

PÓŻNOGOTYCKI PENTAPTYK Z KOŚCIOŁA POCYSTERSKIEGO W BUKOWIE MORSKIM FUNDACJI OPATA HENRYKA KRESSE

Wstęp

Działalność cystersów na Pomorzu Przedodrzańskim powszechnie kojarzy się z opactwem cystersów z Kołbacza. Tymczasem nie było ono jedyne. W ziemi sławieńskiej, w bezpośrednim sąsiedztwie wybrzeża, blisko Darłowa, istniało jeszcze drugie, a mianowicie opactwo w Bukowie Morskim. Założone około połowy XIII w. przez księcia Świętopelka stanowiło filię meklemburskiego opactwa w Darguniu dokąd, analogicznie jak miało to miejsce z fundacją kołbacką, mnisi przybyli z Esrom w Danii¹. Z zabudowań opactwa pozostał do dziś jedynie bardzo skromny i dla założeń cysterskich nietypowy kościół konwentualny². Jeszcze około trzydzieści lat temu zdołało go

¹ H. Hoogeweg, *Die Stifter und Klöster der Provinz Pommern*, t. 1, Stettin 1924 s. 164; B. Popielas-Szultka, *Rozwój gospodarczy dominium bukowskiego od połowy XIII do połowy XVI wieku*, Słupsk 1980 s. 13 n.

² Z. Kalita, *Pocysterski kościół w Bukowie Morskim*, „Koszalińskie Zeszyty Muzealne” 1976 nr 6 s. 171 oraz il. 2. Niewielki kościół ceglany w Bukowie Morskim jest trójnawową, czteroprzęślową halą z jednoprzęsłowym poligonalnie zamkniętym prezbiterium. Śladów lektorium brak, natomiast uważa się, że szersze przeszło zachodnie służyć mogło do użytku wiernych. Od zachodu budowla posiada wydatną wieżę, której arkady przejazdowe są obecnie zamurowane. Na temat budowy kościoła i usytuowania zabudowań klasztornych brak jest jakichkolwiek przekazów źródłowych. Autorka opracowania architektury Bukowa, tak ze względu na charakter budowli, jak i dzieje konwentu, datuje obiekt na pierwszą połowę XIV w.; wieżę natomiast na drugą połowę XV w. Stwierdza ona zarazem, że kościół ten odbiega daleko od najczęściej spotykanych modeli budownictwa cysterskiego, a analiza jego formy doprowadza ją ostatecznie do wniosku, że plan oparty był o miejscowe wzory cysterskich założeń kościołów żeńskich, zwłaszcza w Szczecinie i Koszalinie. Zastosowanie zmienionego i maksymalnie uproszczonego programu budowlanego wiązało się również ze zmianą modelu życia zakonnego, dostosowującego się do nowych warunków społecznych. Wyrazem tego jest nierespektowanie zaleceń kapituły generalnej, zabraniającej cystersom działalności duszpaster-

późnogotyckie retabulum w części wewnętrznej szafy rzeźbione, z podwójną parą malowanych zewnętrznych skrzydeł, pośrodku z młodszą o przeszło pół wieku alabastrową figurą Maryi z Dzieciątkiem (il. 1–6). Ponadto, na jednej z malowanych kwater, na skrzydłach, umieszczono wizerunek fundatora ołtarza – opata Henryka Kresse (1513–1539)³ (il. 9).

Jak z powyższego wynika substancja zabytkowa obiektu i prezentowane w nim gatunki twórczości są różnorodne. Toteż, z uwagi na charakter artykułu oraz fakt, że omawiany ołtarz nie był dotychczas przedmiotem szczegółowych badań, poniższe rozważania na jego temat, ograniczając sprawy analizy stylowej, skoncentrowane zostaną na problematyce ikonograficznej i wymowie ideowej dzieła. Na szersze uwzględnienie zasługuje natomiast unikatowa na tych terenach alabastrowa rzeźba Madonny (il. 5–6).

Sytuacja ekonomiczna opactwa

Rozpatrując dzieje opactwa bukowskiego na podstawie pracy Hansa Hoogewega o klasztorach pomorskich⁴, to obraz jaki tam się rysuje, związany z opisem wiecznych trudności finansowych, jawi się jako pasmo kłopotów i niepowodzeń. Istotnie, klasztor w Bukowie do zamożnych nie należał. Pozornie dobrze uposażony w dobra ziemskie, położony był jednak w okolicy mało urodzajnej, której poziom odbiegał od poziomu posiadłości np. kołbackich, położonych w najżyźniejszej części Pomorza Zachodniego. Toteż źródłem dochodów

skiej i handlowej. Na temat innych zabudowań opactwa zob. B. Popielas-Szultka, *dz. cyt.*, s. 166.

³ L. Böttger, *Die Bau n. Kunstdenkmäler d. Regierungsbezirks Köslin, B. I. H. III. Kreis Belgard und Schlawe*, Stettin 1892 s. 12; G. Dehio, *Handbuch d. Deutschen Kunstdenkmäler*, Bd. 2, Berlin 1906 s. 403. Z kościoła w Bukowie pochodził ponadto, jednak nie zachowany, tron opacki wykonany przez mnicha Borcharda z 1476 r. (por. A. Stubenrauch, *Der Abtsstuhl von See-Buckow, Monatsblätter d. Gessellschaft für Geschichte und Altertums-kunde*, Bd. 16, Stettin 1902 s. 165; O. Schmitt, *Ostpommern*, Berlin 1927 il. 34 poz. 34). Obiekt ten, o dość osobliwym, raczej ludowym charakterze, posiadał na zapleczu ciętą w drewnie inskrypcję w pięknej minuskule łacińskiej, która może nasuwać skojarzenia z pracą dbałych o doskonałość formy skryptoriów cysterskich, m. in. kultywujących tradycje z Esrom (por. K. Bobowski, *Domy Cysterskie w Darguniu i Eldenie, oddziaływania gospodarcze i kulturalne*, w: *Historia i kultura cystersów w dawnej Polsce i ich europejskie związki*, red. J. Strzelczyk UAM, Seria Historia nr 135, Poznań 1987 s. 211).

⁴ Por. przypis nr 1.

Bukowa, obok rolnictwa, było także rybołówstwo, tak wewnątrzłado-we, jak i przybrzeżne, oraz na morzu otwartym. Od XIII w. opactwo posiadało własne stacje rybackie, ponadto młyny miejskie i wiejskie, a także warzelnie soli w Kołobrzegu. Niemniej okres najgłębszej depresji finansowej i długów przypadał na przełom XIV i XV w., a przyczyną – według badań Barbary Popielas-Szultka, były problemy nieuregulowanych praw własności do części osad ewentualnie ziem użytkowanych przez chłopów, które klasztor zmuszony był wykupować. Na ten sam okres przypadł zarazem kryzys handlu zbożem w basenie Bałtyku. Dokonane jednak w 1462 r. przez księcia Eryka II zatwierdzenie posiadłości ziemskich, przebiegu granic oraz najistotniejszych praw i przywilejów stało się podstawą zwiększenia dochodów konwentu. Widome tego efekty nastąpiły w ostatnim ćwierćwieczu wieku XV oraz w pierwszych latach wieku XVI⁵.

Do zmniejszenia się deficytu finansowego opactwa pośrednio przyczyniło się również powołanie w 1473 r. przez Eryka II bractwa „Annuntiationis Mariae”, do którego należeli *szlachetni mężowie i niewiasty*, wspomagający klasztor i gromadzący środki na opiekę nad wdowami, sierotami i ubogimi. Umożliwiło to regulowanie niektórych długów⁶.

Gruntowna zmiana w położeniu gospodarczym klasztoru nastąpiła w okresie kierowania konwentem przez opatów: Dytrycha (1493–1502) i Walentyna Ludovici (1502–1513). Szczególnie ten ostatni, przeniesiony później na podobne stanowisko do Kołbacza, zasłużył się jako znakomity administrator powierzonej mu placówki. Obydwaj rozwinięli na szeroką skalę handel, zarówno na terenie własnych posiadłości jak i pobliskich miast oraz włączyli się w wymianę towarowo-pieniężną na rynkach zagranicznych. Zarazem na przełomie XV i XVI w. kształtować się zaczęła w regionie nowa koniunktura gospodarcza związana ze zwiększonym popytem w krajach zachodniej Europy na zboże, artykuły hodowlane i produkty leśne. Konwent zatrudniał osoby świeckie, które prowadziły handel w imieniu opactwa. Z lat dwudziestych wieku XVI istnieją np. wiadomości o posiadaniu przez klasztor własnego kupca-żeglarza (nauta). Inny szyper bukowski przeprowadzał transakcje w Darłowie i obracał gotówką w skład której wchodziły floreny reńskie, węgierskie itp. środki płatnicze, co dowodzi utrzymywania szerokich kontaktów handlowych z kupcami zagranicznymi. Opactwo posiadało dwa domy handlowe w Darłowie oraz w Kołobrzegu, stanowiącego wówczas jedną z głów-

⁵ B. Popielas-Szultka, *dz. cyt.*, s. 158 i 202.

⁶ *Tamże*, s. 160; H. Hoogeweg, *dz. cyt.*, s. 173.

nych central handlu zbożowego na Bałtyku⁷. Prowadzona wbrew regule działalność handlowa konwentu, poważnie przyczyniła się do przełamania jego kryzysu finansowego. Toteż warunki, w których fundator ołtarza, Henryk Kresse, obejmował rządy w opactwie były korzystne, a potwierdzają je dalsze zawierane przez niego transakcje. Sekularyzacja majątku i likwidacja klasztoru po wprowadzeniu reformacji przerwały jednak proces jego stopniowego rozwoju⁸.

Dzieje ołtarza

W dotychczasowych opracowaniach pentaptyk z Bukowa Morskiego był jedynie wzmiankowany. O jego dziejach z inwentaryzacji Böttgera dowiadujemy się, że w 1852 r. był on konserwowany, a w latach siedemdziesiątych tamtego wieku dodano szafie ażurowe zwieńczenie⁹. Otto Schmitt był pierwszym badaczem, który zwrócił uwagę na tkwiącą w ołtarzu alabastrową figurę Maryi z Dzieciątkiem¹⁰. Jego publikacja zapewne sprawiła, że w okresie II wojny rzeźba ta została wyjęta z ołtarza i zabezpieczona poza Bukowem, wskutek tego po różnych kolejach losu i w złym stanie zachowania trafiła po wojnie do zbiorów Muzeum w Szczecinie. Tam w 1952 r. dokonano przyklejenia oderwanej głowy, natomiast w 1955 r. w Pracowni Konserwatorskiej tegoż Muzeum usunięto ciemną, rażącą olejną polichromię, pochodzącą zapewne z okresu dziewiętnastowiecznych zabiegów konserwatorskich¹¹.

Pozbawiony alabastrowej figury ołtarz stał w opuszczonym kościele jeszcze kilka lat po wojnie¹². Gdy znikły zeń wszystkie pozostałe rzeźby, Wojewódzki Konserwator Zabytków w Koszalinie ocalałe malowidła oddał do konserwacji w Warszawie, a następnie, wraz z obudową, przekazał w 1961 r. do zbiorów Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku¹³.

⁷ B. Popielas-Szultka, *dz. cyt.*, s. 102 i 168.

⁸ *Tamże*, s. 177; H. Hoogeweg, *dz. cyt.*, s. 177 i 204.

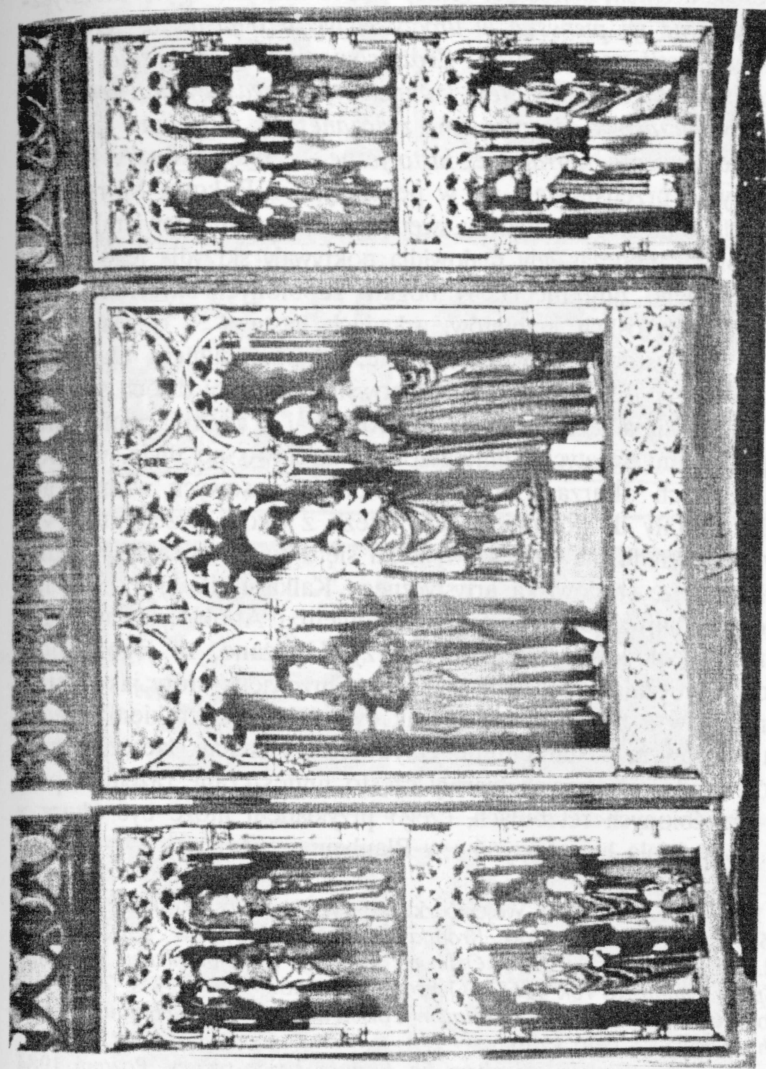
⁹ L. Böttger, *dz. cyt.*, s. 12.

¹⁰ O. Schmitt, *Eine mittelalterliche Alabaster-Madonna in Pommern*, „Monatsblätter der Gesellschaft für Pom. Geschichte u. Altertumskunde” Bd. 47: 1933 nr 8 s. 120; G. Schoenberger, *Reallexikon zur Deutschen Kunst-Geschichte* (hasło: Alabaster-Plastik), t. 1, Stuttgart 1937 s. 312.

¹¹ Z. Krzymuska-Fafius, *Plastyka gotycka na Pomorzu Zachodnim. Katalog Zbiorów*, Szczecin 1962 poz. 26 s. 50.

¹² Notatka własna z objazdów konserwatorskich w latach 1948–1950.

¹³ Dokumentacja konserwatorska PKZ, Oddział w Warszawie, Pracownia Ma-



1. Bukowo Morskie. Kościół pocysterski, ołtarz główny, rzeźby części uroczystej, pocz. XVI w., stan przed 1939 r. Fot. Archiwum Muzeum Narodowego w Szczecinie.

W średniowieczu rzeźba, zwłaszcza powiązana z architekturą, była ceniona wyżej jako forma uobecniania istot świętych i boskich – pisze Adam Labuda – autor rozprawy o wrocławskim ołtarzu św. Barbary. Potwierdzeniem wyższości rzeźby wobec malarstwa jest notoryczne występowanie tej pierwszej w uroczystej wersji ołtarza, zaś tego drugiego – w wersji powszedniej... Zróznicowanie to sięga głębiej i przyznaje każdemu z gatunków sferę kompetencji: przedstawienia reprezentacyjne, ponadczasowe, dogmatyczne związane były z medium rzeźbiarskim, przedstawienia narracyjne, historyczne – malarzskimi¹⁴. Podobnie sprawy te przedstawiały się w pentaptyku z Bukowa Morskiego. Pełniąc rolę ołtarza głównego, w swej części uroczystej zawierał on figury rzeźbione, podczas gdy malowidła pokrywały skrzydła jego pierwszego i drugiego zamknięcia. W bogato zdobionych snycerską robotą, o motywach oślich grzbietów, arkadach nastawy¹⁵, o wymiarach 143×233 cm, ustawiona była pośrodku, na postumencie, alabastrowa figura Maryi z Dzieciątkiem, z dębowymi rzeźbami dwóch świętych Janów: Chrzciciela i Ewangelisty po bokach i z asystującymi mniejszymi postaciami świętych, umieszczonych strefowo po dwie, w bocznych skrzydłach ołtarza. Figury te w dotychczasowych wzmiankach zaliczone zostały do lokalnej grupy rzeźb z około przełomu XV i XVI w., których forma stylowa wywodzi się z rejonów Dolnej Nadrenii, zwłaszcza ze środowiska artystycznego Kalkaru (il. 1)¹⁶. Św. Jan Ewangelista, najwznioślejszy autor Ewangelii i Apokalipsy, uchodził za patrona teologów i w ogóle pisarzy. Uważano, że jego śmierć przypadła w rocznicę urodzenia św. Jana Chrzciciela, który jako ostatni z proroków a pierwszy męczennik był niejako łącznikiem między Starym, a Nowym Testamentem. Obydwie te postacie, łączone przez teologów średniowiecznych bywały często umieszczane razem w portalach i rzeźbionych retabulach, czego przykładem może być ołtarz z 1494 r. w kościele benedyktynów w Blaubeuren (il. 7)¹⁷.

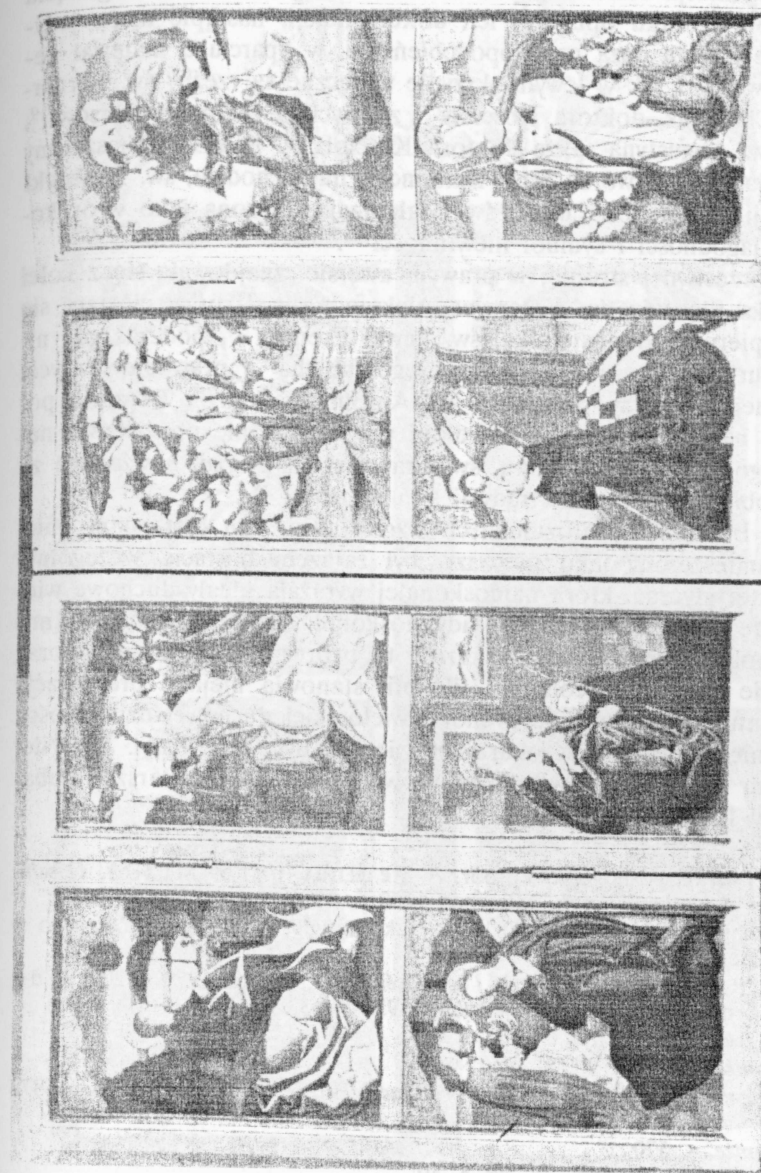
larska, 1961 r.; Konserwator Wojewódzki województwa koszalińskiego, nr inw. akt. 985; M. P. (M. Puciata), *Kroniki*, „Ochrona Zabytków” 1962 nr 4/59 s. 84, il. 7–8; D. Ptaszyńska, *Ochrona zabytków w województwie koszalińskim. Sprawozdanie za rok 1967*, „Ochrona Zabytków” 1968 z. 2 s. 70, il. 19; T. Dobrzeńcki, *Sztuka sakralna w Polsce na ziemiach zachodnich i północnych*, Warszawa 1976 s. 16.

¹⁴ A. Labuda, *Wrocławski ołtarz św. Barbary i jego twórcy*, Poznań 1984 s. 101.

¹⁵ *Tamże*, s. 96 – na temat średniowiecznej rzeźbionej nastawy ołtarzowej.

¹⁶ Z. Krzymuska-Fafius, *Późnogotycka rzeźba Pomorza Zachodniego*, w: *Sztuka Pobrzeża Bałtyku*, Warszawa 1978 s. 234 i 254.

¹⁷ Obiekt ten uważany jest za jedno z najlepszych dzieł ołtarzowych nie-



2. Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku. Malowidła pierwszej pary skrzydeł ołtarza z Bukowa Morskiego, pocz. XVI w. Fot. F. Lachowicz.

Identyfikacja umieszczonych w awersach figurek, wobec zaginięcia obiektów i braku opisowej ich dokumentacji, nastąpić może jedynie, ale z dużą dozą prawdopodobieństwa, w oparciu o materiał negatywowy¹⁸. I tak w lewym skrzydle widoczne są rzeźby św. Bernarda z Clairvaux, doktora Kościoła i założyciela zakonu cystersów¹⁹, oraz św. Augustyna także doktora Kościoła²⁰. Poniżej umieszczony był, uważany za twórcę życia zakonnego na zachodzie, św. Benedykt z Nursji²¹, zaś obok niego św. Małgorzata, czczona jako wzór kobiecej łagodności i symbol niewinności²².

Po przeciwnej stronie, w prawym awersie, znajdowała się z kolei patronka filozofów św. Katarzyna Aleksandryjska²³ oraz, cieszący się sławą pierwszego pustelnika, św. Paweł Eremita²⁴, podczas gdy niżej figurował uważany za „pierwszego mnicha” i prawodawcę życia zakonnego – inny pustelnik, św. Antoni Eremita²⁵. Ostatnia postać w habicie i z krzyżem w dłoni przypuszczalnie przedstawia następnego założyciela zakonu, św. Franciszka z Asyżu, uważanego za spadkobiercę mistycznej tradycji św. Bernarda²⁶.

Św. Bernard, ze zrozumiałych względów w tym cysterskim obiekcie umieszczony jako pierwszy, był zarazem postacią szczególnie charakterystyczną, która najdoskonalej wyrażała ideały duchowe wieków średnich. Głosił trzy zasady doskonałości chrześcijańskiej: miłość, pokorę i cierpliwość. Ukazani tu twórcy życia zakonnego oraz postacie ze świata teologii i filozofii stanowią niejako prezentację konwentu na zewnątrz, jego cnót i wielorakiej duchowej działalności. Zasadnicza jednak treść ołtarza poświęcona była czci Maryi. Dla Niej bowiem ten ołtarz powstał, zmontowany przy użyciu starszej alabastrowej figury Madonny (il. 5 i 6).

mieckiej sztuki późnogotyckiej, por. A. Feulner u. Th. Müller, *Geschichte der deutschen Plastik*, München 1952 s. 310.

¹⁸ Archiwum Negatywowe Działu Sztuki Dawnej Muzeum Narodowego w Szczecinie.

¹⁹ L. Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, t. 3, Paris 1958 s. 208; J. de Voragine, *Złota legenda*, Warszawa 1955 s. 433.

²⁰ J. de Voragine, dz. cyt., s. 458.

²¹ *Tamże*, s. 157.

²² *Illustriertes Archäologisches Wörterbuch* Bd. 2, Leipzig u. Berlin 1878 s. 651.

²³ *Tamże*, s. 570.

²⁴ J. de Voragine, dz. cyt., s. 49.

²⁵ *Tamże*, s. 69.

²⁶ L. Kalinowski, *Geneza Piety średniowiecznej*, „Prace Komisji Historii Sztuki” t. 10: 1952 s. 238.



3. Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku. Malowidła drugiej pary skrzydeł ołtarza z Bukowa Morskiego, pocz. XVI w. Fot. Pracownia Muzeum.

Alabastrowa figura Maryi z Dzieciątkiem

Na temat rzeźby Madonny z Bukowa Morskiego wypowiadał się już w 1933 r. Otto Schmitt. Stwierdził on m. in., że alabaster jest na Pomorzu Zachodnim materiałem obcym, wobec czego uznał dzieło bukowskie za import, datując je na lata około 1430–1440. Ze względu na dość szerokie rozpowszechnienie się produkcji alabastru w Niemczech, zarówno w Nadrenii, w Szwabii jak i w środkowych Niemczech, wątpliwe jest rozgraniczenie jej centrów. Tak samo trudno zaliczyć poszczególne obiekty do odpowiednich grup zabytków, bo wywodząc się z nadreńskiego warsztatu ołtarza w Rimini, wszystkie posiadają pewne cechy wspólne. To samo odnieść należy do figury z Bukowa, która jednak swą nieco przyciężką formą wydaje się, zdaniem O. Schmitta, najbliższa rzeźbom ołtarza ze Schwabstädt koło Husum, oraz rzeźbom z Hadersleben w Szlezwigu–Holsztynie (il. 8). Dzieła te, razem z niektórymi obiektami z Danii, tworzą pewną wspólną grupę o nieznanym bliżej pochodzeniu, którą lokalizować należy w Szlezwigu lub na jednej z wysp duńskich. Omawiana rzeźba Madonny mogła dostać się do Bukowa drogą morską, a ułatwić to mogły powiązania macierzystego opactwa w Darguniu z duńskim Esrom²⁷. Istotnie, opactwo bukowskie mogło dojść do posiadania figury drogą kupna. Zarówno bowiem kontakty handlowe, jak i prowadzone w okolicach Jutlandii połowy, dawały ku temu okazje. Pewnie istniały jeszcze inne możliwości. Wiadomo przecież, że w bezpośrednim sąsiedztwie Budowa, na zamku w Darłowie, rezydował od 1449 r. książę Eryk Słupski, zdetronizowany władca Danii, Szwecji i Norwegii²⁸. Jego osoba w pozyskaniu omawianego obiektu mogła także odegrać jakąś rolę skoro wiadomo, że jego następca książę Eryk II w 1473 r. założył bractwo Maryjne, którego był członkiem, co świadczy o szczególnym kulcie Maryjnym w rodzinie miejscowych książąt i bliskich powiązaniach z bukowskimi cystersami²⁹. Do posiadania rzeźby opactwo równie dobrze mogło zresztą dojść znacznie później poprzez kontakty artystyczne, w momencie powstawania ołtarza.

Omawiana rzeźba Maryi z Dzieciątkiem z Bukowa Morskiego reprezentuje typ „pięknych Madonn”, o których Ferdinand Holböck pisze, że wyrażają teologiczne pojęcie duchowego i cielesnego piękna

²⁷ Zob. przypis nr 10.

²⁸ Por. *Historia Pomorza*, red. G. Labuda, t. 1, Poznań 1972 s. 699.

²⁹ Por. przypis nr 6.



4. Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku. Malowidła drugiej pary skrzydeł, św. Barbara z fundatorem Henrykiem Kresse, pocz. XVI w. Fot. Pracownia Fot. Muzeum.

Maryi, zaś jabłko w dłoniach Dzieciątka świadczy, że jest Ona nową Ewą, wspomóżycielką ludzi w uwalnianiu się od skutków grzechu pierworodnego³⁰.

Dwa pozornie niezrozumiałe elementy opracowania figury bukowskiej, a mianowicie spłaszczone ciemię z małym otworem pośrodku oraz brak polichromii na odwrocie rzeźby, obramowanej jedynie wąziutkim złocistym paseczkiem u dołu tłumaczy się jednak, gdy porównać ją z obiektami z Hadersleben (il. 8). Te bowiem wykazują, że analogicznie głowa naszej Madonny mogła być zwieńczona nimbem zamocowanym pośrodku ciemienia, a płaszcz – tak zresztą jak na ogół bywało z dziełami z alabastru pochodzącymi zwłaszcza z kręgu warsztatu z Rimini – był pozostawiony bez polichromii³¹.

Niemniej, na podstawie wyników przeprowadzonej w Muzeum Narodowym w Szczecinie konserwacji sądzić można, że w pewnym okresie, widoczna od frontu część płaszcza została pozłocona³². Ponadto, jak wykazują zdjęcia archiwalne, figura została w ołtarzu ustawiona na podwyższającym ją postumencie, a głowa – w miejsce nimbu – zwieńczona koroną (il. 1). Elementy te pociągnęły za sobą przemianę treści ideowej dzieła. O ile bowiem biel płaszcza i nimb nad głową podkreśla niewinność Niepokalanie Poczętej – drugiej Ewy, to wprowadzenie złota i korony przesunęło akcenty wyrazowe obiektu na słowa Apokalipsy o *Niewieście obleczonej w słońce i księżyc pod jej stopami, na jej głowie wieniec z gwiazd dwunastu*³³. Także i cokół, na którym umieszczono figurę w ołtarzu, należy traktować jako świadomie zamierzone wywyższenie postaci Madonny. Wraz ze złocistym płaszczem i koroną, analogicznie do rozwiązania z przytoczonego poprzednio ołtarza z Blaubeuren (il. 7), stanowi on atrybut monarszej pozycji Maryi, czyniąc z Niej Królową niebios. Sprawa ta świadczyłaby zarazem, że wszystkie zmiany i przeobrażenia dokonane zostały w momencie montowania ołtarza³⁴.

³⁰ F. Holböck, *Theologischer Hintergrund und theologische Aussage der „Schönen Madonnen“*, w: *Schöne Madonnen 1350–1450*, Ausstellung Salzburg, 1965 s. 55.

³¹ O. Schmitt u. G. Schoenberger, *Alabaster-Plastik*, s. 304.

³² Por. przypis nr 11.

³³ *Apokalipsa św. Jana*, 12, 1.

³⁴ Przeobrażenie bukowskiej „Pięknej Madonny”, prawdopodobnie zwieńczonej pierwotnie nimbem, w koronowaną „Królowę Niebios” odnosić się może do problemu czci Maryi, której Niepokalane Poczęcie znajdowało się w centrum ówczesnych dyskusji dogmatycznych. Wprawdzie św. Bernard był tej opinii teologicznej przeciwny, jednak już w połowie XIV w., pod wpływem franciszkanina Duns Scotta przyjęło ją szereg zakonów, w tym także cystersi. Por. J.



5. Muzeum Narodowe w Szczecinie. Figura alabastrowa Marii z Dzieciątkiem z ołtarza z Bukowa Morskiego, ok. 1430 r., 1440 r. Fot. Pracownia Fot. Muzeum.

Malowidła pierwszej pary skrzydeł

Malowidła pierwszego zamknięcia skrzydeł (il. 2) odczytane w kolejności ukazują po stronie lewej: piszącego na wyspie Patmos autora Apokalipsy św. Jana Ewangelistę, poniżej zaś scenę Zwiastowania Najświętszej Maryi Pannie. Po stronie prawej widać św. Krzysztofa z postacią legendarnego mnicha-pustelnika, oraz okrywającą płaszczem swe towarzyszkę św. Urszulę. Środkowe kwatery w górnym rzędzie przedstawiają św. Hieronima umartwiającego się na puszczy oraz scenę męczeństwa Legii Tebańskiej. Znajdujące się poniżej pozostałe kwatery poświęcono wyrosłym na gruncie mistyki dwóm scenom z legendą o św. Bernardzie. Pierwsza przedstawia świętego adorującego karmiacą Matkę Boską, druga zaś wizję św. Bernarda.

Zgromadzone obrazy posiadają bogatą wymowę teologiczną, a zawarte w nich elementy hagiograficzne prezentują różne modele cnót do naśladowania, zwłaszcza w życiu zakonnym. Scena Zwiastowania, to nawołująca do pokuty zapowiedź nadejścia Odkupiciela. W pentaptykach bywa ona umieszczana na początku części ołtarza przeznaczonej do oglądania w okresie Wielkiego Postu.

Św. Jan na Patmos przed pracą pościł i modlił się. Gdy pisał, ukazała mu się, uwieczniona następnie w Apokalipsie, Madonna ukoronowana gwiazdami. Towarzyszył mu orzeł³⁵, tak oswojony, jak lew u św. Hieronima. Doniosła rola tego świętego w życiu Kościoła polegała na jego dokonaniach w zakresie biblistyki. Pozostawił bowiem po sobie przekład całego Pisma Świętego, tzw. *Wulgatę*. Wytykał swawolę niektórych duchownych i mnichów, studiował teologię, potem usunął się na pustynię. Tam, walcząc z pokusami, dla ich zwalczania umartwiał się – i jak pokazano w obrazie – uderzał się kamieniem w piersi³⁶.

Następna kwatery obrazowa przedstawia męczeństwo Legii Tebańskiej, której legenda łączy się z historią ich dowódcy – św. Maurycego. Wszyscy członkowie legii, przybywszy do Kolonii, nie cofnęli się przed śmiercią męczeńską i odmówili złożenia ofiary bogom pogańskim³⁷. W obrazie, na środkowym konarze drzewa męczeństwa zawiśła postać Chrystusa Ukrzyżowanego w charakterystycznej dla mistyki nadreńskiej środowiska artystycznego formie „widlastej”³⁸.

Kruszelnicka, *Dawny ołtarz Pięknej Madonny Toruńskiej*, „TeKa Komisji Historii Sztuki” t. 4, Toruń 1968 s. 48 n.

³⁵ L. Réau, *dz. cyt.*, s. 20.

³⁶ J. de Voragine, *dz. cyt.*, s. 534.

³⁷ *Illustrirtes*, s. 665.

³⁸ Por. D. Frey, *Der Mystiker Kruzifixus im Breslauer Diözesanmuseum*, w:



6. Muzeum Narodowe w Szczecinie. Figura alabastrowa Marii z Dzieciątkiem z ołtarza z Bukowa Morskiego, rewers, ok. 1430 r., 1440 r. Fot. Pracownia Fot. Muzeum.

Św. Krzysztof, dobroduszny osiłek, którego do posłuchu nikt nie mógł zmusić, daremnie poszukiwał najpotężniejszego władcy, aby mu służyć. Gdy sądził, że nareszcie znalazł, okazało się, że ten boi się diabła. Diabeł z kolei obawiał się krzyży, więc Krzysztof postanowił wstąpić na służbę do Chrystusa. Jakiś mnich poradził mu, aby przynosił przez rzekę pątników udających się na pielgrzymkę. Pewnego razu przynosił na swym ramieniu małego chłopca, który zaczął mu coraz bardziej i bardziej ciążyć. Okazało się, że jest to dźwigający cały świat, Jezus. Morał legendy: ten kto bezkompromisowo szuka prawdziwej wielkości, na końcu musi się spotkać z Bogiem³⁹.

Oslaniająca płaszczem swe towarzyszkę św. Urszula, podobnie jak legenda Legii Tebańskiej, wiąże się z Kolonią, i zawiera moralitet odnoszący się do wiary człowieka, gotowego na śmierć męczeńską⁴⁰.

Z uwagi na cysterski charakter omawianego obiektu, szczególnie istotne wydają się być, związane z osobą św. Bernarda założyciela zakonu, dwie centralne sceny pierwszego otwarcia ołtarza. Pierwsza zwana *Lactatio Sancti Bernardi* oparta została na opowieści, w której święty, adorując karmiącą Matkę Boską, miał wskutek śpiewania psalmów tak wysuszone wargi, że Maryja zwilżyła je własnym mlekiem. Wyrosła na gruncie mistycznym legenda zawiera metaforę, odnoszącą się do *śłodkiej jak mleko* elokwencji świętego, którego imię przez całe średniowiecze wiązano z kultem Matki Najświętszej⁴¹.

Druga scena, *Wizja św. Bernarda*, o równie mistycznym charakterze, ukazuje moment, gdy Chrystus Ukrzyżowany, wzruszony gorliwą modlitwą św. Bernarda, odrywa jedną rękę od krzyża i obejmuje nią świętego⁴². Założyciel zakonu, który umartwiając się nieustanną pracą i czuwaniem potrafił żyć w surowej ascezie, został tutaj przedstawiony jako wzór cnót szczególnie miłych Bogu.

Malowidła drugiej pary skrzydeł

Malowidła drugiej pary skrzydeł przy całkowicie zamkniętym ołtarzu (il. 3) rozpoczyna z lewej, u góry, wizerunek apokaliptycznej Maryi

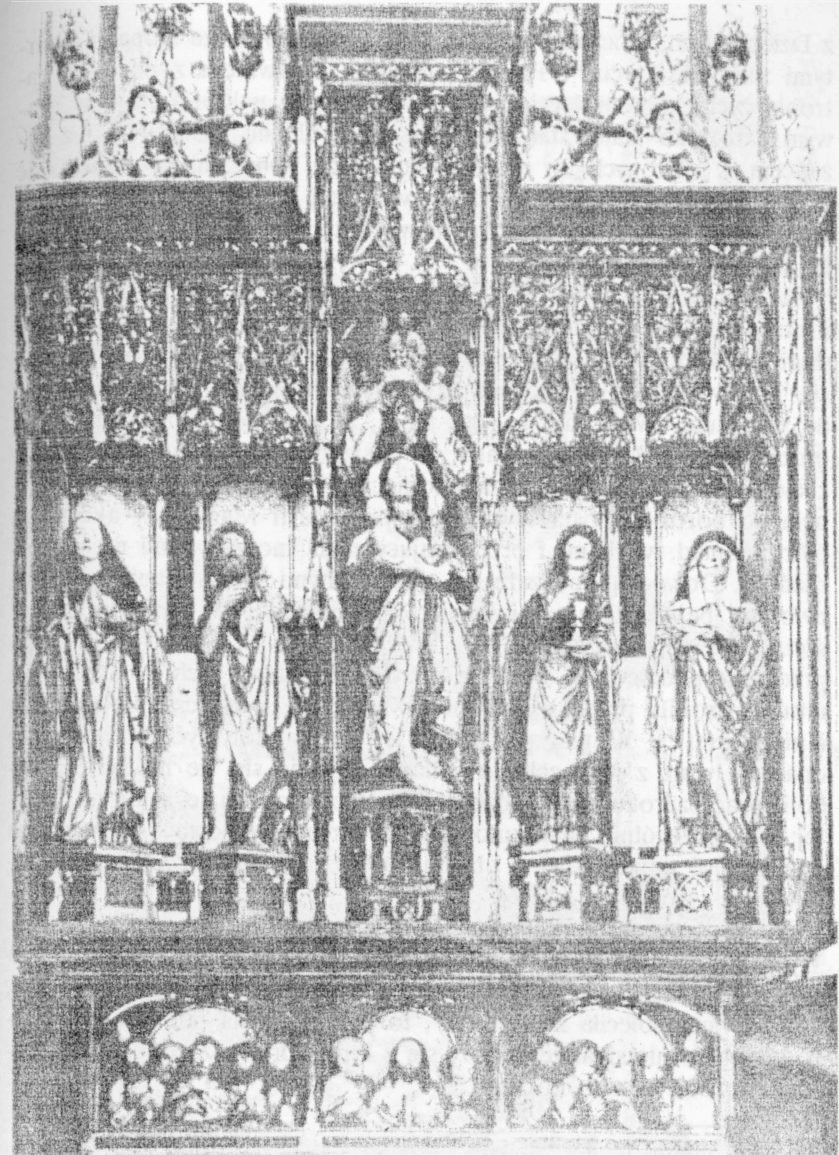
Schlesische Heimatpflege, Bd. 1, 1935 s. 3 n.; G. E. Lütthgen, *Die Wirkung der Mystik in der Kölner und Niederrheinischen Bildnerie gegen Ende des 14. Jahr*, w: „Monatshfte f. Kunstwissenschaft” 8 Jahrg. 1915 H. 7.

³⁹ J. de Voragine, *dz. cyt.*, s. 349.

⁴⁰ *Illustriertes*, s. 695.

⁴¹ Le Réau, *dz. cyt.*, s. 208; H. Vogeler, *Madonnen in Lübeck*, Lübeck 1993 s. 78 poz. 37.

⁴² Z tematu wizji Chrystusa, franciszkanie uczynili plagiat odnoszący się do osoby św. Franciszka z Asyżu. Por. L. Réau, *dz. cyt.*, s. 208.



7. Blaubeuren (Wirtembergia). Kościół pobenedyktyński, ołtarz główny, Michael i Gregor Erhart, 1494 r. Fot. Repr. Pracownia Fot. Muzeum Narod. w Szczecinie, według A. Feulner u. Th. Müller.

z Dzieciątkiem, otoczonej promieniami słonecznymi, ze stopami opartymi na półksiężycu⁴³. Poniżej znajduje się kwatery z postacią patronki życia kontemplacyjnego – św. Barbary, u której stóp, w prawym narożniku malowidła, klęczy cysters z długim pastorałem i z różańcem w złożonych do modlitwy dłoniach. Obok niego wznosi się pionowo banderola z inskrypcją, w wyrazistej minuskule gotyckiej: *frater hinricus kresse ora pro eo*; mamy więc do czynienia z wizerunkiem samego fundatora (il. 4).

Rewers przeciwnej strony ukazuje św. Andrzeja, patrona rybaków i przewoźników, a także ludzi wytwarzających surowiec do wyrobu sieci i takielunku statków⁴⁴. Poniżej widać św. Marię Magdalenę (il. 3). Święta ta była czczona ze względu na życie pokutne i miłość do Chrystusa. Występuje tu, być może, ze względu na związaną z jej osobą legendą, która opowiada, że puszczona na morze w łodzi pozabawionej żagli i wiosel, dzięki opiece anielskiej szczęśliwie dopłynęła do portu⁴⁵. Postać św. Andrzeja i Marii Magdaleny akcentują patronat nad rybakami i przebywającymi na morzu wśród niebezpieczeństw. Dowodzą one zarazem, jak ważnymi dla istnienia opactwa było ich bezpieczeństwo i wszelka pomyślność. W tym kontekście szczególna rola przypada także św. Barbarze (il. 4). Chroniła ona przed niespodziewaną śmiercią wszystkich podróżnych zwłaszcza na morzu. Broniła przed wszelkimi żywiołami, a zwłaszcza przed burzą i piorunami⁴⁶. W tym przypadku jej opieka dotyczyć mogła całego opactwa, wraz z jego zabudowaniami. Wydaje się, że mogą to symbolizować szeroko ponad opatem Kresse rozpostarte ramiona świętej; zaś szczególnie zaakcentowany jej atrybut w postaci katowskiego miecza, być może mówi o obronie opactwa także przed niesprawdliwością i rozbojem.

Na osobną uwagę zasługuje drugi atrybut, a mianowicie wieża. Wydobywający się z niej płomień może wywodzić się z treści legendy o symbolizujących Trójcę Św. trzech oświetlonych oknach wieży, którą święta poleciła zbudować⁴⁷, to jednak forma potraktowania tego szczegółu nieodparcie kojarzy się z formą prowadzącej do bezpiecznej przystani latarni morskiej⁴⁸.

⁴³ Por., przypis nr 33.

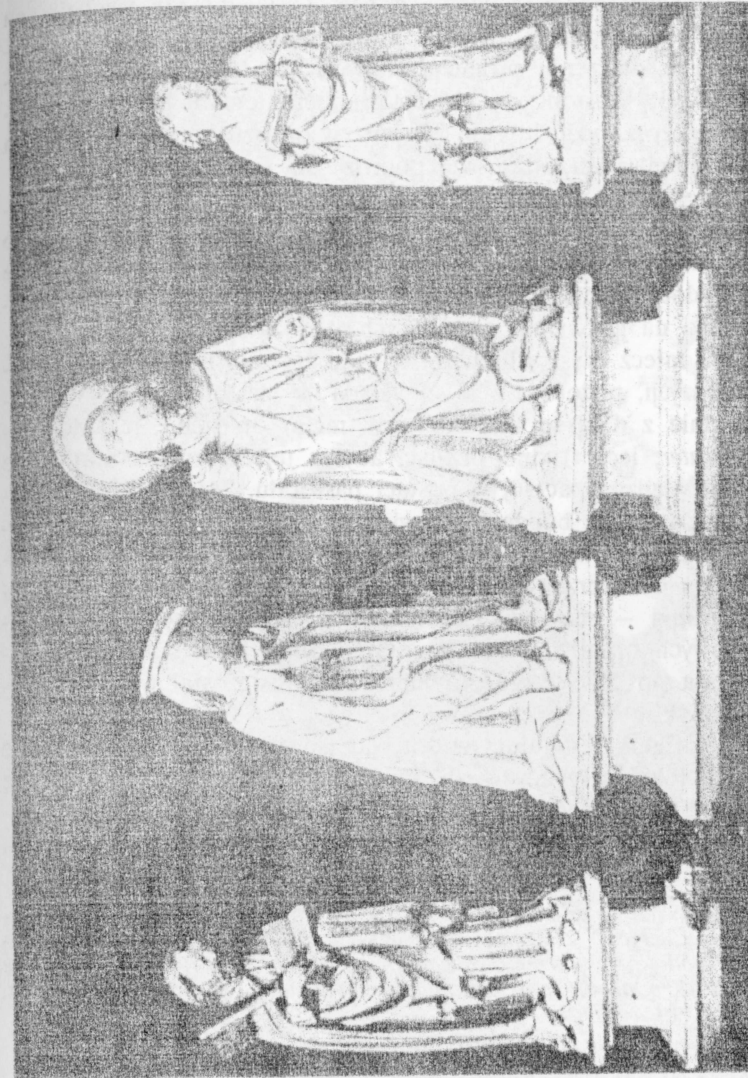
⁴⁴ *Illustriertes*, t. 1 s. 75.

⁴⁵ *Tamże*, t. 2 s. 656.

⁴⁶ *Tamże*, s. 142.

⁴⁷ Na temat atrybutu wieży por. A. Labuda, *dz. cyt.*, s. 58 n.

⁴⁸ Podobne obiekty rozmieszczane były wzdłuż wybrzeża; dowodzą tego wzmianki dotyczące Góry Chełmskiej k. Koszalina. Por. J. E. Benno, *Ge-*



8. Hadersleben, (Szlezwig-Holsztyn). Kaplica szpitalna, figury alabastrowe, ok. 1430–1440 r.
Fot. Repr. Pracownia Fot. Muzeum Narodowego w Szczecinie, według A. Matthaei.

Pewne zdziwienie budzić może brak w ołtarzu charakterystycznego dla kultury cystersów przedstawienia *Maryi w płaszczu opiekuńczym*⁴⁹. Przyjąć jednak można, że rolę tę spełnia ze względu na wielorakie jej znaczenie treściowe kwatery ukazująca Madonnę apokaliptyczną w otoczeniu promieni słonecznych, z księżycem pod stopami⁵⁰ (il. 3). Zastępczym przedstawieniem tematu *Maryi w płaszczu opiekuńczym* może być św. Urszula w ołtarzu bukowskim, tuląca pod płaszczem towarzyszkę swej podróży do Kolonii (il. 2).

W kontekście wspomnianej poprzednio handlowej działalności opactwa oraz jego związków z morzem, tematyka malowideł drugiego zamknięcia ołtarza wydaje się być poświęcona w pierwszym rzędzie sprawom doczesnym zapewniającym pomyślność opactwa, jak również i ludzi na jego rzecz pracujących.

Tak jak miecz św. Barbary zarysowuje się ukośnie po lewej stronie kompozycji, podobnie z lewej układu się pastorał opata. Wprawdzie zgodnie z napisem na banderoli mieni on siebie jedynie *bratem* – *frater*, lecz trudno przyjąć, aby w tej roli uzurpował sobie insygnium władzy opackiej w postaci pastorału. Toteż formułę przyjętą w inskrypcji na banderoli przyjąć raczej należy jako wyraz mnijszej pokory. Interpretacja ta wyjaśniałaby zarazem możliwości finansowe wystawienia, przez opata właśnie, tak okazałego – jak na miejscowe warunki – retabulum. Jednocześnie, w przeciwieństwie do dotychczasowych opinii⁵¹, datę powstania obiektu należałoby przesunąć na lata po 1513 r. gdy to Henryk Kresse został wybrany opatem bukowskim⁵².

Dębowe figury retabulum w dotychczasowych badaniach zaliczone zostały do lokalnej grupy rzeźb, których forma stylowa wywodzi się z rejonów Dolnej Nadrenii, zwłaszcza ze środowiska Kalkaru⁵³. Malowidła zaś, które w czasie konserwacji w latach sześćdziesiątych

schichte der Stadt Coeslin 1840 s. 23; H. Janocha, *Nauka odstania tajemnice Góry Chełmskiej*, „Zapiski Koszalińskie” 1963 nr 5 s. 63; Tenże, *Wyniki prac badawczych przeprowadzanych w latach 1961 i 1962 na Górze Chełmskiej (Krzyżance) koło Koszalina*, w: *Materiały Zachodniopomorskie*, t. 20, Szczecin 1974 s. 147.

⁴⁹ H. Vogeler, *dz. cyt.*, s. 107 poz. 57.

⁵⁰ Por. J. Kruszelnicka, *dz. cyt.*, s. 54.

⁵¹ L. Böttger, *dz. cyt.* s. 12; G. Dehio, *dz. cyt.*, s. 403; O. Schmitt, *dz. cyt.*, s. 120; Z. Krzymuska-Fafius, *Ołtarz główny protokatedry w Kamieniu Pomorskim i jego powiązania artystyczne* (w druku).

⁵² Por. przypis nr 1.

⁵³ Por. przypis nr 16, Tenże, *Ołtarz główny protokatedry*.



9. Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku. Malowidło drugiego zamknięcia, fragment, wizerunek opata Henryka Kresse, pocz. XVI w. Fot. Pracownia Fot. Muzeum.

uznano za szczególnie interesujące⁵⁴, wydają się nawiązywać do typu twórczości czynnego w Westfalii malarza Hansa Raphona⁵⁵.

Treść ideowa ołtarza poświęcona została, zgodnie z nauką św. Bernarda czci NMPanny⁵⁶. Niemniej tematyka ta poddana została pewnej gradacji odzwierciedlającej różne dziedziny życia konwentu i jego zadań, zarówno doczesnych jak i duchowych. Odnosi się wrażenie, że sprawy opactwa ze wszystkimi jego bólaczkami oddane zostały opiece Maryi i świętym patronom zgrupowanym w poszczególnych częściach ołtarza, według właściwej funkcji opiekuńczej i dydaktycznej. I tak, na ukazywanych w dni powszednie rewersach drugiego otwarcia znalazły się postacie tych patronów, którzy – zapewniając pomoc w sprawach codziennych, opiekę w żegludze i rybołówstwie, obronę ludzi i wszelkiego inwentarza przed klęską żywności – dawali zabezpieczenie podstaw życia materialnego opactwa. W następnym otwarciu wyeksponowane zostały tematy o charakterze hagiograficznym, ukazujące wzorce dla doskonalenia się wewnętrznego, a więc dotyczące duchowego życia konwentu. Najbardziej uroczysta część wewnętrzna ołtarza przedstawia założycieli zakonów, teologów i ich patronów zgromadzonych wokół stojącej w asyście dwóch świętych Janów figury Królowej Niebios (Regina coeli). Maryja w tym otoczeniu może być pojmowana jako Kościół, wspólnota i instytucja⁵⁷. Ta część o wyraźnym aspekcie eklezjologicznym, odnosi się więc do samych podstaw życia zakonnego i jego działalności na zewnątrz. W miarę jak odsłaniane i udostępniane bywają poszczególne części retabulum, tak narasta waga poszczególnych zagadnień, aby swoje apogeum znaleźć w figurze Maryi, której gest prezentacji Dzieciątka wyrażać może funkcję jej wstawiennictwa⁵⁸.

Podziwu godne są zarówno treść programu jak i przejrzystość jego układu. Utrwalony w ołtarzu wizerunek opata Henryka Kresse przemawia za tym, że jego twórcą był sam fundator (il. 9). Czy opierał się on na ustalonych wzorcach? W aktualnym stanie badań trudno to określić⁵⁹. Tak jak o opactwie mamy tylko skąpe dane,

⁵⁴ Por. przypis nr 13; (M. P.) *Kronika*.

⁵⁵ Por. H. Bush, *Meister des Nordens. Die Altniederdeutsche Malerei 1450–1550*, Hamburg 1940 s. 55 il. 463–465.

⁵⁶ Por. przypis nr 19; H. Vogeler, *dz. cyt.*, s. 13.

⁵⁷ Por. G. Schiller, *Ikongraphie der christlichen Kunst*, Güntersloh 1976 Bd. 4, *Die Kirche*, s. 128.

⁵⁸ *Tamże*, s. 115.

⁵⁹ Sprawa ta wiązać się może z zależnym od motywacji cysterskim pojęciem wartości sztuki, która zależy także od tego czy odpowiada swemu przeznaczeniu. Na ten temat zob. W. Tatarkiewicz, *Estetyka średniowieczna*, t. 2,

tak jeszcze mniej wiemy o samym opacie. Dotychczasowe wzmianki źródłowe wymieniają go dopiero od roku 1513, gdy został opatem⁶⁰. Badania ostatnie wyłoniły jednak niejakiego Henryka Cressawę, mnicha z Kołbacza, zapisanego w 1500 r. na studia w kolegium św. Bernarda w Lipsku⁶¹. Jeśli dalsze poszukiwania potwierdzą jego tożsamość z osobą Henryka Kresse to założyć można, że teoretyczne podstawy dla programu ołtarza dały mu nauki pobierane w Lipsku. Mógł również słyszeć lub może nawet znać z autopsji, zrealizowany w 1494 r. wspomniany już poprzednio, ołtarz kościoła benedyktynów z opactwa w Blaubeuren (il. 7)⁶². Program ideowy jego części uroczystej, bardziej skromnymi środkami i odmiennymi formami artystycznymi, został powtórzony w centralnej części ołtarza bukowskiego (il. 1).

Utrwalony w dziele bukowskim wizerunek Henryka Kresse (il. 9) o jego osobie także niewiele mówi. Utrzymany w konwencji późnośredniowiecznej zmusza do ostrożności w ocenie realizmu portretu tym bardziej, że nic nie wiemy na temat okoliczności jego powstania. Przyjąć raczej należy, że mamy tu do czynienia jedynie z konwencjonalnym wizerunkiem cystersa-fundatora.

Ze wzmianek źródłowych o działalności opackiej Henryka Kresse wynika dbałość o pozycję gospodarczą konwentu oraz przywiązanie do wiary katolickiej. Po wprowadzeniu reformacji, otrzymując odpowiadające apanaże książęce, pozostał samotnie w Bukowie, i nie przyjął, wzorem mnichów innych zakonów pomorskich, funkcji duszpasterskich „nowej wiary”⁶³. Najdobitniejszym dowodem przywiązania opata do katolicyzmu jest ufundowany przez niego ołtarz. Ten ostatni uwydatniał naczelną rolę instytucji Kościoła, jak również znaczenie życia kontemplacyjnego i zakonnego, przemawiał zaś szczególnie przekonująco argumentacją obrazu. Fundacja dokonana już

Wrocław–Kraków 1960 s. 213; Natomiast trudno jest na podstawie zachowanego materiału odtworzyć specyficzne rysy rzeźby i malarstwa tablicowego w zakonie cystersów – pisze A. Woźniński, *Rzeźba i malarstwo tablicowe, w: Cystersi w średniowiecznej Polsce – kultura i sztuka. Katalog wystawy*, Warszawa–Poznań 1991 s. 83.

⁶⁰ H. Hoogeweg, *dz. cyt.*, s. 204.

⁶¹ Wiadomość tę, za którą jestem szczególnie zobowiązana, zawdzięczam Krzysztofowi Kaczmarekowi z Instytutu Historii UAM w Poznaniu. Mimo występującej różnicy w pisowni nazwiska wydaje się, że chodzi o jedną i tę samą osobę. Pótwierdza to dodatkowo sprawa opata bukowskiego Valentina Ludovici (Ludovig), przeniesionego w 1513 r. na takie samo stanowisko do Kołbacza. Por. H. Hoogeweg, *dz. cyt.*, s. 204. Świadczyłyby to, że między obydwojema opactwami dochodziło do podobnej wymiany osób.

⁶² Por. przypis nr 17.

⁶³ Por. przypis nr 8.

w okresie szerzących się „nowinek” religijnych w kraju może być zatem uznana za wyraz osobistego wyznania wiary cysterskiego opata z Bukowa Morskiego.

W zakończeniu należy stwierdzić, że problematyka ołtarza z Bukowa Morskiego jest wyjątkowo bogata i zasługuje na dalsze, pogłębione badania. Przedstawione omówienie jest jedynie wstępną prezentacją obiektu i jedną z wielu możliwości odczytania wybranych warstw jego treści. Trzeba żałować, że tak interesujące dzieło nie przetrwało do naszych czasów w całości.

ZOFIA KRZYMUSKA-FAFIUS

**THE LATE GOTHIC PENTAPTYCH IN BUKOWO MORSKIE
SPONSORED BY ABBOT HEINRICH KRESSE**

Summary

The pentptych comes from the main altar of the former Cistercian abbey in Bukowo Morskie (See-Buckow, Pomerania), founded by Duke Światopełk in the middle of the 13th century. The altarpiece was made of oak, with sculpted figures on the inside and a pair of polychrome outer wings. The central (celebratory) panel used to hold an alabaster figure of the Crowned Virgin Mary with Child, of the type of Beautiful Madonnas of 1430-1440. Catalogued by O. Schmitt in 1933 and stored away during the war, it was eventually deposited in the National Museum in Szczecin. Analyses of the gilded portions of the Madonna's dress and comparative studies have shown that the significance of the figure was redefined from the Second Eve to Regina Coeli in the 16th century. In the period just after 1945 the oaken sculptures were removed from the altar, which was left unguarded in the deserted church. In the 1960s, after conservation work, the outer wings with the extant polychrome were handed over to the Museum of Middle Pomerania in Słupsk. The celebratory inner panel displays the figure of B. V. M. Regina Coeli surrounded by the founders of religious orders and leading lights of Catholic theology. The paintings of the first pair of panels are concerned with hagiographic topics, e. g. St. Bernard's adoration of Mary and the suckling Jesus, St. Bernard's vision of Christ, etc. The second pair of panels features patrons of professions and concerns which were important for the convent, e. g. safety of navigation, protection of the convent against disasters, protection of the monks against sudden death. The sponsor of the altarpiece Heinrich Kresse is depicted kneeling at the foot of St. Barbara, the patron saint of contemplative life and protectress against gale and lightning. He must have been the author of the overall design of the altar, which seems to convey an expression of Roman Catholic faith at a time when the tide of Reformation was already sweeping the land.

Translated by Andrzej Branny