

AGNIESZKA WAJROCH

Muzeum Archidiecezjalne w Poznaniu

**„Męczeństwo św. Apolonii” z Głuchowa.
Płaskorzeźba z kolekcji gotyckiej Muzeum Archidiecezjalnego w Poznaniu**

The “Martyrdom of St. Apollonia” from Głuchów.
A Bas-Relief Sculpture from the Gothic Collection of the Archdiocesan Museum in Poznań

*Nic nie odstania tak wyraźnie indywidualności artysty jak dzieło,
w którym musi on zmierzyć się z tradycją¹.*

Niewielki, parafialny kościółek w Głuchowie niedaleko Kościana. Do kruchty prowadzi boczne wejście. Na lewo przesłonięte szklanymi drzwiami wnętrze świątyni pw. św. Katarzyny. Na wprost ołtarz główny. Z lewej strony, tuż przy filarze ołtarz boczny, w klasycystycznej obudowie rzeźbiona scena „Męczeństwa św. Apolonii” [il. 1], poniżej predella z wyobrażeniem „Upadku Chrystusa pod krzyżem” [il. 2]. Scena przyciąga wzrok blaskiem emanującym ze złożonych szat spoczywającej na ławie Apolonii. Barwnie odziane pozostałe postaci wyróżniają się na tle białego, architektonicznego obramienia, które wizualnie zawładnęło przestrzenią świątyni. Ołtarz skłania nas, aby właśnie ku niemu zwrócić spojrzenie, domaga się go narracyjność przedstawienia, ekspresyjne gesty postaci, zróżnicowane typy fizjonomiczne, charakterystyczne szaty i wreszcie sam temat: św. Apollonia. Dzieło niewątpliwie interesujące, nieprzeciętne i zagadkowe.

Ołtarz wraz z predellą znajdował się w rzeczonym kościele do 1998 r., po czym przeniesiony został do Muzeum Archidiecezjalnego w Poznaniu. Obecnie wnętrze głuchowskiej świątyni zdobią repliki owych dzieł.

Stając się częścią muzealnej ekspozycji, obiekty pozbawione zostały architektonicznej obudowy. Priorytetem było zachowanie ich układu, „pierwotnej” łączności przedstawienia świętej i predelli.

¹ P. Skubiszewski, *Wit Stwosz i sztuka XV wieku*, w: *Wokół Wita Stwosza. Materiały z międzynarodowej konferencji naukowej w Muzeum Narodowym w Krakowie 19-22 maja 2005*, red. D. Horzela, A. Organisty, Kraków 2006, s. 14.



Il. 1. Scena „Męczeństwa św. Apolonii” z Muzeum Archidiecezjalnego w Poznaniu;
fot. B. Trawczyński



Il. 2. Predella „Upadek Jezusa pod krzyżem” z Muzeum Archidiecezjalnego w Poznaniu;
fot. B. Trawczyński

1. STAN BADAŃ

Podstawę dzisiejszej wiedzy o głuchofskich zabytkach² tworzą *de facto* cztery teksty. Zachowując chronologię ukazywania się poszczególnych publikacji, przywołać należy dzieło Alfreda Brosiga *Ołtarze gotyckie* wydane w Poznaniu w 1927 r. Autor analizuje scenę „Męczeństwa św. Apolonii” oraz umieszczoną pod nią predellę z przedstawieniem „Upadku Jezusa pod krzyżem”. W „Sprawozdaniach Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk” za lata 1931-1938 ukazał się krótki tekst Szczęsnego Dettloffa *Ołtarz św. Apolonii w Głuchowie*. Zofia Białłowicz-Krygierowa w redagowanym przez Jerzego Topolskiego wydaniu *Dziejów Wielkopolski* z 1969 r. wspomina o scenie „Męczeństwa św. Apolonii” w rozdziale poświęconym rzeźbie średniowiecznej. W latach siedemdziesiątych XX w. dzieło nieznanego twórcy stało się tematem pracy seminaryjnej Anny Szaraty pisanej pod kierunkiem Alicji Karłowskiej-Kamzowej z Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Praca ta stworzyła asumpt do napisania przez obie autorki artykułu opublikowanego w „Pamiętniku Towarzystwa Miłośników Ziemi Kościańskiej” z lat 1971-1974 pt. *Późnogotycka kwatera w Głuchowie*. Echo owych rozważań pojawiło się raz jeszcze w tekście A. Kamzowej *Późnogotyckie snycerstwo i malarstwo w Poznaniu*, ogłoszonym w „Studiach Muzealnych” z 1977 r. W 20 lat później głuchofskimi dziełami zainteresował się Leszek Wetesko, umieszczając reprodukcje sceny męczeństwa i predelli opatrzone krótkimi notkami w katalogu *Maior Polonia Sacra. Sztuka sakralna w średniowiecznej Polsce. Historia pewnych tematów*.

Alfred Brosig podkreślał, że znajdujący się w owym czasie w kościele głuchofskim relief poziomem swego wykonania znacznie przewyższa – dotychczas zidentyfikowane – dzieła warsztatów Wita Stwosza czy jego syna Stanisława³. Zwracał on uwagę na *mistrzowski sposób opanowania formy, pewność w traktowaniu anatomicznem ciała, jasność i przejrzystość gestykulacji i wyrazu twarzy*⁴. Badacz stwierdził, że w *rzeźbie głuchofskiej odczuwamy rękę mistrza i mimowolnie, nie znając żadnego innego wielkiego artysty z tego czasu, nasuwa się nazwisko mistrza Wita, chociażby tylko jako inspiratora tej sceny – a może jako twórcy podobnej ryciny, która posłużyła za wzór*⁵. To uargumentowaniu tej tezy służą przywoływane wzory, rzekome inspiracje twórcy przedstawienia głuchofskiego. Dopatruje się ich A. Brosig między innymi w – jego zdaniem zaginionej – istniejącej niegdyś rycinie przedstawiającej męczeńską śmierć świętej

² Tu i w dalszej części pracy pojawiające się określenie „dzieła głuchofskie” nie oznacza pierwotnej przynależności obiektów do kościoła w miejscowości Głuchowo, lecz podkreśla znaczenie miejsca, w którym zabytki w niewiele zmienionej formie „dotrwały” do dnia dzisiejszego.

³ A. Brosig, *Ołtarze gotyckie*, Poznań 1927, s. 15.

⁴ Tamże, s. 14.

⁵ Tamże.

autorstwa Wita Stwosza. Należało rzekomo do cyklu przedstawień męczeństwa świętych i apostołów, w którego skład wchodził zachowany sztych z męczeństwem św. Katarzyny. Na domniemanej rycinie podobno wzorował się także Dürer w jednej ze scen „Apokalipsy”, w „Męczeństwie św. Jana”⁶.

Brosig dokonał zwięzłego opisu sceny, zaklasyfikowawszy ją jako przedstawienie główne niezachowanego, późnogotyckiego ołtarza. Postaci zidentyfikował jako przedstawicieli grupy mieszczan krakowskich (prawdopodobnie podążając tropem „Stwoszowskim”). Poza postacią świętej i jej oprawców wyróżnił wśród przyglądającego się zza przesłony muru tłumu widzów: szlachcica, kramarza, rycerza i humanistę. Mniej istotny okazał się dla niego problem kompozycji sceny.

Przedstawione w dziele głuchowskim postaci charakteryzował jako odmienne typy, przede wszystkim fizjonomiczne. Przywoływał w ich kontekście naturalistyczne dzieła Stwosza, wśród nich kamienną płaskorzeźbę ukazującą „Pojmanie Chrystusa” z 1499 r., znajdującą się w kościele św. Sebalda w Norymberdze, powstały w latach 1501-1506 ołtarz „Ukrzyżowania” z Münnertstadt czy nieznanymi rozmiarów płaskorzeźby „Różańca” z kościoła Mariackiego w Norymberdze. W przypadku wymienionych dzieł podał analogiczne do głuchowskich rozwiązania, takie jak *brak statycznego zrównoważenia postaci stojących na szeroko rozstawionych nogach*⁷ czy uderzający realizm wizerunków, oddanych – można by rzec – w pełni ich fizycznej niedoskonałości. Z nich to, zdaniem Brosiga, zapożyczył rzeźbiarz typ żołnierza w zbroi i postaci w charakterystycznych turbanach.

Co ważne, a na co nie zawsze zwracano uwagę w późniejszych opracowaniach, Brosig wiązał stylistycznie scenę „Męczeństwa św. Apolonii” z umieszczonym poniżej niej reliefem przedstawiającym „Upadek Chrystusa pod krzyżem”. Jako cechę wyróżniającą postaci z predelli podawał nieproporcjonalnie duże głowy, a ich wzoru również upatrywał w norymberskich dziełach Stwosza z kościoła Mariackiego: w „Pochodzie na Golgotę” i „Złożeniu do grobu”.

Charakter rozważań badacza w konsekwencji doprowadził do ich krytycznej oceny. Podjął się jej, po niespełna 10 latach, prof. Szczęśny Dettloff⁸. W wygłoszonym referacie, którego streszczenie opublikowane zostało w Sprawozdaniach PTPN, S. Dettloff podkreślał daleko idącą hipotetyczność poglądów Brosiga. Odrzucił jego główną tezę o rzekomym autorstwie bądź też bezpośrednim wpływie Stwosza na powstanie grupy „mieszczan” i postaci z predelli. Jako kontrargument dla postulowanych przez Brosiga zależności od realizacji Stwoszowskich

⁶ Zob. <http://www.wikipaintings.org/en/albrecht-durer/the-martyrdom-of-st-john-the-evangelist-1498> [dostęp 14.08.2013].

⁷ Tamże, s. 15.

⁸ S. Dettloff, *Ołtarz Św. Apolonii w Głuchowie*, „Sprawozdania Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk z lat 1931-1938. Wydział Nauk o Sztuce”, 1936, s. 126-127.

Il. 3. Paweł z Lewoczy „Męczeństwo św. Jana”, kwaterna ołtarza głównego z kościoła św. Jakuba w Lewoczy, 1517 r., za: Z. Gyalóky, *Paweł z Lewoczy. Rzeźbiarz ze Spisza, między Krakowem a Norymbergą*, Kraków 2011



przywołał relief przedstawiający scenę „Męczeństwa św. Jana Ewangelisty” z kolońskiego Kunstgewerbemuseum oraz przykłady twórczości Pawła z Lewoczy, które podziwiać można w kościele św. Jakuba w Lewoczy (1517) [il. 3].

Grupa postaci przyglądających się zdarzeniu została zaczerpnięta, według Dettloffa, bezpośrednio z ryciny Dürera, o której wspominał Brosig. Kompozycyjnego pierwowzoru przedstawienia postaci Apolonii i jej oprawców – który do tej pory nie był przedmiotem zainteresowania – upatrywał w ołtarzu Peringsdörfów (1486) z norymberskiego Friedenskirche, przypisywanemu warsztatowi Wolgemuta. Autor jednak nie poddał przedstawień szczegółowej analizie i poprzestał na zdawkowym stwierdzeniu o istnieniu obiektu o podobnych do głuchowskiego cechach.

Zanegowawszy przypuszczenia Brosiga o rzekomym autorstwie samego Stwosza, Dettloff przeciwstawił Witowi postać niezidentyfikowanego jeszcze rzeźbiarza, który niewątpliwie – jak to określił – musiał zapoznać się z warsztatem norymberskim mistrza. Stworzone przez niego dzieło nie byłoby jedynie wiernym odwzorowaniem wcześniejszej realizacji Stwosza, a *kompilacją wrażeń artystycznych wyniesionych z Norymbergi*⁹. Autor nie wykluczył, że po wyjeździe z Norymbergi artysta mógł pracować w Wielkopolsce.

Dettloff, zwróciwszy uwagę na predellę, zaznaczył jedynie, że w porównaniu ze sceną główną jest ona dziełem przeciętnym. Całkowicie wykluczył jej rze-

⁹ Tamże, s. 127.

komy związek z twórczością Wita. Ponadto autor jako pierwszy stwierdził, że pierwotnym miejscem przeznaczenia obiektów nie był kościół parafialny w Głuchowie, gdyż w aktach wizytacji kościoła wzmianki o nich pojawiają się dopiero około 1831 r. Wyraził przypuszczenie, że dzieła mogły zostać ofiarowane świątyni po sekularyzacji któregoś z kościołów zakonnych w Kościanie.

Podobne stanowisko zajęła w swym opracowaniu Zofia Białłowicz-Krygierowa, która ograniczyła się do przywołania wcześniejszych tez Dettloffa¹⁰. Zwróciła przy tym uwagę na gwałtowność i brutalność przedstawienia, którego powstanie określiła na czas około 1500 r. Stwierdziła, że rozwiązanie głuchowskie, mimo ewidentnych zależności od grafik Dürera czy malarstwa norymberskiego, niewątpliwie na ich tle pozostaje tworem eklektycznym, a więc mającym pewną dozę samodzielnych poszukiwań i innowacyjnych rozwiązań.

Zajmujące się zespołem głuchowskim na początku lat siedemdziesiątych A. Karłowska-Kamzowa i A. Szarata skupiły się przede wszystkim na analizie kompozycyjnej i stylistycznej sceny „Męczeństwa św. Apolonii”¹¹. Predellę z wyobrażeniem Chrystusa upadającego pod krzyżem uznały za dzieło mniej interesujące i stylistycznie słabsze. Traktując o nim jedynie marginalnie, podważyły pierwotny związek predelli ze sceną męczeństwa świętej. Podobnie drugorzędного charakteru w ich tekście nabrał problem istnienia wzorców ikonograficznych.

Autorki uznały – w przeciwieństwie do tego, co postulował Brosig – że scena znajdowała się pierwotnie w heraldycznie lewej kwaterze bocznej; tym samym pośrednio wykluczyły pierwotny związek sceny z reliefem „Upadek Chrystusa”. Podstawę pierwszego stwierdzenia stanowiła analiza kompozycyjna przedstawienia: wskazały na asymetryczność, wyraźnie zaakcentowane przesunięcie w lewą stronę punktu centralnego. Ponadto, przedstawienie zostało wizualnie „zamknięte” z prawej strony postacią stojącego mężczyzny w koronie, z lewej strony natomiast – zdaniem Kamzowej i Szaraty – otwierało się ku nieznannej nam scenie środkowej, której miałyby być narracyjnym dopełnieniem.

Badaczki podjęły poszukiwania źródła specyficznego układu kompozycyjnego kwatery. Podkreśliły przede wszystkim rytmiczność zaznaczonych w dziele linii ukośnych, przecinających się w kulminacyjnym punkcie sceny, w obrębie głowy świętej. Kamzowa i Szarata zasygnalizowały zbieżność z podobnie zgeometryzowanymi dziełami z Wielkopolski, z ołtarzami przedstawiającymi scenę „Wniebowzięcia NMP” ze Śmigła, „Zmartwychwstania” z Brodnicy czy „Narodzenia” z poznańskiego kościoła św. Michała.

¹⁰ Z. Białłowicz-Krygierowa, *Rzeźba*, w: *Dzieje Wielkopolski*, t. 1, red. J. Topolski, Poznań 1969, s. 415.

¹¹ A. Karłowska-Kamzowa, A. Szarata, *Późnogotycka kwatera w Głuchowie*, „Pamiętnik Towarzystwa Miłośników Ziemi Kościańskiej”, 1971-1974, s. 123-125; A. Karłowska-Kamzowa, *Późnogotyckie snycerstwo i malarstwo w Poznaniu*, „Studia Muzealne” XII, Poznań 1977, s. 23-28.

Autorki skupiły swą uwagę na postaciach przyglądających się wykonywanym przez oprawców czynnościom. Na wyjątkowość owej grupy zwracał uwagę już Brosig, podejmując się próby wstępnego jej dookreślenia. Kamzowa i Szarata poszły o krok dalej, starały się podporządkować postaci widzów nadrzędnej idei dzieła. To *widzowie są zasadniczym tematem plastycznym dzieła, obrazowym dokumentem epoki jagiellońskiej*¹². I tak, prezentujące dumnie swe fizyczne „mankamenty”, postaci stały się reprezentantami uwikłanych w codzienność ludzi.

Kwestię zależności Stwoszewskich zamknęły autorki w stwierdzeniu, że *twórczość norymberską Stwosza i relief głuchowski dzieli ogromny dystans poziomu formalnego, z dziełami krakowskimi brak bliższych analogii*¹³. Elementami, które można by było uznać za inspirowane twórczością mistrza, są m.in. stojąca postać brodatego mężczyzny w turbanie, która – co zaznaczyły – nie była rzadkością także w innych przedstawieniach gotyckich, podobnie jak wysunięte na pierwszy plan, rozrzucone narzędzia czy wymyślne układy draperii.

Na podstawie dotychczasowych rozważań badaczy „Męczeństwo św. Apolonii” pozostaje dziełem anonimowym, artefaktem, którego bezpośredniego pierwowzoru ikonograficznego nie udało się wskazać. Dzieła, które Brosig, Dettloff, Kamzowa czy Krygierowa przywołują w swych rozprawach jako analogie kompozycyjne bądź ikonograficzne, nie zostały przez nich poddane analizie. W dookreśleniu funkcjonalnego znaczenia reliefu (kwatery, część środkowa retabulum) istotne jest rozstrzygnięcie wzajemnej relacji sceny męczeństwa i umieszczonej obecnie pod nią predelli. Doprecyzowania wymaga także charakterystyka postaci widzów, zza granicy muru czy też parapetu przyglądających się czynnościom oprawców. Przeświadczenie bowiem Brosiga o ich mieszczańskim, krakowskim rodowodzie nie zostaje przez niego w żaden sposób uargumentowane. Jest zaledwie tropem ich typologicznej identyfikacji, podobnież zresztą jak określenie grupy przez Kamzową mianem „zwyczajnych ludzi”, przedstawicieli epoki jagiellońskiej.

2. MĘCZEŃSTWO ŚW. APOLONII JAKO TEMAT W SZTUCE

Apolonia pochodziła z Aleksandrii¹⁴. Zgodnie z pierwszą wersją apokryficznych przekazów, stała się ofiarą prześladowań chrześcijan za panowania cesarza Decjusza. Pogańskie represje na tym terenie miały miejsce na przełomie 248 i 249 r., o czym czytamy u Jakuba de Voragine: *Za cesarza Decjusza wielkie prze-*

¹² A. Karłowska-Kamzowa, A. Szarata, *Późnogotycka kwatera w Głuchowie*, „Pamiętnik Towarzystwa Miłośników Ziemi Kościańskiej”, 1971-1974, s. 124.

¹³ Tamże, s. 124.

¹⁴ E. Wbis, *Apollonia von Alexandrien*, w: *Lexicon der Christlichen Ikonographie. Ikonographie der heiligen*, red. E. v. B. Kirschbaum, Wien 1973, s. 231-232.

śladowanie srożyło się w Aleksandrii przeciwko sługom Boga. Uprzedzając rozkazy cesarza, pewien nędznik, zwany Diwinus, podniecił przeciwko chrześcijanom tłum zabobonny, który rozpromieniony przezeń, spragniony był krwi wiernych. Ujęto zrazu kilka świętych osób obojga płci, z których jednym szarpano ciało członek po członku, wylupiono oczy, okaleczono twarz i następnie wygnano z miasta; drudzy, których zawleczono przed bóstwa i którzy, ani myśląc je uczcić, obrzucili je obelgami, byli wleczeni przez ulice miasta, z nogami skutymi, póki ciała ich nie rozpadły się w kawały [...]. I gdy tłum wściekły wtargnął w domy sług bożych, Apolonia została stawiona przed trybunałem bezecnych¹⁵.

Euzebiusz z Cezarei w słynnej *Historii kościelnej* przytacza fragment listu Dionizego Aleksandryjskiego, w którym scenie torturowania Apolonii poświęca znaczny ustęp. *Pochwycili również Apolonię, dziewicę już sędziwą, a wielce namiętnie poważaną. Uderzając ją w szczęki, wybili jej wszystkie zęby, a potem wnieśli stos przed miastem i grozili, że ją żywcem spalą, jeśli razem z nimi okrzyków wydawać nie będzie. Ona się przez krótki czas wymawiała, a potem gotowa na ofiarę sama się w ogień rzuciła i spłonęła¹⁶.* Według innej legendy Apolonia była królewską córką¹⁷. Dowiedziawszy się jednak o występnej wierze córki, król skazał ją na okrutne cierpienia. Chciał, by pod ich wpływem publicznie wyrzekła się wiary w chrześcijańskiego Boga. Jej niezachwiana niczym postawa doprowadziła króla do wydania rozkazu ścięcia męczennicy.

Istnieją przekazy mówiące o tym, że Apolonia była siostrą św. Wawrzyńca¹⁸. Uciekając przed prześladowaniami chrześcijan, przedostała się do Egiptu, w którym pod rządami Decjusza, jak wielu innych wyznawców Boga, poniosła męczeńską śmierć.

E. Wbis zaznacza, że stosunkowo szybko kult św. Apolonii rozpowszechnił się w średniowiecznej Europie¹⁹. Wśród wiernych dominowało przekonanie, że Apolonia była królewską córką, którą okrutny ojciec skazał na nieludzkie cierpienia i śmierć. Stała się świętą, do której wznoszono modły z prośbą o uśmierzanie bólu i choroby zębów, z czasem uznano ją za patronkę dentystów.

Głuchowskie „Męczeństwo św. Apolonii”, do tej pory datowane na koniec XV w., wiąże się z kultem świętej szczególnie rozpowszechnionym w Europie Środkowej w XV i XVI w.²⁰ Jest przykładem oddawania czci bardzo ważnej

¹⁵ Jakub de Voragine, *Złota legenda*, tłum. L. Staff, Kraków 2003, s. 115.

¹⁶ H. Fros, F. Sowa, *Księga imion i świętych*, t. 1, Kraków 1997, s. 247.

¹⁷ E. Wbis, *Apollonia von Alexandrien*, w: *Lexicon der Christlichen ikonographie. Ikonographie der heiligen*, red. E. v. B. Kirschbaum, Wien 1973, s. 231-232.

¹⁸ Tamże, s. 231-232.

¹⁹ Tamże, s. 232.

²⁰ Tamże, s. 231.

świętej, męczennicze, którą pochodzące z tego okresu pontyfikaty krakowskie określają nawet mianem „patronki Królestwa Polskiego”²¹.

Pojawiające się w sztuce wyobrażenia św. Apolonii podzielić można na dwie grupy: przedstawienia świętej trzymającej w ręku jedynie atrybut swego męczeństwa (szczypce z wyrwanym zębem) i narracyjne wyobrażenia scen torturowania Apolonii.

Święta trzymająca w ręku szczypce ukazywana jest w towarzystwie innych męczennic. Tak przedstawiono ją w znajdującym się w poznańskiej katedrze polptyku z przełomu XV/XVI w. pochodzącym z Góry Śląskiej, w którym obok świętych Urszuli i Jadwigi, w prawej, dolnej kwaterze umieszczono rzeźbę św. Apolonii. Podobnie w malarskim dziele „Madonna wśród Świętych Dziewic” Mistrza Legendy św. Łucji z końca XV w.²², Apolonia jest jedną ze świętych dziewic, które towarzyszą Madonnie trzymającej w swych ramionach Dzieciątko. W dziele Rogiera van der Weydena z 1445 r. „Święta Apolonia i Małgorzata” św. Apolonia o zatroskanym wyrazie twarzy, z opuszczoną głową kieruje wzrok ku stojącej obok św. Małgorzacie, której ukazuje trzymany obcęgami ząb, symbol męczeństwa²³. Święte odziane są we współczesne artyście stroje. Przedstawiono je na tle wnętrza patrycjuszowskiego domu. Tytułowa postać z obrazu „Święta Apolonia” Ercole de’Robertiego, z lat 1470-1473, namalowana została w kamiennej aediculi²⁴. Wbrew architektonicznej obudowie, w której ją ukazano, nie przedstawiono pomnika męczennicy, lecz kobietę w obszernej sukni i bogato drapowanym płaszczu, którego poły uchwyciła prawą dłonią. Dumna, wyprostowana postać w lewej dłoni – niczym berło – dzierży obcęgę, a w nich wyrwany, nadnaturalnej wielkości ząb. W rozpowszechnionych już pod koniec XV w. drukowanych żywotach świętych Apolonia ukazywana jest z obcęgami, często w koronie, która przysługiwała jej również jako królewskiej córce.

Zarówno w rzeźbiarskich, jak i malarskich wyobrażeniach św. Apolonia przedstawiana jest jako młoda kobieta. Nie przejęto zatem zawartej w pismach Euzebiusza charakterystyki Apolonii jako kobiety już sędziwej, która mimo podeszłego wieku stawiała opór torturującym ją katom.

²¹ H. Fros, F. Sowa, *Księga imion i świętych*, t. 1, Kraków 1997, s. 248. Być może, poprzez fonetyczną zbieżność imienia A-Polonia z nazwą Polonia, co w żaden sposób nie wiązałoby się z rzeczywistą etymologią imienia wywodzącego się od greckiego boga Apollona. Nie znalazłam też postaci historycznej o tym imieniu, której jako świętej patronce Królestwo Polskie winne byłoby oddawać cześć, jak choćby miało to miejsce w przypadku św. Stanisława czy Wojciecha.

²² Zob. http://www.plxc.pl/Kr%C3%B3lewskie_Muzea_Sztuk_Pi%C4%99knych#mediaviewer/Plik:Meister_der_Legende_der_Heiligen_Lucia_002.jpg [dostęp 14.08.2013].

²³ Zob. <http://www.wikipaintings.org/en/rogier-van-der-weyden/saints-margaret-and-apollonia> [dostęp 14.08.2013].

²⁴ Zob. <http://www.backtoclassics.com/gallery/ercolederoberti/griffonipolyptychstapolonia/> [dostęp 14.08.2013].

Narracyjne wyobrażenia scen torturowania świętej wnoszą wiele interesujących elementów, o których wprost nie wspomniano w przekazach hagiograficznych. Tu zdecydowanie dominują wyobrażenia malarskie jako odpowiedniejsze dla przedstawień narracyjnych, wieloplanowych. Zdobiąca *Godzinki z Lisieux* iluminacja „Męczeństwo św. Apolonii”²⁵, która powstała pomiędzy 1460 a 1470 r., przedstawia salę pałacu bądź jego dziedziniec. Podtrzymany zatem zostaje wątek uwikłania w męczeństwo świętej cesarza, króla. Pośrodku umieszczono słup, do którego przywiązano Apolonie. Świętą flankują dwie postaci katów. Obydwój trzymają w rękę obcęgi, którymi jednocześnie wyrrywają zęby Apolonii. Siłę, jaką wkładają mężczyźni w wykonywaną czynność, potęguje zaparcie się postaci stopą i kolanem o kamienny słup. Kaci uzbrojeni są w miecze.

Pochodząca najprawdopodobniej z lat 1460-1480 północnofrancuska iluminacja „Męczeństwo św. Apolonii” przedstawia przywiązaną do drewnianego tronu Apolonie (dłonie związane ma z tyłu). Świętą otaczają dwaj oprawcy. Odziany w orientalny strój mężczyzna w wysokim nakryciu głowy przytrzymuje głowę Apolonii. Jedną dłoń trzyma na jej czole, drugą ciągnie kobietę za włosy. Drugi oprawca wielkimi szczypcami wyrrywa świętej ząb. Apolonia nie znajduje się w centrum sceny, lecz jest przesunięta w lewą stronę. Scenie torturowania zza zielonej „balustrady” krzewów przygląda się sześciu mężczyzn. Wśród obserwatorów wyróżnić można postać króla dzierżącego berło i pięciu towarzyszy różniących się strojem i nakryciami głowy.

Bardziej dramatyczne kulisy sceny męczeństwa św. Apolonii przedstawia XV-wieczna iluminacja Jeana Fouqueta „Męczeństwo św. Apolonii” z *Godzinek Etienne Chevaliera*²⁶. W centrum umieszczono postać Apolonii. W odróżnieniu od poprzednich wyobrażeń Apolonia leży. Jest przywiązywana linami do poziomej, lekko uniesionej deski. Postać męczennicy otacza czterech jednakowo odzianych oprawców. Jeden z katów ciągnie świętą za włosy, drugi obcęgami wyrrywa jej zęby. Tuż przy ciele Apolonii stoi król z siwiejącą już brodą. Wyciągniętym palcem prawej dłoni wskazuje na otwarte usta świętej. Za nim, z prawej strony ukazana została postać sędziego, zarządcy, który z otwartej księgi odczytuje tekst skierowany do zgromadzonych widzów. Ponad rozgrywającą się sceną tortur, w drewnianych łóżach zasiadają postaci ludzkie i diabelskie z rogami i ogonami. Z prawej strony przedstawienia, tuż przy krawędzi namalowano rozwartą paszczę ogromnego zwierza będącą wejściem do otchłani piekielnych.

Liczba iluminacji, przedstawień rzeźbiarskich czy malarskich podejmujących tematykę męczeństwa św. Apolonii znacznie przewyższa zanalizowane pokrótce

²⁵ Zob. <http://britishlibrary.typepad.co.uk/digitisedmanuscripts/2014/02/happy-st-apollo-nias-da-y.html> [dostęp 14.08.2013].

²⁶ Zob. http://www.settemuse.it/pittori_opere_F/fouquet_jean/fouquet_jean_506_the_martyrdom_of_st_apollonia.jpg [dostęp 14.08.2013].

przykłady. Na potrzeby niniejszej pracy rozważania ograniczone zostały do wyobrażeń powstałych u schyłku XV w., a więc w okresie zbliżonym do czasu powstania dzieła głuchowskiego. Omówione zostały dzieła najbardziej reprezentatywne. Zauważalna jest prawidłowość w komponowaniu przedstawień narracyjnych, w których postać św. Apolonii ukazana jest zawsze na pierwszym planie, choć nie zawsze w centrum. Świętą otaczają co najmniej dwaj oprawcy, napierający na nią z dwóch przeciwległych stron. Zazwyczaj jeden z katów przytrzymuje głowę świętej, drugi wyrywa jej zęby. Zawsze akcentuje się nadmierny wysiłek wkładany przez oprawcę w wykonywaną czynność. Bardzo często scenie tortur przygląda się grupa gapiów. Wśród nich wyróżnia się postać brodatego króla z koroną na głowie, mniej lub bardziej zaangażowanego w samą czynność wyrywania zębów.

Konstatując, warto podkreślić, że sam temat dzieła głuchowskiego nie jest tematem rzadkim w sztuce końca XV w. Tym, co niewątpliwie wyróżnia rozwiązanie głuchowskie, jest wybranie męczeństwa św. Apolonii i uczynienie z niego sceny głównej ołtarza.

W głuchowskim „Męczeństwie św. Apolonii” artysta znaczną wagę przywiązał do przedstawienia popiersi postaci drugoplanowych, do tej pory traktowanych jedynie marginalnie. Umiejętnie wykorzystał mowę gestów, anatomiczny naturalizm, zmyślne układy członków ludzkiego ciała. Wprowadził narrację między postaciami drugoplanowymi. Dzięki zastosowanym rozwiązaniom przełamał konwencje, uniknął schematyzacji. Pobudził ciekawość widza, skupił jego uwagę. W tym wypadku przedstawienie męczeństwa świętej stało się pretekstem do podjęcia gry z widzem. Sam układ postaci drugoplanowych otworzył przed artystą szereg możliwości zaangażowania widza-wiernego w trwające przedstawienie.

3. OPIS OBIEKTU

Scenę z wyobrażeniem męczeństwa świętej o wymiarach 116 × 87,5 cm wykonano w drewnie i pokryto warstwą polichromii. Grupa 11 postaci szczelnie wypełnia ramy prostokątnego pola przedstawieniowego [il. 1]. Relief był prawdopodobnie nieco szerszy. O jego nieznacznym skróceniu z lewej strony świadczy zakrzywiona linia boczna, szersza u dołu, oraz odcięcie fragmentu włosów obserwatora „drugiego planu” czy szaty „myśliciela”. Odmienny jest także sposób opracowania krawędzi bocznych sceny. Z prawej strony idealnie pokrywa się z zagięciem królewskich szat, które subtelnie je okalając, nadają wrażenie niezwykle miękkiego, płynnego wykończenia, co nie znajduje odzwierciedlenia po stronie lewej.

Rzeźbiarskie wyobrażenie umieszczone musiało być w co najmniej dorównującej mu głębokością 20 cm kwaterze ołtarza. Dodatkowo przytwierdzone do

niej zostało czterema gwoździami osadzonymi w niesymetrycznie rozmieszczonych otworach.

Scena głuchowska przedstawia moment torturowania Apolonii. Świętą otaczają dwaj oprawcy, którzy wrywają jej zęby. Zgodnie z hagiograficznymi tekstami Apolonia została skazana na cierpienia bądź przez swego ojca – króla, bądź też wyrok wydał sam cesarz Decjusz²⁷. Owym królem lub cesarzem jest wyprostowana postać mężczyzny w koronie ukazana z prawej strony. Poza postacią w koronie zdarzeniu przyglądają się, niebiorący bezpośredniego udziału w scenie torturowania, widzowie.

Podział przestrzeni wprowadza parapet rozgraniczający wyobrażenie w 2/3 jego wysokości, podkreślający głębię przedstawienia. Ponadto, poszczególne plany różnicuje się, zmieniając głębokość reliefu i stopniowo redukując fragmenty ukazywanych widzom postaci, poczynając od wyobrażeń pełnoplastycznych i pełnopostaciowych (Apolonia, kaci, król), poprzez częściowo wybijające się z tła półpostaci, skończywszy na reliefowo płaskich popiersiach zwartej, wręcz izokefalicznie ujętej grupy siedmiu postaci drugoplanowych. Wrażenie głębi wzmocnione zostało znacznym kątem nachylenia podłoża.

Dramatyzm przedstawienia staje się wypadkową dynamicznej kompozycji i relacji międzypostaciowych. W dolnej, pierwszoplanowej partii umieszczono cztery postaci. Przesuniętą ku lewej stronie, siedzącą na ławie św. Apolonię flankują dwaj oprawcy. Święta głowę ma uniesioną, odchyloną w lewą stronę. Oczy ma roztwarte, a spojrzenie kieruje ku górze. Usta są lekko rozchylone. Po gładkiej, jasnej twarzy spływają krople malowanej krwi. W tej pozycji utrzymują ją dłonie stojących obok katów. Osaczają oni postać świętej. Układ rąk obu oprawców akcentuje punkt ich skrzyżowania, na przecięciu diagonali przez nie przechodzących, w obrębie głowy świętej. Punkt ten staje się centrum kompozycyjnym i tematycznym sceny. Znajdujący się z prawej strony oprawca lewą dłoń zaciska na szyi Apolonii, prawa pozostaje w zawieszeniu. Drugi kat oburącz przytrzymuje głowę świętej. Fizjonomia postaci katów i ułożenie ich ciał z trudem zapierających się o krawędź ławy (I oprawca) czy nierówność podłoża (II oprawca) akcentuje wysiłek, jaki wkładają oni w utrzymanie głowy Apolonii. Uwydatniona zostaje skala jej cierpienia. Mimo to święta wbrew rozsądkowi z pokorą poddaje się czynności wrywania zębów. Ciało Apolonii pozostaje nieporuszone. W ujętej pod kątem sylwetce, zwróconej do widza prawym ramieniem, brak oznak spazmatycznych ruchów. Uwagę natomiast zwracają złożone do modlitwy dłonie. To zderzenie wysiłku wkładanego w tortury, fizycznego osaczenia świętej napierającymi nań ciałami katów i niczym niezmaconego spokoju chwili modlitwy, pokornego oddania się woli Bożej wywołuje w odbiorcach nie-

²⁷ Jakub de Voragine, *Złota legenda*, tłum. L. Staff, Kraków 2003, s. 115.

pokój. Przeciwstawienie ruchu, siły i stabilności, spokoju potęguje wizualny i moralny dysonans. Ponadto, niemniej dramatyczna, tragiczna w swym wyrazie jest relacja Apolonii – król, ojciec. Postać króla znajduje się na pierwszym planie, przy prawej krawędzi sceny. Tematycznie i kompozycyjnie łączy ona oba poziomy przedstawienia. Postać króla – dzięki przesunięciu Apolonii z centrum w lewą stronę – staje się równie ważna dla rozgrywającego się wydarzenia jak postać świętej. On bowiem jest sprawcą nieszczęścia swej córki. Sam nie kieruje wzroku ku rozgrywającej się scenie torturowania świętej. Pozostaje nieporuszony. Patrzy na widzów. Jedyne gestem wyciągniętej, prawej dłoni wskazuje na Apolonie i jej oprawców.

Ramiona Apolonii okrywają długie pasma falowanych włosów, rzeźbiarsko niedopracowane, prosto ścięte w swej tylnej części. Szal, który zsunął się z ramion, odsłania białą, spodnią suknię świętej. Jego bogato udrapowane fałdy przykrywają także znaczną część ławy. Z lewej strony złote szaty zostają naciągnięte wspierającym się na nich kolaniem oprawcy. Z prawej pozostawione są swobodnie w swym nieładzie. Przysłaniają niedoskonałości rzeźbiarskiego opracowania krawędzi ławy, zbyt krótkiej w swej górnej części. Zsuwający się z ławy szal wizualnie łączy postać świętej z podłożem. Jej stopy nie dotykają ziemi. W połączeniu z fizjonomią Apolonii i złożonymi rękoma uniesione ponad ziemią stopy nadają postaci rys nadnaturalnego, mistycznego przeżycia. Nadają sakralny charakter męczeństwu już w czasie jego trwania.

Apolonia, choć przy powierzchniowym oglądzie postaci „schematyczna”, w rzeczywistości odbiega od typowych przedstawień świętych niewiast, jest bardziej „ludzka” niż „boska”. Jej płaszcz, mimo że w nienaturalny sposób udrapowany, znajduje „poparcie” dla swego układu w ułożeniu rysujących się pod tkaniną nóg postaci. Uniesione – niby podmuchem wiatru – fałdy dają się logicznie, „anatomicznie” wytłumaczyć założeniem tkaniny na kolano. Cała lekkość, przypominająca dzieła Wita Stwosza „nieziemskość” zostaje im odebrana dzięki pozie kata. Znajdujący się po lewej stronie oprawca (oprawca I) wspartą na ławie nogą dynamicznie naciąga i przytwierdza tkaninę do ławy. Nachalnie tym samym akcentuje aspekt ziemski rozgrywającej się sceny. Stara się zatrzymać „materialność” przedstawienia, duchowość znajdująca odzwierciedlenie w rysach twarzy jest już poza jego zasięgiem. Podobnie przekrzywienie głowy Apolonii, prawie że prostopadle do korpusu, w sposób wizualnie dosłowny załamuje dotychczasowe, idealistyczne wyobrażenie świętych.

Naturalistycznie oddano pozostałe postaci. „Oprawca I”, znajdujący się przy lewej krawędzi, wyróżnia się dużą głową pokrytą bujnymi lokami. Jest ona odchylona w lewą stronę i nieco uniesiona. Swym układem powtarza układ głowy świętej znajdującej się na jednej diagonalu opadającej, dodatkowo zaakcentowanej lewą ręką „II oprawcy”. Otwarte oczy skierowane zostały ku widzowi. Na twarzy maluje się grymas spotęgowany wykrzywionymi, lekko rozchylonymi

ustami, w których dostrzec możemy rzędy białych zębów, oraz opuszczonymi łukami brwiowymi. Fizjonomia zatem akcentuje negatywny charakter postaci.

„Oprawca II” stoi na szeroko rozstawionych nogach, po prawej stronie ławy. Zwraca się w stronę świętej. Nieco odchylona w prawo głowa tworzy symetryczny układ z głową Apolonii. Fizjonomię charakteryzują przede wszystkim niezwykle wydatne usta i kości policzkowe. Obie ręce są uniesione. Układ palców sugeruje, że oprawca pierwotnie trzymał w nich narzędzie, zapewne obcegi. Zwraca uwagę sposób opracowania palców obu dłoni. Dbłość o precyzję, szczególnie znajduje odzwierciedlenie w delikatnym odgięciu palca lewej dłoni. Uwidoczniony dzięki temu zostaje dysonans pomiędzy walorami estetycznymi zabiegów niezwykle subtelnych w swej wymowie a rażącą wręcz nieporadnością w oddaniu poprawnego anatomicznie zgięcia prawej ręki.

Dbłość o wierne odtworzenie rzeczywistości wyraża się w przemyślnym doborze stroju poszczególnych postaci. Dwaj kaci, którzy otaczają postać Apolonii, odziani są w krótkie kaftany typu *doublet*²⁸, bardzo często noszone jako okrycie wierzchnie. Na nogach mają obcisłe, czerwone spodnie sięgające do kolan, na łydki naciągnięte rajtuzy. „Oprawca II” stopę ma obutą w tzw. „trzewik szeroki”, *rzadko spotykany w XV wieku, obuwie bez wydatnego wydłużenia przodków [...] spięte na przodzie sprzączką*²⁹, najczęściej noszony przez osoby starsze i mieszkańców wsi.

Wyprostowany, brodaty król jest postacią najbardziej wyeksponowaną, przez co w pełnej okazałości prezentuje swój strój. Głowę króla zdobi „ostrokątne” nakrycie na pojedynczym, szerokim wałku tkaniny. Na tenże wałek, tuż u podstawy ostrokąta nałożono ozdobioną szpiczastymi kolcami koronę. Lewą dłonią ujął on poły płaszcz z gronostajowym, wycinanym kołnierzem. Na szyi zawieszono ma złote łańcuchy. Pierwotnie przytwierdzone były do nich znaki herbowe władcy. Król prawą, rozwartą dłoń uniośł i ku niej skierował swój wzrok. Tors przechylił w prawą stronę, podobnie jak widoczną, nieco ugiętą lewą nogę. Dość nieporadny sposób wprowadzenia wizualnej łączności pomiędzy zanadto wysuniętym torsem a nogą ukryty został pod draperią płaszcz. Widoczne są jedynie ciemne rajtuzy i trzewiki o wydłużonych czubkach, *które po 1450 roku wyparły zupełnie dawne spodnie sukienne wydłużone na stopę i opatrzone podeszwą skórzaną*³⁰. Usytuowanie prawej stopy pod takim kątem, w bliskości stopy lewej, jest niepoprawne z anatomicznego punktu widzenia. W rzeczywistości sylwetka w takiej pozycji nie mogłaby utrzymać równowagi.

²⁸ Określenia przejęte za M. Gutkowską, *Ubiory w ołtarzu mariackim Stwosza. Na tle zabytków wieku XV*. „Roczniki Krakowskie” 26 (1935), s. 111-126.

²⁹ Tamże, s. 119.

³⁰ Tamże, s. 114.

Podłoże, po którym stają postaci pierwszoplanowe, jest nierówne, ma liczne wgłębienia, którym w pełni podporządkowują się postaci układem swego ciała. Prawa, obuta stopa „oprawcy II” zapiera się o taką nierówność, idealnie do jej krzywizny dopasowując kąt podwinięcia podeszwy buta. Umieszczone między sylwetką „II oprawcy” a postacią króla narzędzia: młotek-pobijak, dłuto i świuder, potęgują wrażenie dynamiczności przedstawienia. Oddają złudną stagnację sceny, jakby czekając tylko na moment, w którym zsuną się za krawędź ołtarza.

Nierzeczywistym wręcz spokojem emanuje drugoplanowa postać „woja”. Usytuowanie jego sylwetki podkreśla główną oś kompozycyjną przedstawienia, akcentuje znajdujące się poniżej niego wyobrażenie świętej. Mężczyzna z „drugiego rzędu” nie bierze bezpośredniego udziału w zdarzeniu, nie zwraca także ku niemu swego spojrzenia. „Woja” charakteryzuje przede wszystkim miecz, następnie nakrycie głowy i pikowany kaftan. Nad wyraz duża rękojeść wskazuje, że jest to miecz katowski. Obecność „woja” zapowiada zatem nieuchronność kolejnego zdarzenia, wydania rozkazu ścięcia Apolonii. Różny od pierwotnego jest wygląd jego czapki, zapewne wtórnie, np. podczas prac konserwatorskich, ozdobionej czarnymi cętkami, dzięki którym zdaje się, że jest uszyta z futra gronostajów. W obecnej postaci przypomina sarmackie nakrycia głowy. Jeśli jednak porównamy czapkę głuchofską z nakryciem głowy postaci ze sceny „Męczeństwa św. Jana Ewangelisty” autorstwa Dürera i osoby ukazanej w przedstawieniu „Wielkiej Nierządniczy Babilońskiej” z cyklu „Apokalipsa” tegoż artysty³¹, zauważymy, że czepiec może mieć z tyłu charakterystyczny „ogon”. Zatem pozbawiona „gronostajowości” czapka staje się podobna do szlafmicy, ta z kolei przywodzi na myśl czapki przybyszów węgierskich. Spod płaszcza z naszytymi galonami i rozciętymi rękawami, przypominającymi kontusz szlachecki, wyziera rękawy pikowanego kaftana żołnierskiego.

Bezsensowności jakichkolwiek ruchów domyślają się pozostali obserwatorzy: znużony i pewny kolejnego posunięcia króla „myśliciel” czy wdający się ze sobą w dyskusję „kramarz” i rycerz nie kierują nawet wzroku ku świętej.

Postać „myśliciela” przedstawiono z lewej strony, obok „woja”. Podpiera on swą głowę na wspartej o balustradę ręce. Jego strój wyróżnia się szerokim płaszczem swobodnie spływającym z rozłożystych ramion i specyficznym nakryciem głowy – czepkiem. Noszenie czepków jest pozostałością mody przełomu XIII i XIV w. Czepiec zapinany był pod brodą, *występuje w tej formie najczęściej w malarstwie niemieckim, rzadziej we Francji, gdzie widzimy go u ludzi starych, wieśniaków i pielgrzymów*³².

³¹ Zob. <http://www.albrecht-durer.org/The-Woman-of-Babylon-Seated-upon-a-Beast-with-Seven-Heads-large.html> [dostęp 14.08.2013].

³² Tamże, s. 120.

Po stronie prawej z postacią „woja” sąsiaduje „kramarz”. Mężczyzna o pełniejszych rysach gestykuluje prawą dłonią, zwraca się w półobrocie ku znajdującemu się obok rycerzowi. „Kramarz” odziany jest w szeroką koszulę, na nią zarzuconą ma – niczym płaszcz – chustę okrywającą tylko lewe ramię. Interesujące jest nakrycie głowy, czepiec podobny do noszonego przez „myśliciela”, na który nałożono kapelusz z dużym rondem. Kapelusze powszechnie wykonywano z „kosmatego” filcu³³. Były pożądane w czasie podróży i polowań. Często spotykane wśród społeczności żydowskiej, w konsekwencji stały się jej znakiem rozpoznawczym. Jeśli dodać do tego pulchną twarz mężczyzny, skojarzenie z kramarzem czy kupcem wydaje się uzasadnione. Zgodnie ze stwierdzeniem Jacka Wiesiołowskiego, kramarze należeli do tzw. *lower upper*. Dla porównania malarze plasowali się na 16. miejscu *lower middle*, cieśla wraz z murarzem i kowalem należeli do niższej grupy *upper lower*, cieśla zajmował dopiero pozycję 40³⁴. Należący do prawie najwyższej grupy *lower upper* kramarz musiał swą posturą, gestem, strojem wysuwać się na „pierwszy plan”, choćby przypisano mu miejsce w „drugim szeregu”.

Rycerz zamyka rząd postaci planu drugiego. Identyfikacja postaci nie budzi wątpliwości. Ponadczasowa jest zbroja i hełm z podniesioną przyłbicą. W rękę najprawdopodobniej trzymał lancę – jeśli ponownie zasugerować się grafiką „Męczeństwo św. Jana Ewangelisty” Dürera. Charakterystyczny jest sposób oddania fizjonomii rycerza, której obraz zmienia się w zależności od punktu obserwacji [il. 4]. Spoglądając na nią *en face*, dostrzeżemy idealnie wręcz zarysowany profil, im dalej jednak odchodzić będziemy w lewą stronę, tym wyraźniejszy stanie się grymas zniekształcający niewidoczną do tej pory, prawą część twarzy. W efekcie owe zniekształcenia nadają postaci rys nieco komiczny, jakby nieodpowiedni do rangi i wartości, które miałyby sobą reprezentować średniowieczny rycerz. Jest to jedyna z postaci – poza popiersiami „trzeciego rzędu” – której dłonie, a tym samym gesty, pozostają niewidoczne (brak części lewej ręki). Jeżeli zatem założylibyśmy, że widoczna była lewa ręka rycerza – o czym świadczyć może pozostawiony w części ramienia drewniany kołek, do którego mogła być ona przytwierdzona – ręka rycerza przekraczać musiała granicę balustrady i spoczywać w bliskim sąsiedztwie ramienia samego króla.

Autonomiczną wręcz grupą wydają się postaci spoglądające zza grupy „drugiego planu”. Z racji płytkości reliefu i częściowego przesłonięcia owych postaci przez sylwetki „planu drugiego” mniejsza jest precyzja ich wykonania. Poczynając od lewej strony, brodaty mężczyzna przedstawiony został w stożkowatym

³³ Tamże.

³⁴ Za: J. Wiesiołowski, *Pozycja społeczna artysty w polskim mieście średniowiecznym*, w: *Sztuka i ideologia XV wieku. Materiały Symposium Komitetu Nauk o Sztuce Polskiej Akademii Nauk, Warszawa, 1-4 grudnia 1976*, red. P. Skubiszewski, Warszawa 1978, s. 70.

Il. 4. Fragment „Męczeństwa św. Apolonii” z Muzeum Archidiecezjalnego w Poznaniu; fot. A. Wajroch



nakryciu głowy nałożonym na podwójny wałek skręconej, błękitnej tkaniny. Wyglądająca zza „woja” i „kramarza” druga postać ma na głowie lejkowaty hełm, podobny do tego, który zdobi głowę żołdaka w scenie „Pojmania Jezusa” z ołtarza Stwoszewskiego. Zapewne jest najemnym żołnierzem. Uwagę zwraca także jego płaszcz, pojawiające się od połowy XV w. okrycie nazywane *houppelande* z wysokim kołnierzem³⁵. Ostatnia postać trzeciego szeregu ma na głowie turban.

Intrygujący rys psychologiczny bohaterów sceny uzupełniony zostaje naturalistycznym oddaniem szczegółów anatomii czy strojów postaci. Ciało ludzkie staje się nie tylko siedzibą duszy, ale dusza weń się znajdująca wpływa na fizyczny wygląd człowieka. Uczynki, dobre, ale przede wszystkim złe znajdują odbicie w fizjonomii postaci. *W ówczesnych malowidłach i rzeźbach charakteryzowano i typizowano ludzi ze wszystkich stanów społecznych [...] przedstawiano władców, rycerstwo i duchowieństwo, najczęściej zaś odtwarzano fizjonomie mieszczzańskie [...], co więcej, demonstrowano osobników zwyrodniałych, morderców, katów, pacholków i nędznych żebraków w dążeniu do wszechstronnego opisu po-*

³⁵ M. Gutkowska, *Ubiory w ołtarzu mariackim Stwosza. Na tle zabytków wieku XV*, „Roczniki Krakowskie” 26 (1935), s. 120.

wszedniego, surowego i prawdziwego życia. Pojawiały się postacie o przesadnej i ekspresyjnej brzydocie, co można też tłumaczyć specyficznym, rubasznym poczuciem humoru [...] takie właśnie, prawie gigantyczne figury jakiegoś Mięso-pusta, Krzywonośa, Waligóry [...] z łatwością dostrzeżemy je w grupie postaci tłumnie zajmujących przestrzeń ołtarza Augustiańskiego, tryptyku mistrza Michała w *Książnicach*³⁶ i oczywiście w scenie „Męczeństwa św. Apolonii”. W głuchowskim ołtarzu, za każdym razem, gdy wierny kierował ku niemu swój wzrok, ukazywali się przedstawiciele większości stanów, zawodów, nacji i wyznań. Mamy chrześcijańską świętą, wschodniego króla, żydowskiego kramarza, niemieckiego pielgrzyma-myśliciela, węgierskiego woja, rycerza, którego zbroja w większości krajów wyglądała podobnie. Widzimy pacholków, być może rzemieślników i mężczyzn w turbanach³⁷.

Odmiernym poniekąd zagadnieniem jest problem budowania narracji pomiędzy postaciami „pierwszo-” i „drugoplanowymi”. Pomimo braku kontaktu wzrokowego nawiązują one wizualny dialog za pomocą gestów, układu dłoni. Gesty i mimika oddają stan emocjonalny postaci. Wyciągnięta ku górze dłoń króla z jednej strony zwraca naszą uwagę na scenę męczeństwa świętej, z drugiej kieruje nasz wzrok ku górnej partii przedstawienia. Układem swych palców akcentuje znajdującą się ponad nią dłoń „kramarza”, która z kolei optycznie łączy się z – będącą na jednej, nieco odchylonej w lewą stronę diagonali – spoczywającą na rękojeści miecza dłonią „woja”. Ta, połączona z pionowym układem miecza, wymusza na nas konieczność opuszczenia wzroku ku znajdującemu się niżej

³⁶ Za T. Dobrowolskim, *Życie, twórczość i znaczenie społeczne artystów polskich i w Polsce pracujących w okresie późnego gotyku (1440-1520). Z pogranicza historii, teorii i socjologii*, Wrocław-Warszawa-Kraków 1965, s. 28.

³⁷ Dobór strojów to jedyna schematyzacja, której nie udało się uniknąć twórcy głuchowskiej sceny. Gutkowska wyróżniła trzy grupy ubiorów pojawiające się w każdej scenie religijnej. Grupę pierwszą zdominowały suknie i płaszcze osób świętych zdobione malowniczymi draperiami. *Luźne tuniki niewiast świętych i starszych są poza modą współczesną. Okrywają je płaszcze półkoliste, złożone na piersiach taśmą, płaszcze układające się w bogate fałdy* (przyt. 28). Pojawiające się obfite marszczenia i fałdy zarówno u-, jak i v-kształtne unosiły poły tkanin już niespotykanych w życiu codziennym, będące materialnym reliktem czasów minionych. Apollonia – zgodnie z założeniem Gutkowskiej – przedstawiona została w bogato drapowanym, złotym płaszczu. Postaci z punktu widzenia rozgrywającej się akcji uznawane za mniej ważne przedstawiane były w stylowych strojach „z epoki”, strojach, które tworzyły autonomiczną drugą grupę. Trzecią, acz niemniej liczną, grupę strojów stanowiły ubiory wschodnie. Jednoznacznie określały swego właściciela jako przybysza z odległego kraju. Bardzo często *wrogom wiary, katom dawano na początku stulecia strój fantastyczny, od połowy XV wieku coraz częściej wzorowany na perskim czy tureckim* (przyt. 28). Co ciekawe, kaci torturujący świętą odziani są w stroje zwykłych rzemieślników. O wykonywanym przez nich zawodzie rzemieślnika świadczą także porozrzucane narzędzia. W stroju perskim, w którym ukazywano oprawców, postaci negatywne, przedstawiono postać króla – ojca Apolonii skazującego własną córkę. Stroje wschodnie były według mieszkańców miast europejskich ubiorami związanymi z mocami magicznymi.

wyobrażeniu męczeństwa Apolonii. Układ dłoni owych postaci zaburza względną statykę przedstawienia. Staje się ono w swym wyrazie niezwykle dynamiczne, poprzez wrażenia zaledwie chwilowego zawieszenia akcji, której owe gesty stają się sygnałem.

Ponadto, dodatkowym czynnikiem wprowadzającym podział wewnątrz grupy postaci pierwszo- i drugoplanowych jest ich stosunek do widza. Wyróżnić można dwie grupy. Do pierwszej z nich należeć będą: „myśliciel”, „kramarz”, „rycerz” i „oprawca II”. Nie kierują oni swego wzroku ku odbiorcy, co ważne ku odbiorcy stojącemu na wprost rozgrywającej się sceny, są zajęci dysputą, rozmyślaniami. Jednak ich „nieobecność” jest pozorna. Wystarczy bowiem zmienić punkt obserwacji i już nie umkniemy przed bacznym wzrokiem kupca. To na wiernych klęczących przed ołtarzem kieruje spojrzenie „myśliciel”. „Rycerz” i „oprawca” przekornie prezentują zdeformowane oblicze oczom widzów zbliżających się do ołtarza z lewej strony. W skład drugiej grupy wchodzi: król, „woj”, „oprawca I” oraz popiersia mężczyzn trzeciego rzędu. Wszystkie te postaci patrzeć miały wprost na wiernych zgromadzonych w nawie. *De facto* są to postaci najistotniejsze – król, który skazał własną córkę na cierpienie, kat, który w bezpośredni sposób zadawał jej ból, kat ostateczny, który niedługo zetnie Apolonii głowę, i przyglądające się wszystkiemu postaci we wschodnich strojach, mieszkańcy zapewne odległej Aleksandrii, którzy brali udział w niechlubnym pogromie chrześcijan. Iście teatralne rozdzielenie ról i póź potęgujące wizualny niepokój.

*Pod osłoną treści religijnych przedstawiano normalnych, żywych ludzi i ich wzajemne stosunki*³⁸. Jak określa to Tadeusz Dobrowolski, uwzględniano w tym wszystkim „nerw życia”. Rzeźbiarz miał przedstawić życie, które toczy się niezależnie od nas. Artysta musiał przedstawić życie, które jest ruchem, gestem, słowami, rozmową prowadzoną przez zwrócone do siebie twarzami postaci „kramarza” i „rycerza”. Życie, które bywa przykładowe, jak żywot świętej, ale i takie, które najzwyczajniej nuży wspierającego się o parapet „myśliciela”. Życie, które nie zawsze obchodzi się z nami sprawiedliwie, ale które zawsze kończy się śmiercią.

4. ŹRÓDŁA ARTYSTYCZNE SCENY GŁUCHOWSKIEJ

4.1. Cechy natury kompozycyjnej i ikonograficznej

„Męczeństwo św. Apolonii” charakteryzuje:

- kompozycja dwudzielna z parapetem rozgraniczającym przedstawienie w 2/3 jego wysokości,
- izokefaliczny układ postaci „drugoplanowych”,
- wyodrębnienie „sceny” dla wyobrażenia męczeństwa,

³⁸ Tamże, s. 29.

- obecność ojca, króla wydającego wyrok,
- przesunięcie postaci świętej z centrum ku lewej stronie,
- skrzyżowanie diagonali w obrębie głowy świętej,
- wertykalne spiętrzenie relacji czasowych.

Najwięcej elementów wspólnych pod względem kompozycyjnym i ikonograficznym łączy scenę „Męczeństwa św. Apolonii” ze sztychem „Męczeństwo św. Jana Ewangelisty” z 1498 r. autorstwa Albrechta Dürera. Na rycinie widoczny jest parapet rozgraniczający przedstawienie w 2/3 jego wysokości. Za parapetem w układzie izokefalicznym przedstawiono postaci przyglądające się torturom. Na pierwszym planie wyodrębniono „scenę”, na której rozgrywa się dramat męczeństwa świętego. Postać św. Jana umieszczona w kotle z rozgrzanym olejem została przesunięta z centrum ku prawej stronie. Po lewej stronie widnieje postać króla majestatycznie zasiadającego na tronie i przyglądającego się całemu zajściu. Inny jest układ postaci oprawców. Nie „osaczają” oni Jana w stopniu, w jakim czynią to kaci św. Apolonii. Dwóch oprawców znajduje się z prawej strony kotła. Zatem nie tak ciasna już przestrzeń pozostaje niedomknięta przy prawej krawędzi przedstawienia. Skutkuje to wizualnym „uspokojeniem”, zmniejszeniem napięcia pomiędzy postaciami pierwszoplanowymi.

W „Męczeństwie św. Jana Ewangelisty” z Kunstgewerbemuseum w Kolonii zachowany zostaje rozdział sceny w 2/3 jej wysokości kamiennym parapetem, dodatkowo załamującym się po bokach, zza którego wyglądają popiersia gapiów. Parapet ten wydziela dla świętego i jego oprawców odrębną przestrzeń. Na głównej osi przedstawienia, już nie obok świętego, lecz za balustradą, ponad głową św. Jana umieszczono postać króla.

Grupa widzów w izokefalicznym układzie za balustradą pojawia się również w przypisywanej Stanisławowi Stwoszowi scenie „Ścięcia Jana Chrzciciela” z retabulum „Świętego Jana Chrzciciela” z kościoła pw. św. Floriana w Krakowie z ok. 1517 r. Parapet, za którym skryli się gapie, znajduje się znacznie wyżej niż w dotychczasowych przedstawieniach. Jest rzeczywistym balkonem, przede wszystkim zatem elementem architektonicznym, ponadto zmyślnym rozwiązaniem kompozycyjnym wprowadzającym głębię przedstawienia. Najważniejsza scena rozgrywa się w pomieszczeniu, nad którym wznosi się owa loża.

Umieszczanie w przedstawieniach parapetu nie jest jedynym sposobem wprowadzenia do sceny grupy postronnych widzów. W ukończonym w 1450 r. „Męczeństwie św. Jana”, dziele ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie, z lewej strony, w tle pojawia się wyraźnie oddalona, stłoczona grupka obserwatorów całkowicie uniezależniona od działów architektonicznych. Wśród nich prym wiedzie siwobrody król. Otoczona oprawcami postać świętego namalowana została bliżej prawej krawędzi przedstawienia.

Interesująca pod wieloma względami jest kompozycja sceny „Ostatniej modlitwy Marii” z Aggsbach, z części środkowej ołtarza. Scena ta jest jednym z wcześniejszych dzieł przypisywanych Witowi Stwoszowi, powstałym w latach siedemdziesiątych XV w., a więc jeszcze przed wyjazdem Stwosza do Krakowa³⁹. Autor „Męczeństwa św. Apolonii” zapoznać musiał się z dziełem bezpośrednio w Aggsbach (Austria). Postać klęczącej Marii otacza 10 apostołów (brak Judasza i Tomasza). Wprowadzony zostaje rozdział na dwie części. Nie ma parapetu rozgraniczającego oba plany – jak w przypadku dzieła głuchowskiego. Mamy natomiast łoża, które stają się wizualną granicą. Pięciu mężczyzn, apostołów zapełnia drugi plan. Postaci znajdujące się dalej spiętrzone zostały wertykalnie.

Ważne jest miejsce, które zajmuje w całej kompozycji postać mężczyzny kierująca swój wzrok ku niebu. Apostoł znajduje się nad postacią Marii – najważniejszej bohaterki rozgrywającego się misterium (na głównej osi przedstawienia). Zastosowano zatem rozwiązanie podobne do głuchowskiego. W scenie „Męczeństwa” ponad główną postacią Apolonii pojawia się postać „woja”. W przypadku przedstawienia głuchowskiego jest to układ istotny, wprowadzający relacje czasowe. Trzymany przez „woja” miecz zapowiada rodzaj śmierci, która spotka świętą – ścięcie. Podobne zależności czasowe pojawiają się w scenie „Ostatniej modlitwy”. Apostoł kieruje swój wzrok ku niebu, przeczuwając to, co niebawem ma nastąpić, samą śmierć Marii bądź też późniejsze wniebowzięcie – apostoł zwracać się może ku niezachowanemu zwieńczeniu ołtarza, w którym przedstawione mogło zostać wniebowzięcie lub koronacja.

Tryptyk z Pławna, powstały najprawdopodobniej po 1511 r.⁴⁰, jest dziełem nie mniej zagadkowym niż „Męczeństwo św. Apolonii”. *O tym nieprzeciętnym dziele sztuki rzeźbiarskiej i malarzkiej, powstałym w Krakowie w początku w. XVI, milczą – wedle obecnego stanu naszej wiedzy – wszelkie źródła [...]. Dopiero w r. 1747 krótka notatka archiwalna – akt wizytacji kościoła – wymieniając ołtarz w inwentarzu kościelnym, ustala jego obecność w Pławnie⁴¹*. Charakterystyczne dla dwudzielnego, głównego przedstawienia ołtarza jest unikanie symetrycznego rozmieszczenia postaci. W górnej partii przedstawiono, istotną pod względem rozwiązania kompozycyjnego, scenę zabójstwa biskupa Stanisława. Modląca się przed ołtarzem postać świętego przesunięta została ku lewej krawędzi. Z prawej strony nadchodzi grupa oprawców z królem Bolesławem na czele. Izocefaliczny układ postaci-widzów zachowany został w kompozycji poszczególnych kwater, m.in. w scenie „Kupna wsi”, w której u szczytu gotyckie-

³⁹ L. Schultes, *Der Aggsbacher Marienbild und das Frühwerk von Veit Stoss*, w: *Wokół Wita Stwosza*, dz. cyt., s. 61.

⁴⁰ T. Dobrzeński, *Tryptyk z Pławna*, Kraków 1954, s. 5.

⁴¹ Tamże, s. 5.

go stołu stoi grupa ciekawskich obserwatorów [il. 5]. Granicą nie jest balustrada, lecz kraniec stołu, za którym uplasowały się postaci.

Kompozycja dzieł Pawła z Lewoczy wykazuje wiele elementów wspólnych ze sceną „Męczeństwa św. Apolonii”. W kwaterze „Męczeństwo św. Jana”, z ukończonego w 1517 r. ołtarza głównego z kościoła św. Jakuba w Lewoczy, flankowanego postaciami dwóch oprawców św. Jana przedstawiono w prawym, dolnym narożniku [il. 3]. Z lewej strony pojawia się postać króla stojącego na czele grupy gapiów, wyciągniętym palcem lewej dłoni wskazującego wiernym postać męczennika. Jest to rozwiązanie powszechne, zastosowane także w scenie głuchowskiej. Niebiorący bezpośredniego udziału w torturowaniu Apolonii król jedynie dłonią wskazuje widzowi kulminacyjny punkt przedstawienia.

Charakterystyczny parapet pojawia się we wszystkich wyobrażeniach „Rodziny Marii”, nie tylko tych pochodzących z Wielkopolski, ale i w dziełach śląskich. W przypadku tzw. „Małej Rodziny Marii” z Marcinek z początku XVI w. mamy do czynienia z bardzo statycznym upozowaniem postaci [il. 6]. Podkreślono dzięki temu, odmienną od dzieła głuchowskiego, funkcję reprezentacyjną



Il. 5. „Kupno wsi Piotrawin”, fragm. tryptyku „Świętego Stanisława” z Pławna, pocz. XVI w., za: T. Dobrzeński, *Tryptyk z Pławna*, Kraków 1954



Il. 6. „Mała Rodzina Marii”, Marcinki, pocz. XVI w. z Muzeum Archidiecezjalnego w Poznaniu; fot. T. Frankowski

ołtarza. Zachowano izokefaliczny układ postaci mężczyźni zza parapetu z tą różnicą, że wprowadza się ich wewnętrzny podział. Trzej mężowie Anny stanowią odrębną grupę, której ekwiwalentem po prawej stronie staje się samotna postać św. Józefa. Układ postaci pierwszoplanowych jest w pełni symetryczny, podobnie w przypadku „Rodziny Marii” z Krotoszyna i pentaptyku „Świętej Rodziny” z pracowni Mistrza Wrocławskiego Świętej Rodziny.

4.2. Narracyjność przedstawienia

Narracyjność „Męczeństwa św. Apolonii” związana jest z:

- wyodrębnieniem trzech grup postaci: katów i świętej, króla, postronnych obserwatorów,
- „osaczeniem” postaci świętej przez oprawców z dwóch przeciwnych stron,
- relacją między postaciami drugoplanowymi,
- rolą gestów postaci,
- uwzględnieniem obecności widza.

Zestawienie „Męczeństwa św. Apolonii” ze scenami tortur innych świętych czy samego Chrystusa ma na celu określenie charakteru relacji, jakie łączą poszczególne postaci. W przypadku scen męczeństwa oprawca przedstawiany jest w bezpośredniej, fizycznej bliskości ofiary. Mimo rozbudowanej narracji sceny torturowania czy śmierci świętej bądź świętego postać męczennika nie nawiązuje kontaktu z katem. Odwraca od niego swój wzrok, głowę kieruje w przeciwną stronę. Pozostaje duchowo nieobecna. Biernie poddaje się dokonywanym nań czynnościom. Takie rozwiązania kompozycyjne znajdujemy choćby w przywoływanym już „Męczeństwie św. Jana” ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie, „Męczeństwie św. Apolonii” z kwatery bocznej tryptyku z Heilsbronn (1498)⁴², „Męczeństwie św. Barbary” z kwatery ołtarza św. Barbary (1447)⁴³ oraz „Cierniem koronowaniu”, będącym fragmentem „Cierpień Chrystusa” z kościoła św. Jakuba w Toruniu (schyłek XV w.). Postać męczennika ukazana jest w pozycji siedzącej (w wypadku scen torturowania) lub w pozycji klęczącej (gdy ma zostać ścięta, jak w „Męczeństwie św. Katarzyny” Wita Stwosza). Postać kata zawsze stoi dumnie wyprostowana. Demonstruje tym swą siłę i dominację. „Osacza” ofiarę, uniemożliwiając jej jakiegokolwiek działanie.

Do postaci świętej i dwóch oprawców ograniczono rzeźbiarskie, reliefowo płaskie wyobrażenie „Męczeństwa św. Apolonii” z Heilsbronn, datowane na 1498 r. Kwaterna pochodzi z tryptyku poświęconego „11000 Dziewic”. Święta

⁴² Zob. http://en.wikipedia.org/wiki/File:Heilsbronn_M%C3%BCnster_-_11000_Jungfrauen-Altar_02.jpg [dostęp 14.08.2013].

⁴³ Zob. <http://culture.pl/pl/galeria/galeria-oltarz-sw-barbary> [dostęp 14.08.2013].

Apolonia pojawia się zatem w towarzystwie świętych dziewic, które oddały swe życie za wiarę. Wyjątkowość świętej podkreślona została poświęceniem jej odrębnej kwatery. Apolonie umieszczono w centrum sceny. Siedzącą na ławie postać męczennicy otaczają oprawcy. Kat z prawej strony trzyma głowę Apolonii. Stoi w charakterystycznym rozkroku, z wysuniętą, zapierającą się o ławę prawą stopą. Drugi kat pobijakiem uderza w trzymane obcęgi, którymi wyrывa zęby świętej. Lewą nogą oprawca zapiera się o nogę Apolonii, trzymając stopę na jej kolanie.

Jeśli wziąć pod uwagę jedynie grupę oprawców i torturowaną przez nich świętą, analogii kompozycyjnych szukać należałoby wśród licznych przedstawień męczeństwa świętych: Jana i Barbary. Analogicznie do głuchowskiej grupy zakomponowana została datowana na 1447 r. kwatera ze sceną „Męczeństwa św. Barbary” z wrocławskiego ołtarza tejże męczennicy poświęconego. Siedzącą na ławie postać Barbary flankują dwaj oprawcy. Oprawca z lewej strony jedną dłonią trzyma głowę świętej, drugą bierze zamach pobijakiem, lewym kolaniem przykłęka na ławie. Drugi oprawca nacina kłatkę piersiową Barbary. W tle, tuż za plecami świętej ukazano trzeciego oprawcę przytrzymującego sznury, którymi spętano Barbarę. Z prawej strony namalowano postać króla, ojca świętej, który podobnie jak w przypadku Apolonii, skazał córkę na okrutne cierpienia.

W „Męczeństwie św. Jana Ewangelisty” z Kunstgewerbemuseum w Kolonii postaci oprawców flankują świętego zanurzonego w kadzi z wrzącym olejem.

W płaskorzeźbach Stwosзовskiego „Różańca” powstałych w latach siedemdziesiątych XV w.⁴⁴ centralnie przedstawiono postać Jezusa otoczonego czterema oprawcami. W scenie „Biczowania”, podobnie jak w „Męczeństwie św. Apolonii”, diagonalnie będące przedłużeniem układu rąk katów przecinają się w obrębie głowy Chrystusa, dodatkowo akcentując postać Jezusa i ważność dokonywanych nań czynności. Jeszcze dobitniej punkt krzyżowania się diagonalni zaakcentowany został w scenie „Koronowania cierniem”, w której to kierunek ruchu ręki oprawcy znajduje wizualne przedłużenie w trzymanym weń kiju (podobnie w datowanej na 1400 r. malowanej kwaterze Poliptyku Grudziądzkiego i pochodzącej ze schyłku XV w. scenie z wyobrażeniem „Koronowania cierniem” z kościoła św. Jakuba w Toruniu). Znajdująca się przy lewej krawędzi postać oprawcy kolaniem zapiera się o ławę, podobnie jak czyni to „I oprawca” w scenie głuchowskiej.

Znaczącą postacią jest król, władca, który bądź to pełni funkcję sędziego w „Męczeństwie św. Jana Ewangelisty” Dürera, bądź jest tylko jednym z obserwatorów sceny męczeństwa (por. il. 3 oraz „Męczeństwo św. Apolonii”, ilumina-

⁴⁴ Datowanie obiektu przejęte za: L. Stasiak, *Wit Stwosz źródłem natchnień Albrechta Dürera*, Kraków 1913, s. 54.



Il. 7. Fragment sceny „Poćwiartowania zwłok”, świta królewska, fragm. tryptyku „Świętego Stanisława” z Pławna, pocz. XVI w., za: T. Dobrzeński, *Tryptyk z Pławna*, Kraków 1954

cja północnofrankońska [1460-1480], „Męczeństwo św. Jana” z Muzeum Narodowego w Warszawie [1450], „Męczeństwo św. Barbary” z kwatery ołtarza św. Barbary [1447]). Często, podobnie jak w dziele głuchowskim, wyciągniętym palcem bądź dłonią wskazuje na torturowanego (por. il. 3, „Męczeństwo św. Jana Ewangelisty” Albrechta Dürera z cyklu „Apokalipsa” oraz „Męczeństwo św. Jana”, MNW, 1450 r.).

Grupy postronnych obserwatorów przyglądających się czynnościom wykonywanym przez oprawców przedstawione zostały na rycinach Dürerowskiej „Apokalipsy”: w „Męczeństwie 10 tys. chrześcijan” i „Męczeństwie św. Jana Ewangelisty” – z niewielkimi zmianami w pełni odpowiadającemu grupie głuchowskiej, „Męczeństwie św. Jana” z Kunstgewerbemuseum, „Męczeństwie św. Barbary” z kwatery ołtarza św. Barbary, pochodzącym z 1450 r., „Męczeństwie św. Jana” z Muzeum Narodowego w Warszawie, „Ścięciu św. Katarzyny autorstwa Wita Stwosza, w scenach „Zabójstwa” i „Poćwiartowania zwłok” [il. 7] z tryptyku z Pławna, w przedstawieniu „Ukrzyżowania” Tilmana Riemenschneidera, w „Ścięciu” z ołtarza „Świętego Jana Chrzciciela” z kościoła Świętego Floriana w Krakowie, w znajdującej się niegdyś w kościele Mariackim w Krakowie scenie „Zabójstwa św. Stanisława” z ołtarza Świętego Stanisława czy w scenach z ołtarza Świętego Jakuba autorstwa Pawła z Lewoczy [il. 3].

We wszystkich tych przedstawieniach – poza „Ścięciem Jana Chrzciciela” – postaci tzw. „drugoplanowe” są zhierarchizowane. Na pierwszym miejscu widoczny jest władca, zgodnie z legendami, bezpośrednio odpowiedzialny za los męczenników. Zróżnicowanie pod względem ważności kolejnych obserwatorów zależne jest od układu grupy. Jeśli w grupie wydzielić można kilka szeregów,

najważniejsza postać znajduje się na przodzie. Kolejno zza sylwetki króla i sylwetek jego towarzyszy wyłaniają się bliżej nieokreślone postaci, a zza nich następne, tak że w przypadku postaci najbardziej oddalonych od rozgrywającej się na pierwszym planie sceny męczeństwa widoczne pozostają jedynie głowy. W przypadku horyzontalnego rozmieszczenia mężczyzn najistotniejsza pod względem narracji postać przedstawiona została w centrum grupy. Pod tym względem wyróżnia się scena głuchowska. Tu, na drugim planie, najbliżej parapetu przedstawiono parzystą liczbę postaci, co uniemożliwia wskazanie postaci centralnej, choć praktycznie jest nią trzymający katowski miecz „woj”. Jego ważność dla całości przedstawienia podkreślono umiejscowieniem „woja” tuż nad postacią Apolonii. Po drugie, akcentowana w wymienionych dziełach postać króla w „Męczeństwie św. Apolonii” znajduje się na pierwszym planie, tuż obok świętej.

Zauważyć zatem można wewnętrzne zróżnicowanie postaci drugoplanowych, co znajduje wyraz w odmiennych strojach, w których je wyobrażano. Podobnie jak w przypadku postaci pierwszoplanowych, w obrębie grupy obserwatorów wprowadzane są „mikronarracje”.

Identyczne do głuchowskich zachowania ukazane zostały w Dürerowskim „Męczeństwie św. Jana Ewangelisty”. Nie ma tu postaci „woja”, jego miejsce zajął mężczyzna w wysokim turbanie z wąsem, zwracający głowę w prawą stronę, palcem wskazujący św. Jana. Poczynając od lewej strony, o kamienny parapet opiera się „odosobniony”, zamyślony humanista. Za nim kolejno umieszczeni zostali wspomniany już mężczyzna w turbanie oraz „kramarz” i rycerz, którzy prowadzą dysputę. Istotą budowania narracji jest gestykulacja postaci. „Myśliciel” podpira głowę dłonią, co podkreśla znużenie postaci. Wyciągnięty palec mężczyzny w turbanie w połączeniu ze zwrotem głowy w lewą stronę sygnalizuje zainteresowanie rozgrywającą się sceną. W końcu, naśladujący dłonią ruch podbieraka „kramarz” tematem swej rozmowy z rycerzem uczynić mógł „techniczną” stronę wykonywanej przez oprawcę czynności. Podobnego uzasadnienia nie znajduje analogiczny gest w scenie „Męczeństwa św. Apolonii”.

Również w przedstawieniu „Męczeństwa św. Jana Ewangelisty” z kolońskiego Kunstgewerbemuseum, „czytając” scenę od lewej strony, zauważyć można znużonego mężczyznę wspierającego swą głowę na dłoni i znajdującą się na wprost niego, przy parapecie po drugiej stronie, parę prowadzącą ożywioną dyskusję. Na ich tle wyróżniają się dwaj mężczyźni towarzyszący władcy, praktycznie napierający na niego swymi ciałami. Należy zaznaczyć, że grupa 10 obserwatorów „Męczeństwa św. Jana” jest liczniejsza od grupy głuchowskiej.

W malarskim przedstawieniu „Męczeństwa św. Jana” z Muzeum Narodowego w Warszawie jedynie gesty wprowadzają łączność między postacią króla i mężczyzny w czerwonej szacie i białym turbanie. Ani zwrot ich ciał, ani wzrok nie wskazują na to, że obie postaci ze sobą dyskutują. Uchwycone ruchy dłoni

mężczyzn stają się wykładnikiem dysputy, a przynajmniej emocjonalnego zaangażowania w czynności wykonywane przez oprawców.

Gesty postaci „zamkniętych” w ołtarzu mariackim Wita Stwosza są bardzo zamaszyste. Święty Piotr za moment odetnie ucho słudze arcykapłana, niewiele ma on w sobie z niewzruszonego oblicza głuchockiego „woja”. O sile ciosu, który zostanie zadany, nie świadczą jedynie uniesione wysoko, ponad głowę ręce, ale i cała sylwetka apostoła, napięte w ruchu mięśnie całego ciała. Uniesiona ręka rycerza stąpającego przed Chrystusem znamionuje, że również on z całą siłą ugodzi Jezusa. Postaci pojawiające się w dziele Stwosza ważne są o tyle, o ile biorą czynny udział w rozgrywającym się zdarzeniu w myśl zasady – im bardziej działasz, tym bardziej jesteś. W dziele głuchockim – poza postaciami katów – mężczyźni nie dookreśla czynny udział w akcji, wprost przeciwnie. Głuchocką postać charakteryzuje przede wszystkim jej strój, fizjonomia. Ma przyciągnąć uwagę wiernych nie porywczym działaniem, lecz samą sobą, swą fizycznością.

W scenie „Zabójstwa” z tryptyku św. Stanisława z Pławna dwie postaci znajdujące się na skraju grupy obserwatorów zwracają ku sobie spojrzenia, prowadząc dysputę. Znaczące gesty nie są konieczne. Można odnieść wrażenie, że jedynie stojący na czele grupy brodaty mężczyźni w turbanie dzierżący miecz czeka na znak od władcy. Tuż zza postaci z mieczem wygląda głowa w wysokim nakryciu. Wzrok postaci kierowany jest wprost na widzów, odbiorców dzieła. Można odnieść wrażenie, że mężczyźni nie dostrzegają ani rozgrywającej się z boku sceny, ani – co ważniejsze – postaci przed nim stojących.

Za nazbyt ekspresyjną uznać można reakcję postaci gapiów ze sceny „Ścięcia Jana Chrzcziciela” z kościoła św. Floriana, którzy już nie tylko dłońmi, ale praktycznie całym swym ciałem angażują się w rozgrywającą się poniżej scenę. To jedyna grupa w pełni zatracająca się w tragicznym wydarzeniu.

W kwaterach z ołtarza św. Jakuba z Lewoczy postaci obserwatorów są zgrupowane za królem, praktycznie za nim skryte [il. 3]. Nie podejmują samodzielnych działań. Wzrok swój zwracają w kierunku wskazywanym przez władcę wyciągniętym palcem czy rozwartą dłonią.

4.3. Naturalizm

Naturalizm w „Męczeństwie św. Apolonii” przejawia się w:

- werystycznym przedstawieniu tortur,
- indywidualizacji postaci (fizjonomii, ubioru, pozy).

Tym, co skupia na sobie uwagę widza w scenie głuchockiej, jest dążenie do naturalistycznego oddania sceny męczeństwa świętej. Siła, z jaką postaci katów napierają na ciało Apolonii, z jaką zapierają się stopami o krawędź ławy,

rysujące się na twarzach oprawców wyczerpanie, podkreślają skalę zadawanego cierpienia. Apolonia zostaje unieruchomiona z szeroko rozwartymi ustami, z których spływają strużki krwi. Widoczne pod ciasno opinającymi się na ciałach katów szatami mięśnie, wykrzywione ręce, nieforemne, duże dłonie i stabilne oparcie, osadzenie postaci na podłożu wzmagają wrażenie dominacji. Leżący u stóp króla pobijak sugeruje, że czynności będą wzmożone, zastosowane zostanie kolejne narzędzie (bądź narzędzia tego już użyto).

Wśród omawianych scen z podobnie drastycznym w swej wymowie przedstawieniem mamy do czynienia w „Męczeństwie św. Apolonii” z Heilsbronn oraz we wrocławskiej scenie „Męczeństwa św. Barbary” będącego kwaterą z ołtarza św. Barbary (1447). W przypadku kwatery bocznej ołtarza „11000 Dziewic” z Heilsbronn podobny do głuchowskiego jest rozdział czynności wykonywanych przez katów. Jeden z oprawców trzyma głowę Apolonii, drugi metalowym prętem (obcęgami?), w który uderza pobijakiem, usuwa jej zęby (w scenie głuchowskiej pobijak leży na ziemi, nie jest potrzebny oprawcy). Ogrom zadawanego Apolonii bólu podkreśla siła, jaką oprawca wkłada w wrywanie zębów, zaparcie się nogą o ciało świętej. Z rozwartych ust Apolonii sączy się krew. Na namalowanej w latach czterdziestych XV w. kwaterze z wyobrażeniem „Męczeństwa św. Barbary” ubrany na zielono oprawca nacina obnażone ciało świętej. Zaznaczono ślady spływającej krwi. Tuż za Barbarą przedstawiono postać drugiego kata biorącego zamach, by za chwilę drewnianym pobijakiem zadać ostateczny cios ofierze.

Czterech katów fizycznie znęcających się nad skępowaną postacią mężczyzny ukazanych zostało w dwóch kwaterach Stwoszowskiego „Różańca”, w „Biczowaniu i w „Koronowaniu cierniem”. W „Biczowaniu” wymiar zadawanego bólu zostaje spotęgowany zapieraniem się jednego z oprawców obutą stopą o kolano Chrystusa. Również zamach, jaki biorą postaci trzymające bicz oraz drewniane pale, znamionuje siłę ich następnego ciosu.

Negatywna rola postaci oprawców znajduje odzwierciedlenie w ich fizjonomiach. Wszelkiego rodzaju zniekształcenia i uwypuklone błędy anatomiczne mają za zadanie wzbudzić w widzach niechęć, a nawet strach. Twarze postaci katów ze sceny „Męczeństwa św. Apolonii” powykrzywiane są w szpetnym grymasie. Podobnie oblicza oprawców Chrystusa z kwater Stwoszowskiego „Różańca”. Cechą rozpoznawczą oprawców św. Barbary jest postępujące łysienie, pozostałości rudych włosów jednego z oprawców oraz nienaturalnie wydłużony, jakby mający się w każdej chwili „złamać” korpus drugiego. Mocno zapadnięte policzki i uwydatnione oczodoły ma postać kata z czerpakiem z ryciny „Męczeństwo św. Jana” Dürera. Dość „pucołowata” twarz „kramarza” z tegoż sztychu i charakterystyczne „żydowskie” nakrycie głowy wzbudzają odczucia raczej negatywne.

Warto zwrócić uwagę na to, że oprawcy z reguły odziani są w stroje przynależne niższej klasie społecznej. Przywdziewają szaty rzemieślników lub wieśni-

ków (poza sceną zabójstwa św. Stanisława, w której oprawcą jest sam król). Często są to stroje „prześmiewcze”, podkreślające negatywną funkcję postaci.

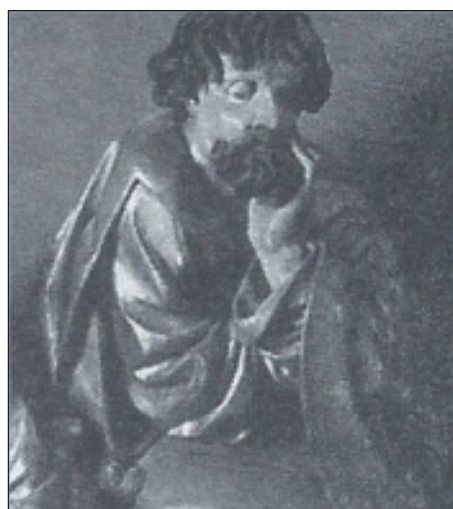
W analizowanych scenach męczeństwa występuje znaczne zróżnicowanie postaci ze względu na pełnione funkcje, wyraz i rysy twarzy, budowę anatomiczną czy strój, w który postać jest odziana, jedyny i niepowtarzalny – przynajmniej w obrębie konkretnej sceny. Jednocześnie postaci, które wśród przedstawień jednego ołtarza wydawały się zjawiskami jednostkowymi, mają swoje pierwowzory, a także naśladowców w dziełach innych autorów.

Należy z całą mocą potwierdzić podkreślany przez Dettloffa związek „Męczeństwa św. Apolonii” z Dürerowskim „Męczeństwem św. Jana”. Przedstawione w sztychu postaci: „myśliciela”, „kramarza”, rycerza i oddalonego od nich „woja” są nie tyle podobne, ile wręcz są graficznym wzorem postaci głuchowskich. Niuanse, takie jak brak wąsów u głuchowskiego „myśliciela” czy cętek na wysokim nakryciu głowy „woja” i pozbawienie go katowskiego miecza, ewidentnych zależności nie podważają. Grupa postaci, w skład której wchodzi: „woj”, „kramarz” i król, pojawia się także w sztychach: „Wielka Nierządnicza Babilońska” czy „Męczeństwo 10 tys. chrześcijan” Dürera. Można zaryzykować stwierdzenie, że postaci te stały się stałym elementem graficznym scen „Apokalipsy”. Również rysy jednego z „Czterech jeźdźców Apokalipsy” przypominają fizjonomię oprawcy św. Apolonii.

W pozostałych dziełach odnaleźć możemy już nie całe grupy postaci, lecz pojedynczych bohaterów czy charakterystyczne gesty i pozy.

Poszukując kolejnych, podobnych do głuchowskiego „myśliciela” postaci, należałoby zwrócić się ku ołtarzowi z Aggsbach [il. 8]. Stojący u wezglowia łoża apostoł ręką podpira swą głowę. Wydaje się, że jest tyle zamyślonny, ile znudzo-

Il. 8. Wit Stwosz?, Apostoł, fragm. „Ostatniej modlitwy Marii” z kartuzji w Aggsbach, Herzogenburg (Austria), lata 70. XV w.?, za *Wokół Wita Stwosza. Materiały z międzynarodowej konferencji naukowej w Muzeum Narodowym w Krakowie 19-22 maja 2005*, red. D. Horzela, A. Organisty, Kraków 2006



ny. Zatem nie tylko pozą, ale i fizjonomią przypomina postać głuchockiego „myśliciela”. Różnice pojawiają się w detalach. Strój „myśliciela” jest bardziej współczesny, XV-wieczny. Głowę okrywa czepek. Apostoł ma na sobie uniwersalny strój popularny także w latach życia Jezusa. Postać głuchocka ma dłuższą brodę i nie ma wąsów. Twarz „myśliciela” jest bardziej pociągła i w swym ogólnym wyrazie bardziej rzeczywista, ludzka, to twarz konkretnego człowieka, wielokrotnie już doświadczanego. „Znużony” apostoł jest jedyną postacią drugiego planu ukazaną do pasa, przez co tym bardziej przypomina półpostaciowych obserwatorów głuchockich. Ponadto, zarówno apostoł ze sceny „Modlitwy”, jak i „myśliciel” z „Męczeństwa św. Apolonii” zachowują się w sposób nieadekwatny do rozgrywającego się przed ich oczyma misterium śmierci i cierpienia.

Porównanie z tzw. „Autoportretem” Mikołaja z Lejdy czy dziełami Stwosza – w szczególności z grupą płaczków z nagrobka Kazimierza Jagiellończyka – poświadczą, że poza, w jakiej przedstawiono „myśliciela”, nie jest rzadkością. To samo upozowanie postaci nieść może ze sobą jednak inny ładunek emocjonalny, co potwierdzają poniższe przykłady. Płaczek z boku tumbi, zasiadający przy herbie Kujaw, podpira prawą ręką swą głowę, lewą rękę opuszcza w geście bezsilności, sprawia wrażenie śpiącego. W przeciwieństwie do niego, ostentacyjnie wyraża swą rozpacz płaczek trzymający herb Litwy. Lewą dłoń unosi wysoko, ujmując się za głowę, przesłania lewe oko. Trzeci płaczek z lica tumbi lewą część twarzy przesłania dłonią, z trudem tłumiąc płacz. Pojawiający się na jednej z gałęzi drzewa Jessego – w predelli krakowskiego ołtarza mariackiego – król ukradkiem spoziera przez rozsunięte palce lewej dłoni przesłaniającej twarz. Jego fizjonomia oddaje bardziej strach niż znużenie. Postać mężczyzny autorstwa Mikołaja z Lejdy usta i brodę przesłania prawą dłonią. Oddaje się rozmyślaniom, jest to jedyna w pełni autonomiczna postać niewykłana w większą scenę narracyjną.



Il. 9. „Kazanie Jana Chrzciciela”, z retabulum „Świętego Jana Chrzciciela”, z kościoła pw. św. Floriana w Krakowie, 1517 r., za: T. Dobrzeńcki, *Działalność artystyczna Stanisława Stosza w Krakowie*. „Biuletyn Historii Sztuki” 1949, R. 11, nr 1

Il. 10. Fragment „Męczeństwa św. Apolonii” z Muzeum Archidiecezjalnego w Poznaniu; fot. A. Wąjroch



W ukończonym najprawdopodobniej w tym samym okresie retabulum „Jana Chrzciciela” z kościoła św. Floriana w Krakowie, w scenie „Kazania” [il. 9] jeden ze zgromadzonych w tle, za oparciem ławy wiernych wspiera głowę na prawej dłoni, zapewne w skupieniu oddając się rozmyśleniom.

Postać „woja” nie znajduje swej „pełnopostaciowej” analogii. Strój z charakterystycznym pikowanym kaftanem i nakryciem głowy zdradza podobieństwo z ubiorem płaszka z herbem ziemi dobrzyńskiej z nagrobka Kazimierza Jagiellończyka. Natomiast wyróżniające „woja” pasma prostych włosów przypominają uczesanie kolejnego króla z drzewa Jessego z predelli ołtarza mariackiego Wita Stwosza.

Co do postaci „kramarza” należałoby zwrócić uwagę na męczyznę pojawiającego się na ołtarzu mariackim w scenie „Pojmania Jezusa” [por. il. 10]. Krępa postać w charakterystycznym stroju przedstawiona jest z prawej strony rozgrywanej się sceny. Nie tyle strój, ile fizjonomia i funkcja, jaką pełni postać – obserwator z drugiego planu – są tożsame z wizerunkiem głuchowskiego „kramarza”.

Brodaty król we wschodnim, orientalnym nakryciu głowy należy do postaci często pojawiających się w scenach męczeństwa pierwszych chrześcijan. Niezwykła, lokowana broda w swej formie nawiązywać może do sposobu przedstawienia brody apostoła Jakuba pojawiającego się w scenie głównej ołtarza mariackiego, tuż przy omdlewającej Marii. Postać króla ze sceny „Męczeństwa św. Apolonii” wyróżnia ponadto sposób uniesienia płaszcza, znacznie subtelniejszy niż ten przedstawiony w scenie głównej krakowskiego ołtarza na przykładzie apostoła Jana. Znacznie bardziej interesujące pod względem analogii są przykłady monumentalnej rzeźby Stwoszowskiej: św. Andrzej z kościoła św. Sebalda w Norymberdze i św. Roch z SS. Annunziata we Florencji. W obu przypadkach zwraca uwagę ujęcie narożnika płaszcza dłonią, jego nieznaczne uniesienie i wysunięcie jednej nogi, przez co odsłonięta zostaje stopa i łydka, w przypadku św. Andrzeja – prawej, św. Rocha – lewej nogi. Sam sposób kształtowania członków, ich anatomiczna krzywizna i różnorodność gatunków obuwia, z równą pieczołowitością, co w dziele głuchowskim, oddane zostają także w dziełach Stwoszowskich.



Il. 11. Wit Stwosz (?), Apostoł, fragm. „Ostatniej modlitwy Marii”, za *Wokół Wita Stwosza. Materiały z międzynarodowej konferencji naukowej w Muzeum Narodowym w Krakowie 19-22 maja 2005*, red. D. Horzela, A. Organisty, Kraków 2006

Uwagę zwracają postaci oprawców św. Apolonii. Podobieństwo do „I oprawcy” zauważyć można w fizjonomii i uczesaniu apostoła z ołtarza z Aggsbach, najbardziej wysuniętego ku lewej krawędzi skrzyni, sąsiadującego ze „znużonym” apostołem [il. 11]. Mężczyzna kieruje wzrok ku uniesionej wysoko prawej dłoni. Jego pulchna, pełna twarz z wyraźnie zarysowanymi polikami, wydatnymi



Il. 12. Fragment „Zabójstwa św. Stanisława”, ołtarz „Świętego Stanisława”, kościół Mariacki w Krakowie, 1504 r., za: T. Dobrzeński, *Tryptyk z Pławna*, Kraków 1954

ustami i krótkie, kręcone włosy przywodzą na myśl postać kata Apolonii [il. 1]. Ponadto, nadrzędnym wyznacznikiem łączącym wszystkie postaci apostołów „drugoplanowych” ze sceny „Ostatniej modlitwy” z postaciami obserwatorów „Męczeństwa św. Apolonii” jest brak zainteresowania rozgrywającą się na pierwszym planie sceną. Pierwszy apostoł odwraca się w prawą stronę, drugi wzrok utkwil na łożu, trzeci spogląda w górę.

Analogiczna pod względem fizjonomii do „II oprawcy” Apolonii jest postać dwukrotnie pojawiająca się w scenach ołtarza „Świętego Stanisława” z kościoła Mariackiego w Krakowie, w „Zabójstwie św. Stanisława” [il. 12] i „Wskrzeszeniu rycerza Piotra”. Mężczyzna określany jest jako diakon. Uwagę zwraca postępująca łysina i wyraźnie zaznaczone wystające kości policzkowe, zmarszczki mimiczne ciągnące się od nasady nosa oraz charakterystycznie zniekształcona, niesymetryczna twarz.

Analogię znaleźć można także dla upozowania postaci „I oprawcy” kolaniem zapierającego się o krawędź ławy, na której spoczywa Apolonia [il. 1]. Kaci przyklękający na jedno kolano na blacie ławy pojawiają się m.in.: w kwaterze „Różańca” autorstwa W. Stwosza – z tą różnicą, że oprawca zapiera się lewą, nie prawą nogą, w scenie „Męczeństwa św. Barbary” z wrocławskiego ołtarza św. Barbary, we fragmencie „Cierpień Chrystusa” przedstawiającym „Koronowanie cierniem” z kościoła św. Jakuba w Toruniu⁴⁵.

4.4. Głębka reliefu i przedstawienia

W przypadku sceny „Męczeństwa św. Apolonii” uwagę zwraca:

- zmiana głębokości reliefu (od postaci pełnoplastycznych do całkowicie płaskich),
- powiązanie głębokości reliefu z redukcją stopnia widoczności postaci (od całych postaci poprzez wizerunki do pasa, na popiersiach skończywszy),
- nachylenie podłoża i ławy.

Charakterystyczna dla rozwiązania głuchowskiego jest różna głębokość reliefu, w którym wykonano figury pierwszo- i drugoplanowe. Ten sam zabieg zastosowany został także w datowanych na początek XVI w.: retabulum z Pławna [il. 5 i 7], dziełach Tilmana Riemenschneidera, ołtarzu „Świętego Stanisława” z kościoła Mariackiego w Krakowie [il. 12] i „Małej Rodzinie Marii” z Marcinek [il. 6].

We wszystkich tych przedstawieniach stopniowe oddalenie postaci akcentowane jest w dwojaki sposób. Po pierwsze, zmienia się głębokość reliefu, który staje się płytszy. Po drugie, postępując konsekwentnie, wraz z oddalaniem się,

⁴⁵ Zob. http://pl.wikipedia.org/wiki/Pasja_toru%C5%84ska#mediaviewer/Plik:Torun%2C_kosciol_sw_Jakuba%2C_Pasja.jpg [dostęp 14.08.2013].

postaci muszą ulec zmniejszeniu. Zmniejsza się nie tylko skalę, w jakiej je wykonano, ale i stopień ich widoczności. Jest to logiczne następstwo prezentowania postaci w liczniejszych grupach. Tak, aby gabarytowo największe postaci pierwszoplanowe nie przesłaniały postaci tzw. „drugiego szeregu”, kolejne postaci umieszcza się pomiędzy nimi. Niewidoczne zatem są ich nogi, bardzo często również ręce. Rzeźbienie takich figur ogranicza się jedynie do stworzenia popiersi, a w rzędach końcowych twarzy czy tylko fragmentów nakryć głów.

W scenie „Pojmania Jezusa” z ołtarza mariackiego, będącego płytkim reliefem, owo zróżnicowanie co do głębokości i stopnia widoczności również zostaje zachowane. Spomiędzy postaci krępego mężczyzny, przypominającego głuchowskiego „kramarza”, i postaci rycerza zakutego w zbroję wyłania się niezidentyfikowany mężczyzna. W identycznym układzie między „kramarzem” a rycerzem pojawia się popiersie mężczyzny w dziele głuchowskim [il. 10]. Mielibyśmy zatem Stwoszowską wersję ukazanego w swej „pełni” „kramarza”, popiersie rycerza i jedynie wyzierającą zza nich głowę nieokreślonego mężczyzny.

Ważny dla przestrzennego kształtowania przedstawienia rzeźbiarskiego jest stopień nachylenia podłoża, po którym stąpają postaci pierwszoplanowe. Jedyną analogią do dzieła głuchowskiego odnaleźć można w tryptyku z Pławna [il. 5]. Pojawiające się podobne rozwiązania w malarstwie i grafice, chociażby w „Męczeństwie św. Barbary” z przywoływanego już ołtarza św. Barbary czy w Dürerowskim „Męczeństwie Jana” oraz w „Melancholii”, wskazywałyby na ewentualne źródła w dziełach stricte malarskich, graficznych.

Pod względem ikonograficznym i kompozycyjnym głuchowskie „Męczeństwo św. Apolonii” łączyć można z dziełami pochodzącymi z południowych Niemiec, z Bawarii. W grafice Dürera „Męczeństwo św. Jana Ewangelisty” (Norymberga) odnaleźć można nie tyle podobne do głuchowskiego, ile wręcz identyczne z nim rozwiązania kompozycyjne czy pojawiające się również w „Męczeństwie św. Apolonii” typy fizjonomiczne. Zbieżny jest po części sam temat przedstawienia – męczeństwo za wiarę. Na kwaterze z ołtarza „11000 Dziewic” z Heilsbronn przedstawiono nie tylko – „Męczeństwo św. Apolonii”, ale i postaci oprawców ukazano w zbliżonym układzie, z podobnym do głuchowskiego rozdziałem przypisanych im funkcji. Co istotne, oba dzieła datowane są na 1498 r. Podobne do głuchowskich postaci (pulchnego kramarza, łysiejącego oprawcy), przybierane przez nich charakterystyczne pozy i wzajemny układ, w którym jedne postaci wyłaniają się zza drugich, odnaleźć można w tryptykach „Świętego Stanisława” z Pławna i kościoła Mariackiego w Krakowie.

Większość przywoływanych ołtarzy wykonano w płaskim reliefie. Podobnie do głuchowskiego zróżnicowany pod względem głębokości relief zastosowano w dwóch tryptykach, przypisywanym pierwotnie Stanisławowi Stwoszowi tryptyku „Świętego Stanisława” z kościoła Mariackiego w Krakowie i ołtarzu „Świę-

tego Stanisława” z Pławna. Chęć wydobycia z płaszczyzny ołtarzowej szafy postaci pełnoplastycznych przejawia się, choć w mniejszym stopniu, u twórcy ołtarza „Rodziny Marii” z kościoła parafialnego w Marcinkach. Wszystkie trzy dzieła datowane są na pierwsze dwudziestolecie XVI w.

Ponadto, pojawiające się w głuchowskiej scenie „Męczeństwa św. Apolonii” zindywidualizowane, skarykaturowane rysy postaci, ich mimika, znaczące gesty, wprowadzana przez nie narracja nie znajdują rzeźbiarskich pierwowzorów. Poszczególne elementy pojawiają się chociażby w reliefie „Męczeństwa św. Jana Ewangelisty” z Kolonii czy w ołtarzu „Świętego Stanisława” z Pławna, jednak nie w porównywalnym do głuchowskiego natężeniu.

5. KWATERA BOCZNA CZY SCENA GŁÓWNA?

Wiadomo, że kościół pw. św. Katarzyny w Głuchowie nie był docelowym miejscem przeznaczenia sceny „Męczeństwa św. Apolonii” i predelli „Upadek pod krzyżem”. Zawieszona na ścianie kruchty niewielka tablica informuje, że oba obiekty pojawiły się w kościele dopiero w 1831 r., co znajduje potwierdzenie w aktach wizytacji świątyni. Ołtarz „przywędrował” do Głuchowa najprawdopodobniej z którejś z większych świątyni, z Poznania, Kościana bądź z odległego Krakowa⁴⁶.

Powstała przypuszczalnie w pierwszym dwudziestoleciu XVI w. scena „Męczeństwa św. Apolonii” nie mogła być ołtarzem głównym świątyni, gdyż pierwsze *patrocinium* św. Apolonii pojawia się znacznie później. Najprawdopodobniej pełniła więc funkcję ołtarza bocznego bądź przyfilarowego. O tym, że na początku XVI w. jednokwaterowe ołtarze nie były rzadkością, świadczyć mogą chociażby zachowane, również w Wielkopolsce, przedstawienia „Rodzin Marii”. Kluczową kwestią są wymiary omawianych retabulów. Nie budzi wątpliwości to, że sceny przedstawiające „Rodzinę Marii” zarówno w okrojonej, jak i rozbudowanej wersji, o podanych w tabeli 1 wymiarach, były – zgodnie z tradycją przedstawieniową – wyobrażeniami głównymi ołtarzy, nie zaś kwaterami bocznymi. Najmniejszym z omawianych był ołtarz ze Skarboszewa, kolejno przedstawienie z Tarnowa, Głuchowa, Prochów, Krotoszyna i Marcinek.

Zgodnie z zaprezentowanymi danymi, wysokość i szerokość przedstawienia głuchowskiego nie odbiega znacznie od wyobrażeń z Tarnowa czy Prochów. Je-

⁴⁶ W wiekach XVII i XVIII znaczna część gotyckich zabytków została usunięta z kościołów jako nieodpowiadająca duchowi czasu. Dzieła w całości lub podzielone na pojedyncze kwatery trafiły do mniejszych, wiejskich parafii. Ich miejsca zajmowała sztuka „nowa”. Barokowy przepych, biel gipsowych figur, złoto ornamentów i obrazy w ołtarzach głównych chciały tworzyć „nową” tradycję, oddalając pamięć i wyobrażenia tradycji „średniowiecznej”. Ze starcia tego sztuka gotycka nie wyszła obronną ręką. Po dziś dzień w odległych kościółkach, na strychach probostw znajdują się dzieła wybitne a zapomniane.

Tabela 1

Wymiary scen przedstawiających „Rodzinę Marii” z wielkopolskich świątyń

	Krotoszyn	Prochy	Tarnowo	Marcinki	Głuchowo	Skarboszewo
wysokość	135 cm	128 cm	115 cm	144 cm	116 cm	80 cm
szerokość	113 cm	114 cm	99 cm	104 cm	87,5 cm [?]	78 cm

śli zatem obiekty we wspomnianych kościołach wielkopolskich określane są jednoznacznie jako przedstawienia główne ołtarzy – co nie oznacza, że były one ołtarzami głównymi świątyń – nic nie stoi na przeszkodzie, aby scenę „Męczeństwa św. Apolonii” również uznać za przedstawienie środkowe większego retabulum lub też – co bardziej prawdopodobne – scenę samodzielną. Należałoby także zaznaczyć w kontekście zależności południowoniemieckich, że kamienne, jednokwaterowe ołtarze przyfilarowe znajdują się m.in. w kościele św. Sebalda w Norymberdze (scena „Upadku pod krzyżem”).

O tym, że nie była to kwatery boczna, za czym optowały Karłowska-Kamzowa i Szarata, świadczą wymiary reliefu i narracyjne ujęcie tematu. Skupienie się na postaciach drugoplanowych i umiejętne operowanie mową gestów wprowadza swoistą narrację przedstawienia. Także pełnoplastyczność rzeźb postaci pierwszoplanowych sugeruje ich „wyjście” ku wiernemu znajdującemu się w znacznej bliskości ołtarza. Aby widz mógł docenić wizualne walory prezentowanego mu dzieła, przedstawienie winno znajdować się na wysokości oczu. W przeciwnym razie wszystkie analizowane już niuanse fizjonomiczne i stylistyczne nie zostałyby właściwie odebrane. Ponadto, kompozycja przedstawienia, parapet dzielący przedstawienie na 2/3 wysokości i popiersia mężczyzn wyzierające zza balustrady, jak najbardziej mogą być rozwiązaniami zastosowanymi w scenie głównej ołtarza, czego dowodzą wzmiankowane już reliefy „Rodzin Marii”.

Analizując scenę główną ołtarza św. Stanisława z Pławna, wnioskować można, że asymetryczna kompozycja przedstawienia nie może być argumentem za traktowaniem sceny „Męczeństwa św. Apolonii” jako prawej kwatery bocznej. Tryptyk z Pławna ukazuje dwie sceny, podobnie jak scena głuchowska, o asymetrycznej kompozycji będące scenami głównymi ołtarza.

Po wtóre, umieszczenie poniżej „Męczeństwa św. Apolonii” predelli z „Upadkiem Jezusa pod krzyżem” staje się sygnałem funkcji, jaką scena męczeństwa mogłaby pełnić. Nawet jeśli badacze (poza Brosigiem) nie łączą tych dwóch przedstawień, ewidentnie, pod względem gabarytów, tematyki i po części stylistyki, są one ze sobą powiązane. Scenę ze św. Apolonią oraz rzeźbiarskie wy-

obrażenie „Upadku Jezusa pod krzyżem” łączy znacznie więcej, niż do tej pory wskazywano. Na wyróżnienie zasługuje niezwykle plastyczny sposób różnicowania fizjonomii poszczególnych postaci w obu przedstawieniach. Poza oczywiście nadrzędną, ideową zbieżnością tematyczną przedstawień związanych ze scenami męczeństwa zwraca uwagę podobieństwo dynamicznej kompozycji i sposób wprowadzenia relacji czasowych.

Oba obiekty powstały w zbliżonym czasie, choć z pewnością nie są dziełem tego samego artysty. Wydłużony kształt predelli oraz jej wymiary świadczą o tym, że rzeczywiście wyobrażenie to, podobnie jak reliefowe przedstawienie z predelli krakowskiego ołtarza Jana Olbrachta (ok. 1500), pierwotnie pełniło funkcję predelli ołtarza. Czy ołtarza św. Apolonii? Nie wiadomo. Nic nie wskazuje na to, że nie mogłoby tak być. Autorka niniejszego tekstu przyjęła, że oba dzieła były ze sobą powiązane. Jeśli nie pierwotnie, to w późniejszym okresie nieznanemu twórcy wykonał dzieło przeznaczone do umieszczenia go w predelli ołtarza św. Apolonii. Stąd owe, zbyt silnie wyartykułowane przez Brosiga zależności stylistyczne. Twórca predelli wzorował się na postaciach „Męczeństwa św. Apolonii”. Autor „Męczeństwa...” mógł wykonać scenę, nie przewidując dla niej predelli. Tę „dołączono” w niedługim czasie, podkreślając funkcję dzieła z głównego przedstawienia ołtarza.

6. PODSUMOWANIE

Stare, XVIII-wieczne powiedzenie niejakiego Buffona brzmiało „*styl to człowiek*” [...], *styl to wyraz umożliwiający indywidualizację, a co za tym idzie identyfikację autora, środowiska, epoki*⁴⁷. Nie ulega wątpliwości, że scena „Męczeństwa św. Apolonii” na tle zachowanych dzieł przełomu XV i XVI w. jest wyjątkowa. Choć poszczególne elementy przedstawienia, takie jak: kompozycja, plastyczność, głębia, narracyjność, naturalizm, znajdują analogie w rzeźbie i grafice południowoniemieckiej („Męczeństwo św. Jana” Dürera) oraz dziełach pochodzących z Małopolski, Wielkopolski, nie można wskazać obiektu, w którym łączyłyby się one w równym do głuchowskiego stopniu natężenia. Analizując przywołane w poprzednich punktach obiekty, stwierdzić można, że „Męczeństwo św. Apolonii” bliżej niż do rodzimych dzieł XV-wiecznych jest do datowanych na początek XVI w.: retabulum z Pławna, ołtarza „Świętego Stanisława” z kościoła Mariackiego w Krakowie czy „Małej Rodziny Marii” z Marcinek.

Niezwykle trafne w odniesieniu do sceny głuchowskiej jest użyte przez Dobrzeńskie sformułowanie, że istnieje pewna grupa dzieł, które „nie mieszczą się” już w kręgu oddziaływań Stwoszkowskich. Czerpiąc z owego repertuaru mi-

⁴⁷ M. Porębski, *Pojęcie stylu w badaniach nad sztuką XIX i XX w.*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1978, s. 41.

strzowskich form, pragną krąg owych zależności przekraczać. Nie bez powodu tym, co wyróżnia scenę z Głuchowa, jest właśnie jej eklektyczność, umiejętne łączenie elementów różnych stylów, ich twórcze parafrazowanie.

Budząca zatem wiele wątpliwości co do jej autorstwa i czasu powstania scena „Męczeństwa św. Apolonii” wprowadza sztukę wielkopolską w renesans, a być może właśnie wprowadza go do sztuki wielkopolskiej. Znamionuje przełom w twórczości rzeźbiarskiej. Pokazuje nowe możliwości. Angażuje widza. Ukazuje, że sztuka gotycka nie zostaje wyparta, a jedynie wchodzi w symbiozę z nowymi trendami, po części się im podporządkowując, po części nieznacznie je modyfikując.

Wskazanie konkretnego autora jako twórcy „Męczeństwa św. Apolonii” jest bardziej skomplikowane. Ewidentne nawiązania do dzieł południowoniemieckich świadczą, że musiał on mieć bezpośredni z nimi kontakt. Z drugiej strony powiązania z dziełami małopolskimi, z tryptykiem „Świętego Jana Chrzciciela” czy tryptykiem „Świętego Stanisława” nakazywałyby zwrócić się ku twórczości rodzimej. Artysta pozostawać mógł pod wpływem rzeźbiarzy małopolskich, których dzieła pierwotnie przypisywano Stanisławowi Stwoszowi. Brak jednolitego kontekstu porównawczego uniemożliwia jednak pewną atrybucję.

Autor dzieła głuchowskiego ogólnie określany może być jako tzw. „Twórca głuchowski”. Samo dzieło pozostaje przedstawieniem odosobnionym na tle zachowanych retabulów końca XV i początku XVI w. Niewykluczone, że dalsze badania poszerzą krąg wpływów „Twórcy głuchowskiego” i dookreślą główny obszar jego działalności.

SUMMARY

The late-medieval scene depicting the “Martyrdom of St. Apollonia” has been part of the collections of the Archdiocesan Museum in Poznań since 1998. Previously this work furnished the interior of the parish church in Głuchów near Kościan. Viewed against the backdrop of the preserved monuments of art in Greater Poland, the scene remains a unique and puzzling work. The article presents the hitherto state of research of this object and refers to the fundamental theses of Brosig, Dettloff, Kamzowa and Białłowicz-Krygierowa pertaining to its iconography, composition and possible prototypes. The theme of St. Apollonia’s martyrdom is discussed as a common phenomenon in the art of the end of the 15th and the beginning of the 16th century, though rarely encountered in the rendering represented by the Głuchów sculpture. The author provides a detailed description of the object and its analysis in terms of iconography, composition, naturalistic elements, narrativity of the rendering and the depth of bas-relief in which it was executed. A series of characteristics linking the monument from Głuchów with works originating from southern Germany are indicated, especially its undeniable affinity to a print by Dürer.

Keywords

Archdiocesan Museum in Poznań, the church in Głuchów, „Martyrdom of St. Apollonia”, state of research (Brosig, Dettloff, Kamzowa, Białłowicz-Krygierowa), affinity (Dürer and Stwosz)