewangelią św. Marka (Mk 1, 6), jako prorok i głosiciel pokutnych kazań⁶¹. Św. Jan przedstawiany jest z reguły w tunice oraz pallium lub płaszczu. Jego szata wykonana jest najczęściej z futra⁶². Do najpopularniejszych atrybutów postaci należą: księga, Baranek Boży i pastorał⁶³. Do połowy XIV wieku Baranek wyobrażany był na tarczy trzymanej przez Jana. W końcu XIV wieku, w miejsce tarczy z wizerunkiem Baranka pojawia się sam Baranek, trzymany przez Apostoła na ręku, lub częściej - tak jak na omawianym wizerunku - na księdze. Pastorał jako atrybut świętego pojawia się w XV wieku⁶⁴.

Centrum ołtarza zajmuje przedstawienie Trójcy Świętej. Syn Boży i Bóg Ojciec zostali przedstawieni w pozycji siedzącej, lekko zwróceniu ku sobie. Postacie wyposażone są w symbole najwyższej władzy. Obaj dzierżą w dłoniach jabłka królewskie zwieńczone krzyżem. Ponadto Chrystus trzyma pastorał z krzyżem arcybiskupim, a Bóg Ojciec pastorał z krzyżem papieskim. Głowy obu postaci zdobią korony. Po między nimi, na sklepieniu niszy, wyobrażono Ducha Świętego w postaci srebrnej gołębiczy.

Idea Chrystusa Króla jest równie dawna jak sam Kościół, a określenie Chrystusa mianem *rex* pojawia się w pismach tak greckich, jak i łacińskich Ojców Kościoła⁶⁵. Przełom w przedstawieniach Chrystusa jako władcy nastąpił za czasów Kon-

⁵⁷ Zastąpienie wyobrażenia rogów wizerunkiem wiązek światła lub „rogów” uformowanych z włosów pojawia się w XV wieku; *tamże*, s. 286.

⁵⁸ H. Schlosser, *dz. cyt.*, s. 294.

⁵⁹ *Tamże*.

⁶⁰ Gest ten jest świadectwem o Chrystusie. Por. E. Weis, *Johannes der Täufer*, w: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, t. 7, red. W. Braunsfels, Rom-Freiburg-Basel-Wien 1974, s. 168.

⁶¹ *Tamże*, s. 166.

⁶² J. Braun, *dz. cyt.*, s. 366-367.

⁶³ Innymi atrybutami są: muszla, siekiera, chrzczone osoby, misa, Dzieciątko na patenie. Por. E. Weis, *Johannes*, s. 169-170.

⁶⁴ *Tamże*, s. 367-368.

⁶⁵ H. Feldbusch, *Christus als König*, w: *Reallexikon*, t. 3, s. 692n.

stantyna. Wyobrażenia Syna Bożego na tronie, z uniesioną dłonią, wyposażonego w atrybuty takie jak: nimb, purpurowy płaszcz, czy glob wywodziły się z ikonografii przedchrześcijańskiej i związane były z paralełą pomiędzy władzą boską i cesarską⁶⁶. W średniowieczu przedstawienia Chrystusa jako króla stały się szczególnie popularne. Pojawiła się też wtedy koncepcja, według której godność królewska miała być nagrodą za Pasję i ukrzyżowanie⁶⁷.

Dogmat Trójcy Świętej stwierdzający, że w Bogu współistnieją trzy Osoby, stanowiące jedność pod względem swojej natury i charakteru jest jednym z fundamentalnych dogmatów chrześcijaństwa⁶⁸. Jego początki tkwią w Ewangelii św. Mateusza, głoszącej „idźcie więc i nauczajcie wszystkie narody w imię Ojca i Syna, i Ducha Świętego” (Mt 28, 19)⁶⁹. Z Ewangelii pochodzi również pierwszy opis Trójcy (Mt 3, 16-17). W ikonografii Trójca Święta przedstawiana była rozmaicie, a plastyczne oddanie jedności Osób Boskich sprawiało trudności⁷⁰. Najstarsze przedstawienia ukazują Chrystusa, rękę Boga Ojca i gołębicę⁷¹. Idea Trójcy oddawana była również poprzez wizerunki trzech mężczyzn (aniołów) u Abrahama (Rdz 18)⁷². Z tego typu wizerunku wykształciło się przedstawienie trzech postaci męskich⁷³. Spotykane jest również wyobrażenie Trójcy jako trzech monarchów. Szczególnym, wywodzącym się ze sztuki bizantyjskiej, jest przedstawienie Boga Ojca jako starca, Chrystusa jako dziecka, a Ducha Świętego jako gołębicę. Do Trójcy Świętej odnosił się w swych Listach św. Paweł⁷⁴, zatem umieszczenie Go w głównej kondygnacji należy uznać za nieprzypadkowe.

Przemyślany jest również dobór płaskorzeźbionych scen znajdujących się na awersach skrzydeł głównej kondygnacji, w bezpośrednim sąsiedztwie niszy z Trójcą Świętą, które nawiązują do Mesjasza (Narodzenie), Chrystusa Zwycięskiego oraz wywyższenia Chrystusa poprzez Zmartwychwstanie i Wniebowstąpienie oraz roli Apostołów w świadczeniu o Chrystusie (Zesłanie Ducha Świętego).

Scenę Narodzin umieszczono w górnej części lewego skrzydła. Dolną część przedstawienia zajmuje grot, w której centrum znajduje się żłóbek z Dzieciątkiem adorowanym przez Maryję, Józefa oraz anioły. Prawy dolny róg płyciny zajmuje przedstawienie zwiastowania ludziom narodzin Zbawiciela. Źródła przedstawień Narodzenia wywodzą się z Nowego Testamentu oraz z przekazów apokryficznych. Dla ikonografii tego wyobrażenia fundamentalne znaczenie ma Ewangelia św. Łu-

⁶⁶ Tamże, s. 693-695.

⁶⁷ Tamże, s. 697 i 701.

⁶⁸ Por. R. Bauerreiß, *Dreifaltigkeit. I Begriff, Dogmatik*, w: *Reallexikon*, t. 4, s. 414.

⁶⁹ Por. W. Braunfels, *Dreifaltigkeit*, w: *Lexikon*, t. 1, s. 525. Tłum. za: *Biblia Tysiąclecia*, Poznań 1965. Stary Testament nie zawiera wyraźnie sformułowanych przekazów o Trójcy Św. Por. H. Langhammer, *Słownik biblijny*, Katowice 1989, s. 155.

⁷⁰ W. Braunfels, *Dreifaltigkeit*, s. 525-526.

⁷¹ H. Feldbusch, *Dreifaltigkeit. III Darstellungen*, w: *Reallexikon*, t. 4, s. 423.

⁷² Tamże, s. 424.

⁷³ Tamże, s. 428.

⁷⁴ Por. 2 Kor 13,13, gdzie mowa jest o łasce Chrystusa, miłości Boga i łączności w Duchu; 1 Kor 12,4-6; Rz 8,9, gdzie Paweł mówi o jedności trójjedynego Boga.

kasza (Lk 2, 1-20), natomiast z fragmentu Listu do Galatów (Gal 4, 4) mówiącego o „zrodzeniu z niewiasty” wywiedziono ziemski i ludzki aspekt natury Chrystusa⁷⁵. W ikonografii chrześcijańskiej najwcześniejszymi elementami przedstawienia Narodzin był żłóbek, wół i osioł oraz pasterze. Pojawił się też motyw adoracji Dzieciątka przez Mędrców. Podobieństwo żłóbka do przedstawień ołtarza związane było z teologiczną ideą wcielenia Chrystusa, który określał siebie mianem „chleba żywego” (J 6, 51)⁷⁶. Obecność wołu i osła interpretowano jako przedstawicieli Narodu Wybranego lub elementu pogańskiego. Od V wieku postacie Mędrców występują rzadziej, pojawia się natomiast Józef, przedstawiany niekiedy zgodnie z legendą jako cieśla⁷⁷. Maryja i Józef przedstawiani byli naprzeciwko siebie, zaś pomiędzy nimi znajdował się żłóbek z Dzieciątkiem oraz wół i osioł. W VI wieku obecność Józefa była już stałą, a typ przedstawienia nie ulegał większym zmianom. Zmienia się to dopiero w dojrzalszym gotyku, w którym dążenie do humanizacji misterium narodzin zaowocowało przedstawieniami Maryi na łożu⁷⁸. Motyw Maryi siedzącej obok żłóbka pojawia się ponownie w XIV wieku w sztuce włoskiej⁷⁹. Przedstawianie Matki Boskiej siedzącej na podłodze podkreślać miało Jej pokorę oraz ubogie warunki, w jakich Chrystus przyszedł na świat. Miejsce Narodzin nie zostało dokładnie opisane w Ewangelii św. Łukasza. Wczesne przedstawienia w sztuce zachodniej, wywiedzione z Ewangelii (Lk 2, 7), operowały wyobrażeniem stajenki, a raczej zadaszonej wiaty, podczas gdy w sztuce bizantyjskiej omawianą scenę umiejscawiano w grocie⁸⁰.

Poniżej sceny Narodzin umieszczono płycinę przedstawiającą Zmartwychwstanie. Dolną część przedstawienia zajmuje wyobrażenie Grobu Chrystusa oraz postaci żołnierzy. Ponad grobem wznosi się obłok, na którym stoi, okryty złotym płaszczem, Chrystus. Pod Jego stopami znajduje się łańcuch prowadzący do postaci diabła i śmierci przedstawionej jako szkielet. Zmartwychwstały otoczony jest mandorłą z rzędem główek anielskich i aniołkami wznoszącymi się nad obłokiem. Pierwotnie Chrystus dzierżył w prawej ręce krzyż⁸¹.

Zmartwychwstanie Chrystusa jest podstawową prawdą wiary chrześcijańskiej i stanowi zapowiedź zmartwychwstania wiernych przy Jego paruzji⁸². Wydarzenie to nawiązuje do myśli o Ojcu, Synu i Duchu⁸³. Przekazy dotyczące Zmartwychwstania znajdują się zarówno w źródłach biblijnych jak i apokryficznych⁸⁴. Na wcze-

⁷⁵ P. Wilhelm, *Geburt Christi*, w: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, t. 2, red. E. Kirschbaum, Rom-Freiburg-Basel-Rom 1970, s. 86.

⁷⁶ *Tamże*, s. 91-92.

⁷⁷ *Tamże*, s. 92-93.

⁷⁸ W sztuce bizantyjskiej takie wyobrażenie Maryi wywodziło się z wzorów antycznych. Zob. *tamże*, s. 95.

⁷⁹ *Tamże*, s. 93.

⁸⁰ *Tamże*, s. 95.

⁸¹ Por. Karta ewidencyjna zabytku ruchomego, B-202/81 z 10.12.1981 (przyp. 11).

⁸² Zob. O.H. Langkammer, *dz. cyt.*, s. 166-167.

⁸³ *Tamże*, s. 156.

⁸⁴ Por. P. Wilhelm, *Auferstehung Christi*, w: *Lexikon*, t. 1, s. 201n oraz H. Schrade, *Auferstehung Christi*, w: *Reallexikon*, t. 1, s. 1230n.

snochrześcijańskich sarkofagach pojawiały się przedstawienia strażników grobu Chrystusa symbolizujące Zmartwychwstałego, wyobrażano też niewiasty u grobu, którym anioł obwieścił Zmartwychwstanie lub scenę Wniebowstąpienia. Pomimo, że Zmartwychwstanie jest jedną z fundamentalnych prawd wiary w chrześcijaństwie, jego przedstawienia pojawiają się w sztuce dość późno. Ewangelie kanoniczne nie przekazują opisu i przebiegu samego Zmartwychwstania, a jedynie przerażenie strażników i przybycie niewiast⁸⁵. Najwcześniejszy opis znajduje się w apokryficznej Ewangelii św. Piotra, opisującej zdarzenie realistycznie, jako powstanie z zamkniętego grobu i wstąpienie do nieba⁸⁶. Wczesnośredniowieczne przedstawienia początkowo ukazywały Chrystusa Zmartwychwstałego stojącego w grobie. Postać Zmartwychwstałego wyobrażana była w majestacie boskości, bez eksponowania jego cech ludzkich. W XII wieku pojawiły się ujęcia Chrystusa wychodzącego z grobu. Ukazywanie Go, jako nie nawiązującego kontaktu z widzem, miało podkreślać fakt, iż Zmartwychwstanie nie jest powrotem na ziemię, lecz przejściem do życia wiecznego⁸⁷. Nowożytnie formy przedstawienia Zmartwychwstania ukształtowały się pod wpływem ikonografii reformacyjnej⁸⁸. W dziele Lucasa Cranacha St. *Grzech pierworodny i zbawienie* pojawia się motyw walki Zmartwychwstałego ze śmiercią i szatanem, gdzie Chrystus przedstawiony został w glorii zwycięstwa nad deptanymi wyobrażeniami szkieletu-śmierci i postaci diabła⁸⁹. W analogiczny sposób ukazany został Chrystus w scenie umieszczonej w ołtarzu oliwskim.

Kolejnym przedstawieniem jest Wniebowstąpienie. U dołu sceny znajdują się dwie grupy ludzi – po stronie lewej znajduje się sześciu, zaś po prawej ośmiu mężczyzn, najprawdopodobniej Apostołów. Pośrodku wyobrażono dwa stojące anioły. Powyżej unosi się obłok z otoczonym promienistą mandorłą, stojącym w pozie oranta Chrystusem, któremu towarzyszą główki anielskie i szeregi dmących w trąby aniołów.

Wniebowstąpienie Chrystusa jest jednym z najstarszych dogmatów chrześcijaństwa, a przekazy o nim znajdują się w wielu miejscach Nowego Testamentu⁹⁰. Motyw Wniebowstąpienia pojawia się sporadycznie już w ikonografii wczesnochrześcijańskiej. Jako świadkowie sceny występują Apostołowie⁹¹ oraz Maryi. Wykształciły się dwa główne typy przedstawienia sceny Wniebowstąpienia: w pierwszym, wywodzącym się z motywu antycznej apoteozy, Chrystus unoszony był do nieba przez anioły. W drugim, Chrystus ukazywany był jako wkraczający do nieba i ujmujący

⁸⁵ Por. Mt 28,1-6, Mk 16,1-7, Łk 24,1-10, J 20; brak kanonicznych przekazów mógł być przyczyną późnego pojawienia się przedstawień obrazujących moment Zmartwychwstania w sztuce. Zob. H. Schrader, *dz. cyt.*, s. 1231.

⁸⁶ H. Schrader, *dz. cyt.*, s. 1231. Pochodząca z IV wieku plakietka z kości słoniowej ukazuje Chrystusa kroczącego wprost z ziemi ku niebu. Por. *tamże*, il. 1.

⁸⁷ *Tamże*, s. 1232.

⁸⁸ *Tamże*, s. 1238.

⁸⁹ *Tamże*. Spętany łańcuchem diabeł jest również atrybutem św. Bernarda - zob. przyp. 108.

⁹⁰ A. A. Schmid, *Himmelfahrt Christi*, w: *Lexikon*, t. 2, s. 268.

⁹¹ Wbrew przekazom źródłowym, św. Paweł dodawany był jako dwunasty Apostoł. Por. *tamże*.

wyciągniętą rękę Boga lub jako unoszący się do nieba w pozie oranta. Ten ostatni sposób wyobrażenia Wniebowstąpienia uległ w późnym średniowieczu dalszym przeobrażeniom⁹².

Cykl płaskorzeźbionych przedstawień zamyka scena Zesłania Ducha Świętego. W dolnej partii, w perspektywie ukazanej komnacie zasiada w kręgu osiemnaście zwróconych ku środkowi postaci, wznoszących głowy i składających ręce w modlitwie. Na osi, frontalnie, znajduje się Maryja z niewiastami. Ponad zgromadzonymi unosi się otoczony promieniami obłok, na którym znajduje się grupa Trójcy Świętej.

Zesłanie Ducha Świętego, zgodnie z przekazem zawartym w *Dziejach Apostolskich* miało miejsce po Zmartwychwstaniu, w święto Pięćdziesiątnicy (Dz 2, 1-13). Apostołowie napełnieni Duchem Świętym głosili „wielkie dzieła Boże” (Dz 2, 11). Zdarzenie uznane zostało za symboliczny początek Kościoła, a upamiętniające je święto, zwane potocznie Zielonymi Świątkami, jest jednym z ważniejszych świąt religijnych⁹³. Ikonografia sceny Zesłania Ducha Świętego opiera się na opisie zawartym w *Dziejach Apostolskich* (Dz 2, 1-3). Najczęściej Apostołowie wyobrażani byli jako zgodnie siedzący obok siebie, podczas gdy ukazały się im pochodzące z nieba języki ognia. Przedstawiano z reguły dwunastu Apostołów, nie zaś całą gminę, jak wynikać mogłoby z wcześniejszej relacji zawartej w *Dziejach* (Dz 1, 15), a sam Duch Święty przyjmował postać gołębic, zgodnie z treścią Ewangelii św. Łukasza (Łk 3, 22)⁹⁴.

Znajdująca się w centrum trzeciej kondygnacji figura Matki Boskiej z Dzieciątkiem jest silnym akcentem mariologicznym. Ikonografia maryjna jest bardzo rozbudowana⁹⁵, a poszczególne typy przedstawień mają różne znaczenie. Umieszczona w nawisze rzeźba odnosi się do dogmatu Niepokalanego Poczęcia Najświętszej Maryi Panny, który wprawdzie nie został ujęty w V kanonach o grzechu pierworodnym, uchwalonych w trakcie V sesji Soboru Trydenckiego, w dniu 17 czerwca 1549 roku⁹⁶, jednak w kontekście kontrreformacyjnym był tematem ważnym i jego pojawienie się w programie ikonograficznym ołtarza ma doniosłe znaczenie. Dogmat ten był znany Kościołowi od początku jego istnienia⁹⁷ i wywodzono go z licznych przekazów biblijnych⁹⁸. Rozpowszechnienie tematu Niepokalanego Poczęcia Maryi związane było z Jej rosnącym kultem, a dla rozwoju ikonografii Niepokalanego Poczęcia największe znaczenie ma Apokalipsa św. Jana (Ap 12, 1), gdzie opisana jest „Niewiasta w słońce obleczona i księżyc pod jej stopami, a na jej głowie wieniec

⁹² *Tamże*, s. 270-273.

⁹³ Zob. St. Seeliger, *Pfingsten*, w: *Lexikon*, t. 3, s. 415n.

⁹⁴ *Tamże*, szp. 416.

⁹⁵ Zob. *Maria, Marienbild*, w: *Lexikon*, 3, s. 154-210.

⁹⁶ F. Słotwiński, *Dzieje Powszechnego Soboru Trydenckiego*, Kraków 1857, s. 27.

⁹⁷ Zob. J. Didiot, *Niepokalanie Poczęcie*, w: *Słownik apologetyczny wiary katolickiej*, red. W. Szeżeński, Warszawa 1894, s. 728-730.

⁹⁸ Odpowiednie fragmenty Biblii wskazane przez J. Fournée, *Immaculata conceptio*, w: *Lexikon*, t. 2, s. 338. Autor podaje tu również datę oficjalnego ustanowienia w Kościele tego dogmatu (1854 r.).

z gwiazd dwunastu⁹⁹.

Genezy tematu *Immaculaty*, której atrybutami są: półksiężyc, korona z dwunastu gwiazd, słońce i smok (węże), upatruje się w średniowiecznych wizerunkach Niewiasty Apokaliptycznej¹⁰⁰. Około roku 1400 wykształcił się wizerunek Matki Bożej na półksiężycu, a wyobrażenia Niewiasty na sierpie księżyca, w słonecznej aureoli i z gwiazdami wokół głowy, rozpowszechnione w piętnastowiecznej grafice symbolizowały Niepokalane Poczęcie Maryi¹⁰¹. Wywodzący się z tego typu przedstawień wizerunek Niepokalanej – Madonny z Dzieciątkiem, przedstawianej na półksiężycu, otoczonej promieniami, w nimbie z gwiazd, w koronie i z berłem był bardzo popularny w sztuce XVII wieku¹⁰², kiedy temat *Immaculata Conceptio* stał się najważniejszym tematem maryjnym¹⁰³.

Postać Niepokalanej ujęta jest płaskorzeźbionymi scenami Zwiastowania. Początki tego przedstawienia, wywodzonego z Ewangelii św. Łukasza (Łk 1, 26-38), sięgają sztuki wczesnochrześcijańskiej¹⁰⁴. Scena Zwiastowania jest jednym z najważniejszych tematów w sakralnej sztuce nowożytnej¹⁰⁵ i podkreśla rolę Maryi w dziele Odkupienia¹⁰⁶. Ewangeliczne wydarzenie, podczas którego dokonało się Wcielenie, jest przełomowe dla dziejów ludzkości i stanowi kulminację planu Zbawienia¹⁰⁷. Umieszczenie *Immaculaty* oraz sceny Zwiastowania w wieńczącej partii nastawy jest wyróżnieniem Matki Boskiej, której szczególną cześć oddawał św. Bernard.

Znajdujące się w górnej kondygnacji przedstawienie św. Barnarda jest odnoszącym się do kultu świętych akcentem hagiograficznym oraz odwołaniem do opiekuna świątyni i całego zakonu cystersów. Ukazany jest on w cysterskim habicie, jako klęczący i trzymający oburącz kolumnę, sznur i gwoździe. *Arma Christi* są ważnym atrybutem tego świętego¹⁰⁸. Narzędzia Męki dzierżone są również przez umieszczone w górnych partiach nastawy aniołki. Wizerunek *Arma Christi* dopełnia wymowę pasyjną sceny Ukrzyżowania, której przedstawieniem ukoronowana jest nastawa. Centralnie umieszczony krucyfiks, osadzony na gzymsie wieńczącym niszę ze św. Bernardem, ujmuje postacie Maryi i Jana Ewangelisty. Krzyż, wyobrażony w formie pnia drzewa z obciętymi konarami, nawiązuje do drzewa życia i symbolizuje jego życiodajną moc¹⁰⁹. Forma krzyża i szczegóły Ukrzyżowania były zagadnieniami sze-

⁹⁹ Zob. *Biblia Tysiąclecia*, s. 1530.

¹⁰⁰ M. Biernacka, *Niepokalane Poczęcie*, w: *Maryja*, s. 27n.

¹⁰¹ *Tamże*, s. 29-30 i wskazane tam przykłady.

¹⁰² *Tamże*.

¹⁰³ M. Lechner, *Maria, Marienbild. V Das Marienbild des Barock*, w: *Lexikon*, t. 3, s. 199.

¹⁰⁴ J.H. Emminghaus, *Verkündigung an Maria*, w: *Lexikon*, t. 4, red. E. Kirschbaum, Rom-Freiburg-Basel-Wien 1972, s. 424.

¹⁰⁵ H. Graczyk, *Zwiastowanie*, w: *Maryja*, s. 119.

¹⁰⁶ Z. Nocoń, *dz. cyt.*, s. 152.

¹⁰⁷ H. Graczyk, *dz. cyt.*, s. 119.

¹⁰⁸ Innymi atrybutami św. Barnarda są: spętany łańcuchem diabeł, krzyż, krucyfiks, kosz i in. Zob. C. Squarr, *dz. cyt.*, s. 374-375.

¹⁰⁹ H. Bethe, *Astrkreuz*, w: *Reallexikon*, t. 1, s. 1152.

roko dyskutowanymi w drugiej połowie XVI i przez cały XVII wiek¹¹⁰.

W dobie kontreformacji towarzyszące Ukrzyżowanemu osoby zazwyczaj były ukazywane w pozycji stojącej. Ten statyczny sposób przedstawienia, sprzeczny zarówno z dążeniem do obrazowania w sztuce dramatycznych uczuć, jak i wcześniejszą tradycją, według której Maria omdlewała pod brzemieniem żalu, został zaczerpnięty z Ewangelii św. Jana (J 19, 25-26)¹¹¹. Umieszczenie sceny pasyjnej w najwyższym punkcie nastawy podkreśla znaczenie ofiary Chrystusa. Maryja stojąca pod krzyżem jest pośredniczką między Bogiem a ludźmi¹¹².

Niezwykle bogatą treść ołtarza niełatwo jest ująć całościowo. Rekonstruując znaczenie przedstawień, można ich odczytanie w układzie pionowym odnieść do wezwania, pod jakim konsekrowano kościół oraz osoby świętego Bernarda i szczególnej czci żywionej przez niego dla Matki Boskiej. W szerszym kontekście, tematem łączącym poszczególne przedstawienia jest przymierze Boga z ludźmi, które zostało zapowiedziane w Starym Testamencie, potwierdzone nadaniem Przykazań i obecnością Boga w Arce oraz zrealizowane przez Odkupienie¹¹³, dokonane poprzez śmierć i zmartwychwstanie Chrystusa. Autor programu nie jest znany, jednak możemy przypuszczać, że udział w jego opracowaniu miała osoba (osoby) posiadające odpowiednie przygotowanie teologiczne¹¹⁴.

6. Mistrz Wolfgang Sporer i warsztat klasztorny

Zagadnienie autorstwa prac snycerskich ołtarza w Oliwie pozostaje nierozstrzygnięte. W rocznikach klasztoru czytamy, że na początku lutego 1606 roku „... *Wolfgangus Spor, pictor, incepit pingere altare maius et illud cum auro et coloribus ornare*.”¹¹⁵. Postać Wolfganga Sporera¹¹⁶ jest dość enigmatyczna. Publikacje słowni-

¹¹⁰ J.B. Knipping, *dz. cyt.*, s. 284.

¹¹¹ *Tamże*, s. 277. Autor przytacza pogląd jednego z czołowych teoretyków potrydenckich - Molanusa, według którego smutek Maryi winien być obrazowany w sposób pełen godności.

¹¹² Z. Nocoń, *dz. cyt.*, s. 153.

¹¹³ *Tamże*, s. 148-149.

¹¹⁴ Zob. J.St. Pasierb, *dz. cyt.*, s. 17-18. Kościół zalecał współpracę artystów z teologami, bowiem dzieła sztuki sakralnej miały być nie tylko wspaniałe, ale i uczone, oparte na Biblii, historii i teologii.

¹¹⁵ *Annales*, s. 156.

¹¹⁶ Nazwisko Sporer (Spohrer) nosiła w XV-XVII wieku wywodząca się z Bayreuth rodzina, z której pochodziło wielu artystów i rzemieślników. Pierwsze znane wzmianki dotyczą Petera – ślusarza i kowala – zmarłego w 1464 roku, oraz jego synów – szklarzy - Heinza i Wolfa I. Czynny w Bayreuth syn Wolfa I - Wolf II (zm. 1545) wymieniany jest jako szklarz, malarz, rzeźbiarz i prawdopodobnie rytownik. Jego syn Hans I wzmiankowany jest jako malarz. Starszy brat Hansa I, Wolf III, urodzony w 1566 roku, ożenił się w roku 1589 w Bayreuth, a dwoje jego dzieci zostało ochrzczonych tam w 1590 i 1592 roku. Najprawdopodobniej w roku 1593 artysta przeniósł się do Gdańska, gdzie w latach 1595 i 1604 zawierał kolejne związki małżeńskie. Obywatelstwo na terenie Głównego Miasta uzyskał jako malarz 1 lutego 1605 roku. Był jednym z założycieli gdańskiego cechu malarzy i portrecistów, w którym pełnił funkcję starszego cechu w kadencji 1613/1614. Zmarł dnia 9 listopada 1614 roku, niedługo po ukończeniu kadencji. Biogram opracowany na podstawie: *Sporer Wolfgang*, w: *Neues allgemeines Künstler-Lexikon*, t. 19, opr. G. K. Nagler, Leipzig, s. 247; E. Rastawiecki, *Słownik malarzów polskich*, t. 1, Warszawa 1850, s. 201, t. 3, Warszawa 1857, s. 401; *Wolf III Sporer*, w: *Allgemeines Lexikon der*

kowe określają artystę jako nie tylko malarza, ale również snycerza i rzeźbiarza¹¹⁷. Zawarte w *Kronikach oliwskich* określenie *pictor* jednoznacznie wskazuje, że Sporer był malarzem; także zakres jego prac przy ołtarzu został w *Kronice* określony w sposób nie budzący wątpliwości (oprócz tworzenia obrazów do ołtarza, także malowanie i zlocenie struktury dzieła). Informacja o Wolfgangu Sporerze jako autorze całości ołtarza utrzymała się jednak w dawnej literaturze niemieckojęzycznej¹¹⁸. Mimo, iż brak jest podstaw, by zakwestionować możliwość działalności Sporera m.in. jako snycerza, jego ewentualne autorstwo w odniesieniu do rzeźbiarskiego wystroju ołtarza Świętej Trójcy z Oliwy budzi wątpliwości także ze względów czasowych. W rocznikach klasztoru wskazano czas rozpoczęcia prac nad ołtarzem - lipiec 1604 roku. Zgodnie z zawartymi w literaturze ustaleniami, Sporer w latach 1604-1605 pracował w kościele Najświętszej Maryi Panny w Gdańsku, aczkolwiek zakres powierzonych mu i wykonanych prac nie został wyczerpująco określony. Przypisywane są mu roboty snycerskie przy ambonie oraz renowacja niezachowanych małych organów¹¹⁹. Paul Simson wspomina konkretniej o wykonanych również w 1604 roku pracach malarskich w obrębie nowej ambony i chóru¹²⁰, zaś Willi Drost pisze o Sporerze jako autorze malowideł na podłożu płóciennym, zdobiących filar ambony¹²¹, a także o przeprowadzonej przez artystę renowacji tablicy inskrypcyjnej, upamiętniającej położenie kamienia węgielnego pod budowę kościoła¹²². Wydaje się zatem, że zakres działań w kościele Mariackim był na tyle rozległy, że artysta nie mógł pogodzić ich z jednoczesną pracą nad monumentalnym dziełem w Oliwie. Przy okazji trzeba stwierdzić, iż wymienione powyżej obiekty nie zachowały się¹²³,

Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, t. 31, red. H. Vollmer, Leipzig 1937, s. 400-401; J. Pałubicki, *Malarze gdańscy: malarze, szklarze, rysownicy i rytownicy w okresie nowożytnym w gdańskich materiałach archiwalnych. T. 2, Słownik malarzy, szklarzy, rytowników i rysowników*, Gdańsk 2009, s. 719-722.

¹¹⁷ Określono go tak m.in. w *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler*, jednak – według tej publikacji – w odniesieniu do ołtarza Świętej Trójcy twórca miał ograniczyć się jedynie do wykonania prac malarskich (zob. *dz. cyt.*, s. 400)

¹¹⁸ Theodor Hirsch określa Sporera jako przede wszystkim zdolnego rzeźbiarza (zob. tenże, *Das Kloster Oliva. Ein Beitrag zur Geschichte Westpreußischen Kunstbauten*, Danzig 1850, s. 54). J. Heise (zob. *Die Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Westpreußen*, t. 1: *Pommerellen mit Ausnahme der Stadt Danzig*, Danzig 1884-87, H. 2, *Der Landkreis Danzig*, Danzig 1885, s. 118), określa ołtarz jako „...ein Werk des Danziger Meisters Wolfgang Spörer...”, co pozwala uznać, że badacz przypisuje artyście również prace snycerskie; podobnie H. Mankowski, *Führer durch die Cistercienserkirche und das Cistercienserkloster sowie die nähere Umgebung von Oliva*, Oliva 1923, s. 16 i G. Dehio, *Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler*, t. 2: *Nordostdeutschland*, Berlin 1940, s. 353.

¹¹⁹ *Allgemeines Lexikon*, s. 401.

¹²⁰ P. Simson, *Geschichte der Stadt Danzig*, t. 2, Danzig 1918, s. 568.

¹²¹ W. Drost, *Die Marienkirche in Danzig und ihre Kunstschatze*, Stuttgart 1963, s. 155.

¹²² *Tamże*, s. 130. O renowacji i przemalowaniu tablicy przez Sporera w roku 1604 wspomina również T. Hirsch, *Die Ober-Pfarrkirche von St. Marien in Danzig*, t. 1, Danzig 1843, s. 441.

¹²³ Ilustrację przedstawiającą zaginioną tablicę pamiątkową zamieszcza w cytowanej wyżej publikacji W. Drost (Taf. 200). Wśród dzieł zachowanych, innym oliwskim malowidłem, którego autorstwo przypisywane jest Sporerowi jest znajdujący się w północnym skrzydle krużganka fresk przedstawiający Ukrzyżowanie (zob. A. Lubomski, *Olivas Aufbau nach 1577-1616*, w: *dz. cyt.*, s. 75; Z. Iwicki,

przeto brak jest możliwości przeprowadzenia analizy porównawczej dzieł snycerskich i malarskich przypisywanych gdańszczaninowi.

W opracowaniu poszczególnych partii snycerskich ołtarza występują odrębności formy, potwierdzające ówczesną praktykę tworzenia dużych dzieł rzeźbiarskich przy udziale wielu rąk. Porównanie figury Maryi, postaci z płaskorzeźbionego Zwiastowania, Ewangelistów wkomponowanych w hermy oraz Maryi i Jana z grupy Ukrzyżowania prowadzi do wniosku o wykonaniu ich przez jednego snycerza. Postacie te mają płaskie twarze z prostymi, wydatnymi nosami i charakteryzują się swego rodzaju podobieństwem. Jednocześnie wspomniane figury cechuje pewna lekkość, wręcz finezja aparycji. Z kolei postacie tronującego Chrystusa i Boga Ojca, a także Piotra, Pawła, Mojżesza i Jana Chrzyciela, oprócz uchwytnego podobieństwa w formowaniu twarzy o grubych rysach i mięsistych nosach, charakteryzują się przysadzistymi proporcjami i dużymi głowami. Osobną jakość opracowania wykazuje figura Chrystusa z krucyfiksu. Twarz o cechach ogólnie typowych dla drugiej z wymienionych wyżej grup postaci w ołtarzu jest jednak delikatniejsza i bardziej wyrazista pod względem psychologicznym. Również ciało Ukrzyżowanego, o prawidłowych proporcjach anatomicznych, zdaje się odstawać poziomem opracowania od pozostałych figur.

Przy klasztorach funkcjonowały warsztaty artystów i rzemieślników¹²⁴ pozostające poza organizacją cechową¹²⁵, a działający na terenie klasztorów mistrzowie bardzo często byli biegli w swej sztuce. Cysterscy stolarze z Oliwy wykonali m.in. gotyckie stalle dla katedr w Krakowie, Gnieźnie i Włocławku¹²⁶. Stalle przeznaczone dla kościoła w Oliwie powstawały od 1599 roku¹²⁷. *Kronika oliwska*¹²⁸ podaje, że we wrześniu 1603 roku rozpoczęto prace nad stallami, których ocalała część znajduje się obecnie w prezbiterium¹²⁹. Dzieła te potwierdzają wysoki poziom realizacji snycerskich warsztatu klasztoru w Oliwie¹³⁰. Reasumując powyższe rozważania, można

Oliva, s. 207-209, Abb.96). Sygnowany monogramem „W.S.” i datą 1593 fresk powstał z fundacji Thomasa Geschkaua.

¹²⁴ M. Bogucka, *Gdańsk jako ośrodek produkcyjny w XIV-XVII w.*, Warszawa 1962, s. 303.

¹²⁵ W marcu 1555 roku, mocą zarządzenia Rady do cechu stolarskiego włączono dużą grupę snycerzy. Zob. M. Bogucka, *Gdańsk jako*, s. 85, K. Mellin, *Gdański cech stolarzy i snycerzy od połowy XVI do połowy XVII w.*, „Gdańskie Studia Muzealne”, 2 (1978), s. 49-64.

¹²⁶ C. Betlejewska, *Meble gdańskie od XVI do XIX wieku*, Warszawa-Gdańsk 2001, s. 19.

¹²⁷ Ufundowane przez opata Konarskiego stalle z 1599 roku znajdują się obecnie przy zachodniej ścianie północnego ramienia transeptu kościoła. Zob. R. Sulewska, *dz. cyt.*, s. 74.

¹²⁸ *Annales*, s. 140, A. Lubomski, *Olivas Aufbau nach 1577-1616*, w: *dz. cyt.*, s. 81.

¹²⁹ Z. Iwicki, *Oliwa wczoraj i dziś*, Gdańsk 2001, s. 128n.

¹³⁰ Szczegółowa analiza stall przeprowadzona przez R. Sulewską doprowadziła do konkluzji, że część snycerzy zatrudnionych przy wykonaniu stall uczestniczyła również w tworzeniu ołtarza głównego, a dekoracje ornamentalne ołtarza wykazują - zdaniem autorki - podobieństwo do dekoracji zastosowanych w stallach (zob. R. Sulewska, *dz. cyt.*, s. 73-78.81).

przyjąć, iż autorami¹³¹ partii snycerskich dzieła mogli być w przeważającej mierze artyści klasztorni, lecz ich nazwiska nie wydają się już dzisiaj możliwe do ustalenia.

Zakończenie

Obszerny charakter zarysowanych powyżej zagadnień nie pozwala na ich wyczerpujące przedstawienie w ramach artykułu. Bezsprzeczne pozostaje jednak, że ołtarz Trójcy Świętej jest dziełem wybitnym z wielu względów. Doskonale obrazuje współistnienie elementów średniowiecznych i nowożytnych na przełomie epok oraz fascynuje złożonością programu ikonograficznego, którego odczytywanie znakomicie pogłębia indywidualną percepcję sztuki religijnej. Znaczenie nastawy dla historii sztuki Prus Królewskich wyraża się również w fakcie, iż zawiera ona jedyne znane i zachowane dzieła malarskie Wolfganga Sporera. Wyjątkową wartość ołtarza podnosi również doskonały stan zachowania zabytku i brak późniejszych ingerencji w jego strukturę.

Literatura

- Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler vor der Antike bis zur Gegenwart*, t. 31, red H. Vollmer, Leipzig 1937.
- Annales Monasterii Oliuensis Ord. Cist. aetate posteriores* (Fontes Societas Literaria Torunensis; 20), wyd. P. Czaplewski, Toruń 1916.
- Archiwum Zakładowe Pomorskiego Wojewódzkiego Konserwatora Zabytków w Gdańsku [d. ODZ Gdańsk], *Karta ewidencyjna zabytków ruchomych*, nr B-202/81, 10 grudnia 1981 i październik 2005 r. [B. Jakubowska].
- Betlejewska, C., *Meble gdańskie od XVI do XIX wieku*, Warszawa-Gdańsk 2001.
- Biernacka, M. – Dziubecki, T. – Graczyk, H. – Pasierb, J., *Maryja matka Chrystusa. Wprowadzenie ogólne. Niepokalane Poczęcie, Dzieciństwo Maryi, Zwiastowanie, Nawiedzenie*, Warszawa 1987.
- Bogdanowicz, S., *Katedra w Oliwie*, Piechowice 1995.
- Bogucka, M., *Gdańsk jako ośrodek produkcyjny w XIV-XVII w.*, Warszawa 1962.
- Bogucka, M., *Przemiany społeczne i walki społeczno-polityczne w XV i XVI w.*, w: *Historia Gdańska*, t. 2, red. E. Cieślak, Gdańsk 1982, s. 208-259.
- Braun, J., *Tracht und Attribute der Heiligen in der Deutschen Kunst*, Stuttgart 1943. Dąbrowski, K., *Opactwo cystersów w Oliwie od XII do XVI wieku*, Gdańsk 1975.
- Dehio, G., *Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler*, red. E. Gall – B. Schmid – G. Tiemann, München-Berlin 1952.
- Dehio, G., *Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler*, t. 2, *Nordostdeutschland*, Berlin 1940.
- Drost, W., *Die Marienkirche in Danzig und ihre Kunstschatze*, Stuttgart 1963.
- Heise, J., *Die Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Westpreußen*, Bd. 1: *Pommerellen mit Ausnahme der Stadt Danzig*, Danzig 1884-87.
- Hirsch, T., *Das Kloster Oliva. Ein Beitrag zur Geschichte Westpreussischen Kunstbauten.*, Danzig 1850.
- Hirsch, T., *Die Ober-Pfarrkirche von St. Marien in Danzig in ihren Denkmälern und in ihren Beziehungen zum kirchlichen Leben Danzigs überhaupt*, Danzig 1843.

¹³¹ Z. Iwicki, Oliwa, s. 128. Autor wypowiadając się na temat autorstwa ołtarza, wiąże jego powstanie z pracą lokalnego, zakonnego warsztatu działającego prawdopodobnie pod kierownictwem artysty dobrej klasy. Wolfgang Sporer określony został tu jednoznacznie jako malarz. Por. Z. Iwicki, *Oliwa*, s. 60.

- Impelluso, L., *Natura i jej symbole. Rośliny i zwierzęta*, Warszawa 2006.
- Iwicki, Z., *Konwent oliwski (1186-1831)*, Gdańsk-Pelplin 2012.
- Iwicki, Z., *Oliwa. Führer durch die Kathedrale und das ehemalige Kloster*, Dülmen 1994.
- Iwicki, Z., *Oliwa wczoraj i dziś*, Gdańsk 2001.
- Knipping, J.B., *Iconography of the Counter-Reformation in the Netherlands. Heaven on Earth*, Nieuwkoop/Leiden 1974.
- Kromer, A., *Oliwa*, Gdańsk 2007.
- Langkammer, H., *Słownik biblijny*, Katowice 1989.
- Lexikon der christlichen Ikonographie*, t. 1-4, red. E. Kirschbaum, Rom-Freiburg-Basel-Wien 1968-1972; t. 5.7-8, red. W. Braunfels, Rom-Freiburg-Basel-Wien 1973, 1974-1976.
- Lubomski, A., Gdańsk 1970 [prace zebrane, mps], red. Z. Iwicki, Biblioteka Muzeum Narodowego w Gdańsku, MNG 02-18226, sygn. III 1379.
- Mankowski, H., *Führer durch die Cistercienserkirche und das Cistercienserkloster sowie die nähere Umgebung von Oliwa*, Oliwa 1923.
- Marecki, J. – Rotter, L., *Jak czytać wizerunki świętych. Leksykon atrybutów i symboli hagiograficznych*, Kraków 2009.
- Mellin, K., *Gdański cech stolarzy i snycerzy od połowy XVI do połowy XVII w.*, „Gdańskie Studia Muzealne”, 2 (1978), s. 49-64.
- Neues allgemeines Künstler-Lexikon*, t. 19, red. G. K. Nagler, Leipzig [b.d.].
- Nocoń, Z., *Ołtarz Świętej Trójcy w katedrze oliwskiej*, „Miesięcznik Diecezjalny Gdański”, 11 (1975), s. 145-156.
- Objaśnienie wyznania wiary rzymsko-katolickiej i rzecz s. Cypryana biskupa i męczennika o jedności Kościoła katolickiego...*, Poznań 1845.
- Paczesny, A., *Dokumentacja konserwatorska, Gdańsk – Oliwa, ołtarz Trójcy Świętej, 1604-1606*, Gdańsk 1985 [mps], Archiwum Zakładowe Pomorskiego Wojewódzkiego Konserwatora Zabytków w Gdańsku [d. ODZ Gdańsk], sygn. ZR/505.
- Pałubicki, J., *Malarze gdańscy: malarze, szklarze, rysownicy i rytownicy w okresie nowożytnym w gdańskich materiałach archiwalnych*. t. 2: *Słownik malarzy, szklarzy, rytowników i rysowników*, Gdańsk 2009.
- Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu (Biblia Tysiąclecia)*, Poznań 1965.
- Rastawiecki, E., *Słownik malarzów polskich*, t. 3, Warszawa 1857.
- Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte*, t. 1, red. O. Schmitt, Stuttgart 1937; t. 3-4, red. E. Gall – L.H. Heydenreich, Stuttgart 1954-1958.
- Regula świętego Benedykta*, tł. A. Świderkówna, Kraków 2010.
- Saur Allgemeines Künstlerlexikon. Bio- bibliographischer Index A-Z*, München-Leipzig 2000.
- Simson, P., *Geschichte der Stadt Danzig*, t. 1-2, Danzig 1913-1918.
- Ślotwiński, F., *Dzieje Powszechnego Soboru Trydentskiego*, Kraków 1857.
- Słownik apologetyczny wiary katolickiej*, t. 2, red. W. Szcześniak, Warszawa 1894.
- Stankiewicz, J., *Dawid Konarski (1564-1616), opat oliwski*, w: *Zasłużeni ludzie Pomorza XVI wieku*, Gdańsk 1977, s. 76-81.
- Sulewska, R., *Dłutem wycięte. Snycerstwo północnych ziem polski w czasach Zygmunta III Wazy*, Warszawa 2004.
- Teoretycy, pisarze i artyści o sztuce: 1500-1600*, wybór i oprac. Jan Białostocki, Warszawa 1985.

The Holy Trinity Altar at Post-Cistercian Cathedral in Oliva. Iconography and the Issue of Authorship.

Summary: In the Cathedral of Oliva there is an outstanding piece of woodcarving. This is the former main altar, which was built from the foundation of Abbot David Konarski's nephew – Rafał Kos. The first information about the altar, formed in the years 1604-1606, can be found in the monastery chronicles written by prior Philip Adler.

The time before the emergence of this art work abounded in the difficult events. As a result of the progress of the Reformation, conflict among abbots and the destruction of the Abbey in 1577, there was the economic crisis and monastic discipline has been loosened. Recovery process took on the rise under the rule of Abbot David Konarski, who restored the Abbey to the state of splendor. The merit of the Abbot was also trying for an impressive facilities for the Catholic church located near by the centre of Protestants situated in Gdańsk. Complicated iconographic program of the altar meets Counter-Reformation recommendations for art.

This is a unique work of art. Excellent state of preservation and no subsequent interference highlights its exceptional value.

Keywords: Oliva, Cathedral, cathedral, main altar, woodcarving, Wolfgang Sporer, Cistercians, catholic iconography