

Aneta KRAMISZEWSKA
 Katolicki Uniwersytet Lubelski

WYBRANE ZAGADNIENIA IKONOGRAFII TAK ZWANEJ WIELKIEJ ŚWIĘTEJ RODZINY

Ikonoografia chrześcijańska czerpie inspiracje z wielu źródeł. Jednym z nich są apokryfy Starego i Nowego Testamentu¹. Szczególnie sztuka średniowieczna zawdzięcza im wiele, zwłaszcza w warstwie treściowej. Apokryf uzupełniał biblijną narrację o szczegóły nieznane a frapujące słuchaczy. Wierni zawsze chętnie nakłaniali ucha opowieściom „dopowiadającym” nieciągłą narrację biblijną, rozwijającym wielowątkowe dzieje postaci, ledwie wspomnianych w tekście kanonicznym lub też wcale w nim nie wymienionych. To samo zainteresowanie odbiorców leżało u podstaw popularności wątków apokryficznych w sztuce. Wysokiej pozycji apokryfów w literaturze, sztuce, kaznodziejstwie i liturgii zdecydowanie i konsekwentnie sprzeciwił się dopiero sobór trydencki (1545–1563) i podjęte z jego inicjatywy działania na rzecz wyeliminowania rzeczy budzących kontrowersje, niepewnych i narażających Kościół na ostrze polemiki protestanckiej lub utratę zaufania własnych wiernych.

W centrum rozważań podjętych w niniejszym opracowaniu znajduje się jeden z licznych tematów apokryficznych, który osiągnął wielką popularność w sztuce późnego średniowiecza – legenda o trzykrotnym zamążpójściu św. Anny, matki Najświętszej Maryi Panny i łącząca się z nią koncepcja tzw. Wielkiej Świętej Rodziny².

¹ Literatura dotycząca apokryfów jest olbrzymia. Podaję jedynie wybór pozycji zawierających szczegółową literaturę: *Apokryfy Nowego Testamentu*, t. 1, red. M. Starowieyski, Lublin 1980; M. Adamczyk, *Biblijno-apokryficzne narracje w literaturze staropolskiej do końca XVI wieku*, Poznań 1980; L. Stachowiak, K. Romaniuk, R. Łużny, J. Wzorek, *Apokryfy*, [w:] *Encyklopedia katolicka*, t. 1, Lublin 1989, kol. 758–770; R. Rubinkiewicz, *Wprowadzenie do apokryfów Starego Testamentu*, Lublin 1987; *Apokryfy Nowego Testamentu*: t. 3, *Listy i apokalipsy chrześcijańskie*, red. M. Starowieyski, Kraków 2001; *Apokryfy Starego Testamentu*, red. R. Rubinkiewicz, Warszawa 2002.

² Zwięzłą charakterystykę tego tematu ikonograficznego podają: K. Künstle, *Ikonoographie der christlichen Kunst*, Bd. 1, Freiburg im Breisgau 1928, s. 331 n.; M. Lechner, *Sippe, Heilige*, [w:] *Lexikon der christlichen Ikonographie*, hrsg. von

Temat ten w polskiej literaturze przedmiotu bywa określany jako Wielka Święta Rodzina, „Rodzina Maryi”, „Wielka Rodzina Maryi Panny”, „Familia Christi” lub, o wiele rzadziej, jako „Rodzina św. Anny”. W języku polskim nie mamy tak wyraźnej identyfikacji tematyki przedstawienia, jaka występuje w języku niemieckim, w którym funkcjonuje termin ‘Heilige Sippe’ udanie określający treść przedstawienia. Możemy również spotkać się z rozróżnieniem tematów „Mała Święta Rodzina” – dla św. Anny, Maryi, ich mężów oraz sióstr Maryi z rodzinami oraz Wielka Święta Rodzina – dla przedstawień wszystkich dalszych członków rodziny.

Formowanie się ludzkiej rodziny Chrystusa i Jego Matki rozpoczęło się według apokryfów bardzo wcześnie. Oczywiście mówimy tu o genealogii po kądzieli, ponieważ wszyscy mężczyźni przodkowie zostali bardzo szczegółowo wyliczeni w rozpoczynającej Nowy Testament Ewangelii według św. Mateusza (Mt 1. 1–17; por. Łk 3. 23–38). Jak wiadomo, Pismo Święte nie wspomina w ogóle imienia św. Anny, matki Maryi. Wraz z Joachimem pojawia się ona dopiero w tzw. *Protoewangelii Jakuba*, apokryfie datowanym na 2. poł. II wieku³. Jednakże dopiero z IX w. pochodzi najbardziej interesująca w kontekście przedstawień Wielkiej Świętej Rodziny informacja o tzw. *trinubium* św. Anny⁴. Przekazał ją biskup Haimo z Auxerre (zm. ok. 855 r.) w dziele pt. *Historiae sacrae epitome*⁵. Przyczyną wielu nieporozumień co do osoby autora tego rękopisu był fakt, że od XV w. uważano biskupa Haimo z Halberstadt († 853) za jego twórcę⁶. Dopiero nowsze ba-

E. Kirschbaum, Bd. 4, Rom–Freiburg–Basel–Wien 1970, kol. 163–168; H. L. Keller, *Reclams Lexikon der Heiligen und der biblischen Gestalten*, Stuttgart 1975, s. 463 n.; G. M. Lechner, *Sippe*, [w:] *Marienlexikon*, hrsg. von R. Bäumer, L. Scheffczyk, Bd. 6, St. Ottilien 1994, s. 175–179.

³ Z tego tekstu wywodzą się szeroko w sztuce spopularyzowane tematy ikonograficzne: Ofiara Joachima, Zwiastowanie Joachimowi, Zwiastowanie Annie, Spotkanie przy Złotej Bramie, Narodziny Maryi, Ofiarowanie Maryi w świątyni.

⁴ M. Förster, *Die Legende vom Trinubium der Hl. Anna*, [w:] *Probleme der englischen Sprache und Kultur*, Heidelberg 1925, s. 105–130; B. Kleinschmidt, *Das Trinubium (Dreiheirat) der hl. Anna in Legende, Liturgie und Geschichte*, „Theologie und Glaube” 20:1928, s. 332–344; E. Grabner, *Die Trinubiumslegende, ein apokryphes Bildmotiv auf einem steirischen Holzrelief und seine graphische Vorlage*, [w:] *Volkskundliches aus dem steirischen Ennsbereich. Festschrift für K. Heiding*, Liezen 1981, s. 291–300.

⁵ O osobie biskupa zob. S. Greiner, *Haimo von Auxerre*, [w:] *Marienlexikon*, Bd. 2, St. Ottilien 1991, s. 72 n. Tekst traktatu pod nazwiskiem Haimo z Halberstadt w PI 118, s. 817–874.

⁶ J. D. Gaiffier, *Le trinubium Anne. Haymon d’Halberstadt ou Haymon d’Auxerre?*, „Analecta Bollandiana” 90:1972, s. 289–298. Dawne poglądy obecne są

dania sprostowały tę pomyłkę, wskazując na autorstwo biskupa z Auxerre o tym samym imieniu.

Wczesnośredniowieczna legenda stała się naprawdę powszechnie znana nieco później za sprawą dwóch słynnych autorów. Pierwszym z nich był Piotr Lombard (ok. 1100–1160), który umieścił ją w swoich *Sentencjach*, a drugim Jakub de Voragine († 1298 r.), autor *Złotej legendy*⁷. W tej niezmiernie popularnej wersji, włączona do legendy o narodzeniu Maryi, opowieść o *trinubium* weszła na długo do powszechnego obiegu czytelników i słuchaczy. Kolejnym etapem jej popularyzacji były modlitwy w językach narodowych. Przykładem takich tekstów w języku polskim są tzw. *Modlitwy Waclawa* z XV wieku⁸. Po godzinkach o Niepokalanym Poczęciu, a przed godzinkami o św. Annie umieszczono siedem modlitw na każdy dzień tygodnia, ku uczczeniu Anny i jej rodziny. Od niedzieli są one kolejno poświęcone: Joachimowi i Annie, Marii Kleofasowej i Marii Salome, św. Józefowi i Janowi Ewangelście, św. Szymonowi i Judzie Tadeuszowi, św. Jakubowi Starszemu i Młodszemu, św. Janowi Chrzcicielowi i św. Serwacemu. Ostatnia, sobotnia modlitwa, zaginęła⁹.

Opowieść o trzykrotnym zamążpójściu Anny wprowadziła do Świętej Rodziny, oprócz znanego już uprzednio Joachima, także jego brata Kleofasa (drugiego męża Anny) oraz Salomasa – trzeciego z kolei małżonka. Owocem tych małżeństw były trzy córki, każda o imieniu Maria: Najświętsza Maryja Panna (córka Joachima, żona Józefa cieśli), Maria Kleofasowa (córka Kleofasa, żona Alfeusza), Maria Salome (córka Salomasa, żona Zebedeusza). Wraz z tymi postaciami wkroczyliśmy w obszar Pisma Świętego, w którym osoby te zostały wspomniane. Idąc w tej genealogii konsekwentnie za tekstami Nowego Testamentu, legenda Świętej Rodziny objęła swoim zasięgiem także kolejne pokolenie – dzieci trzech Marii. Oczywiście w centrum pozostawał

także w polskiej literaturze; np. Z. Kępiński teorię o trzech małżeństwach Anny przypisał Haimonowi, biskupowi Halberstadt (Z. Kępiński, *Wit Stwosż w starciu ideologii religijnych Odrodzenia. Ołtarz Salvatora*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1969, s. 110); podobnie I. Ramotowska, *Ikonografia św. Anny Samotrzcę w polskiej sztuce gotyckiej*, „Ikonothea” 3:1991, s. 147.

⁷ Piotr Lombard, *Collectanea in epist. D. Pauli in epist. ad Galatas*, PL 192, kol. 101 n.; Jacobus a Voragine, *Legenda aurea vulge historia lombardica dicta*, Dresdae et Lipsiae 1864, s. 585 n. Polskie tłumaczenie *Złotej legendy*, dokonane w wyborze, nie zamieszcza omawianego fragmentu tekstu.

⁸ L. Malinowski, *Modlitwy Waclawa. Zabytek języka polskiego z wieku XV z kodeksu VI. N. 2 Biblioteki Uniwersyteckiej w Budapeszcie*, Kraków 1887.

⁹ J. Wojtkowski, *Kult Matki Boskiej w polskim piśmiennictwie do końca XV wieku*, „Studia Warmińskie” 3:1966, s. 237 n.

najważniejszy potomek – Jezus, syn Maryi. Towarzyszyli mu liczni bracia: czterej synowie Marii Kleofasowej: Jakub Młodszy, Józef Justus (lub Barnaba), Szymon Zelota, Juda Tadeusz, oraz dwaj synowie Marii Salome: apostołowie Jakub Starszy i Jan Ewangelista. Tak przedstawiał się zasadniczy skład osobowy Wielkiej Świętej Rodziny, obejmujący postacie czterech kobiet, sześciu mężczyzn i siedmiorga dzieci¹⁰.

Drugim komponentem budującym ikonografię rodziny Jezusa i Maryi, prócz legendy o *trinubium*, był wątek genealogii siostrzanej św. Anny. I znów motywy całkowicie fikcyjne, apokryficzne powiązано umiejętnie z informacjami zawartymi w Ewangeliach kanonicznych. Siostra św. Anny miała na imię Esmeria, a jej mąż – Efraim. Z tego małżeństwa urodziło się dwoje dzieci: syn Eliud i córka Elżbieta. To o niej i jej mężu Zachariaszu mówi Ewangelia Łukasza (1.5–7). Ich synowi, Janowi Chrzcicielowi, przypadła w udziale niezwykła rola Poprzednika Pańskiego. Brat Elżbiety Eliud pojawił się w tej rodzinnej opowieści jako mąż Emerencji i ojciec Enima. Uwieńczeniem tego procesu budowania rodziny był św. Serwacy biskup, postać autentyczna († 384)¹¹. Uznano, że jest on synem Enima i Memelii, wnukiem Eliuda i prawnukiem Esmerii. W ten sposób legenda posłużyła do zbudowania niezwyklego splendoru osoby świętego. Był to jedyny przykład, gdy posłużono się taką metodą ugruntowywania świętości człowieka w oczach wiernych. Wszyscy inni członkowie Świętej Rodziny byli albo całkowicie fikcyjnymi wytworami wyobraźni literackiej, albo też postaciami znanymi z Biblii, wymienionymi tam z imienia.

W późnym średniowieczu w nawiązaniu do rozbudowywanego wątku postaci Esmerii pojawiły się także postacie rodziców św. Anny

¹⁰ Należy sprostować pomyłkę, która znalazła się w dziele H. L. Keller (jw.), a została powtórzona przez R. Knapieńskiego (*Titulus ecclesiae. Ikonografia wezwań współczesnych kościołów katedralnych w Polsce*, Warszawa 1999, s. 63, tab. 2). Autorzy ci wymieniają pięcioro dzieci Marii Kleofasowej – Jakuba Młodszeo, Barnabę, Szymona Zelotę, Judę Tadeusza i Jozesa. Jakkolwiek liczba dzieci Marii i Alfeusza w ciągu wieków ulegała w literaturze wahaniom – czasami było ich mniej niż czworo – to nigdy nie było ich więcej. Pomyłki brały się stąd, że niektórzy z synów znani byli pod więcej niż jednym imieniem. Dodać należy, że znana nam ikonografia Wielkiej Świętej Rodziny z terenu obecnej Polski, o ile wprowadza motyw obu Marii i ich dzieci, z jednym wyjątkiem, przedstawia wokół Marii Kleofasowej czterech chłopców. W. Smoleń (*Ilustracje świąt kościelnych w polskiej sztuce*, Lublin 1987, s. 41 n.), wspominając o ikonografii Wielkiej Świętej Rodziny, wymienia tylko troje dzieci: Jakuba Młodszeo, Szymona i Judę Tadeusza.

¹¹ K. van den Bergh, *Servazio*, [w:] *Bibliotheca sanctorum*, t. 11, Roma 1968, kol. 889–892; C. Squarr, *Servatius*, [w:] *Lexikon der christlichen Ikonographie*, hrsg. von W. Braunfels, Bd. 8, Rom–Freiburg–Basel–Wien 1976, kol. 330–332.

– Emerencji i Stollanusa, lub jak chce inna wersja legendy – Zuzanny i Izachara. Na tym kończy się zasadniczo tworzenie ludzkiej rodziny Chrystusa i Jego Matki. Obejmowała ona w pełnej wersji dwadzieścia dziewięć osób, uznanych za połączone więzami pokrewieństwa i tworzące „święty klan”. Nie wyklucza to w ikonografii pojawiania się w towarzystwie Świętej Rodziny innych postaci, np. fundatorów. Duża liczba osób umożliwiała artystom tworzenie różnych odmian kompozycyjnych Wielkiej Świętej Rodziny. Najprostszy wariant obejmował przedstawienia Maryi z Dzieciątkiem, św. Anną i Joachimem oraz św. Józefem¹². Kolejny do tej grupy dołączał Kleofasa i Salomasa, mężów Anny. Następne warianty uzupełniane były przez obie Marie wraz z rodzinami. Możliwe były również inne kombinacje i mutacje w obrębie tej grupy osób¹³.

Najwcześniejsze wyobrażenia Wielkiej Świętej Rodziny znamy z miniatur w kodeksach. Pierwsze z nich znajduje się na f. 6r w tzw. *Psalterzu z Fürstenberg* (lub od miejsca przechowywania zwanym: *z Křivoklát*), datowanym na rok ok. 1260¹⁴. Już w tak wczesnym przykładzie mamy przedstawioną całą rodzinę związaną z legendą *trinitium*: Annę i jej trzech mężów oraz trzy Marie i ich potomstwo. Jednakże zidentyfikowanie poszczególnych postaci jest bardzo trudne wobec braku odróżniających je atrybutów i podpisów. Drugi przykład znajdujemy w *La genealogie Notre Dame en Roumans* Gautiera de Coinci (Paryż, Bibliotheque de l’Arsenal, Ms 3517, f. 7r). Kodeks datowany jest na początek XIV wieku¹⁵.

Trzeci bardzo wczesny wizerunek Wielkiej Świętej Rodziny, wzbogacony o inne motywy ikonograficzne, ukazany został w *Psalterzu królowej Marii* (*Quenn Mary’s Psalter*), f. 68r, datowanym również na początek XIV w. Na sąsiednim f. 67v znajduje się „Drzewo Jessego”¹⁶. Ten motyw ikonograficzny, stanowiący ilustrację genealogii Chrystusa po mieczu, jest paralelny dla żeńskiej genealogii, ilustrowanej przez wizerunki Wielkiej Świętej Rodziny. To połączenie obydwu rodowodów, być może pierwsze w sztuce, zasługuje na uwagę ze względu na

¹² Należy zauważyć, że przedstawienie tych osób czasami bywa określane po prostu jako „Święta Rodzina” i nie jest łączone z omawianym typem ikonograficznym „Wielkiej Świętej Rodziny”.

¹³ Szczegółowo wszystkie warianty przedstawiania „Wielkiej Świętej Rodziny” w sztuce omawia W. Esser, *Die heilige Sippe. Studien zu einem spätmittelalterlichen Bildthema in Deutschland und den Niederlanden*, Bonn 1986, s. 72–77.

¹⁴ J. Krása, *The English psalter in the library of Křivoklát castle*, „Umeni” 20:1972, s. 211–226.

¹⁵ W. Esser, jw., s. 60–63; G. M. Lechner, *Sippe...*, s. 175.

¹⁶ W. Esser, jw., s. 64–67.

rozwój interesującego nas typu ikonograficznego. W późnym średniowieczu motyw drzewa i wyrastających z niego gałęzi będzie wielokrotnie splatał się z wyobrażeniami Wielkiej Świętej Rodziny. Niekiedy obserwujemy dosłowne zapożyczenia kompozycyjne, jak np. w rzeźbie z Muzeum Pomorza Środkowego w Słupsku (początek XVI w.), gdzie u stóp siedzących św. Anny i Maryi z Dzieciątkiem leży matka Anny Emerencja, z której niczym z ciała Jessego wyrasta konar drzewa. Na jego dwóch odgałęzieniach umieszczono święte niewiasty¹⁷. Czasem artysta wykorzystywał jedynie motyw drzewa i ukrytych w jego konarach półpostaci. Pięknym przykładem może być dzieło Gerarda Davida (ok. 1490) ukazujące Annę Samotrzecią w centrum obrazu, siedzącą na tronie, spoza którego wyrasta pień drzewa i gałęzie, a na nich popiersia mężów Anny, jej córek i ich rodzin¹⁸. Ideową łączność obydwu, męskiego i żeńskiego, wątków genealogicznych wyrażano także przez umieszczenie ich obok siebie nie tylko na kartach kodeksów. Ciekawym przykładem jest ołtarz z Anklam (początek XVI w.), gdzie „Wielkiej Świętej Rodziny” w szafie odpowiada „Drzewo Jessego” ukazane na predelli i wokół sceny centralnej.

Najwcześniejsze przykłady ilustrowania apokryficznej rodziny Chrystusa są ciekawe, ale nie świadczą jeszcze o powszechnym zaakceptowaniu wyobrażeń plastycznych ilustrujących legendę *trinubium*. Prawdziwego rozkwitu doczekała się ona dopiero w wieku następnym, aby osiągnąć apogeum popularności na przełomie XV i XVI wieku. W początkach XV w. impulsem do jej rozwoju była wizja św. Colety z Corbie (1381–1447)¹⁹. Ukazała się jej św. Anna wraz ze swoimi cór-

¹⁷ Nr inw. MPŚ/S/6, wykonana przez Mistrza Płaskorzeźby Strzeleńskiej, niegdyś polichromowana, 127×76 cm. Pochodzi z kościoła w Strzelinie, prawdopodobnie pierwotnie przeznaczona dla kościoła norbertanek w Słupsku; zob. Z. Krzymuska - Fafius, *Z badań w dziedzinie rzeźby późnogotyckiej Pomorza Zachodniego*, [w:] *Późny gotyk. Studia nad sztuką przełomu średniowiecza i czasów nowych*, Warszawa 1965, s. 266.

¹⁸ Lyon, Musée des Beaux-Arts, Inv. 8970, deska, 118×69 cm. O podobieństwie formalnym do drzewa Jessego najdobitniej świadczy fakt, że w katalogu wystawy *Memling und seine Zeit. Brügge und die Renaissance* (hrsg. von M. P. J. Martens, Stuttgart 1998, s. 83, il. 9) temat obrazu został określony jako *Wurzel Jesse (mit Anna selbdritt)*. Być może dlatego, że przedstawienie zostało wzbogacone o dodatkowe postacie: w dolnej strefie pojawiają się adoranci i polecający ich Aaron i Dawid, a w koronie drzewa po raz drugi ukazano Maryję z Dzieciątkiem oraz Boga Ojca i św. Józefa. Wątpliwości co do identyfikacji postaci ostatecznie rozwiewa miedzioryt, który ukazuje identyczną scenę, a postacie mają tu wypisane na banderolach imiona (brak jedynie postaci adorantów).

¹⁹ O osobie wizjonerki zob.: M. da Altari, *Coletta di Corbie*, [w:] *Bibliotheca sanctorum*, t. 4, Roma 1964, kol. 76–81; D. Attwater, C. R. John, *Dykcjonarz*

kami i wnukami i wyjaśniła, iż kolejne małżeństwa zawierała za radą anioła, z błogosławieństwem Bożym, po to, aby uweselić świat swoim potomstwem²⁰. Święta Rodzina pojawiła się dzięki temu w plastyce nie tylko jako samodzielne przedstawienie, lecz także jako przedmiot wizji mistycznej św. Colety. Prawdopodobnie najwcześniejszy przykład znajduje się w ilustrowanym żywocie mistyczki autorstwa Pierra de Vaux (XV w.)²¹. Coleta klęczy przed ołtarzem, ponad którym ukazują się stłoczone, niezindywidualizowane postacie, z dziećmi na pierwszym planie. Nie ma tu jeszcze rodzajowości i wzajemnych relacji pomiędzy postaciami, tak charakterystycznych dla scen ze Świętą Rodziną.

Tradycyjne obszary najczęstszego występowania wyobrażeń Wielkiej Świętej Rodziny to tereny północnych Niemiec: Saksonia, Turynia, i obszary przylegające do ich granic: Czechy, Morawy, Śląsk, Pomorze, Niderlandy. Nieco mniejszą popularność osiągnęły one w Polsce, we Włoszech, Hiszpanii i Portugalii²². Na terenach będących siedliskiem reformacji temat o tak inkryminowanym rodowodzie jak apokryfy umarł gwałtowną śmiercią po 1520 r. Dłużej trwał na ziemiach katolickich, gdzie znajdował jeszcze przez krótki czas odbiorców. Na przykład na Śląsku ostatnie znane przykłady realizacji Wielkiej Świętej Rodziny pochodzą sprzed 1520 r., a z obszarów polskich możemy wskazać realizacje późniejsze, chociażby obraz z tryptyku pochodzącego z Długiej Kościelnej (kościół pw. św. Anny), datowany na rok ok. 1560, przechowywany w Muzeum Narodowym w Warszawie²³, lub płaskorzeźba z ołtarza w kościele pw. św. Stanisława w Boguszy-

świętych, Wrocław–Warszawa–Kraków 1997, s. 248 n.; H. Fros, F. Sowa, *Księga imion i świętych*, t. 3, Kraków 1998, kol. 500–502.

²⁰ Data tej wizji bywa różnie określana, pomiędzy rokiem 1404 a 1408: W. Smoleń, jw., s. 42 (1404); tenże, *Anna. II: W literaturze i sztuce*, [w:] *Encyklopedia katolicka*, t. 1, Lublin 1989, kol. 625 (1408); K. Künstle, jw., s. 331 (1408); B. Kleinschmidt, *Die heilige Anna. Ihre Verehrung in Geschichte, Kunst und Volkstum*, Düsseldorf 1930, s. 263 (1406); G. M. Lechner, *Sippe...*, s. 175 (1406); R. Knapiński, jw., s. 62 (1406); M. Bocian, *Leksykon postaci biblijnych. Ich dalsze losy w judaizmie, chrześcijaństwie, islamie oraz w literaturze, muzyce i sztukach plastycznych*, Kraków 2000, s. 51 (1408).

²¹ Rękopis w bibliotece klarysek w Gandawie.

²² Obszar Polski wraz z rodzimą twórczością pozostał w ikonografii właściwie całkowicie pod wpływem sztuki niemieckiej i jej różnych środowisk artystycznych. W naszych zbiorach istnieje tylko jeden, mało znany, anonimowy obraz włoskiej proweniencji, który prezentuje odmienne spojrzenie na temat Wielkiej Świętej Rodziny. Znajduje się w klasztorze norbertanek w Imbramowicach (*Ornamenta ecclesiae. Sztuka sakralna diecezji kieleckiej. Katalog wystawy*, Kielce 2000, s. 58, il. 12).

²³ T. Dobrzeński, *Malarstwo tablicowe. Katalog zbiorów*, Warszawa 1972, s. 79 (poz. 29), il. 29A.

cach (1556)²⁴. W Polsce są to ostatnie znane nam realizacje artystyczne. Natomiast w sztuce europejskiej sporadycznie można odnaleźć przykłady dzieł pochodzących nawet z początku XVII w. Potem temat znikł całkowicie z obszaru zainteresowań twórców i odbiorców sztuki kościelnej. Mamy więc do czynienia z sytuacją specyficzną: Niezwykle popularny, obecny do dziś w setkach realizacji i mnogości typów temat ikonograficzny, podejmowany nie tylko przez rzemieślników, lecz także przez wybitnych artystów (Łukasz Cranach st., Michael Wolgemut, Quentin Massys, Geertgen tot Sint Jans), po prostu przestał istnieć w sztuce.

Aby zrozumieć przyczyny tej sytuacji, pokrótce należy przypomnieć realia społeczne i kulturowe, a także teologiczne aspekty, które w decydujący sposób wpłynęły na losy ikonografii. Z przeglądu zachowanych zabytków wynika, że znana od IX w. opowieść o rodzinie Chrystusa zyskała popularność dopiero kilkaset lat później, gdy zaistniały sprzyjające dla niej warunki. Przede wszystkim był to rozwój kultu Niepokalanego Poczęcia Najświętszej Maryi Panny²⁵. Niejako pośrednio wpłynął na zainteresowanie osobą Jej matki – św. Anny. Rozwój kultu tej ostatniej domagał się uzupełnienia w licznych wizerunkach plastycznych. W późnym średniowieczu dodatkowym czynnikiem sprzyjającym akceptacji przedstawień Wielkiej Świętej Rodziny był rozwój miast i mieszczaństwa. Pociągnęło to za sobą wiele innych zjawisk, np. emancypację dziecka, która przejawiała się swoiście w popularności dziecięcych figurek na przedstawieniach Wielkiej Świętej Rodziny. Ten społeczny kontekst odegrał niebagatelną rolę w sztuce niemieckiej.

Rozwój kultu św. Anny w sztuce średniowiecznej znalazł odbicie w trzech zasadniczych grupach wizerunków: tzw. Anna Samotrzecia (lub Samoczwartą), sceny z życia inspirowane np. *Protoewangelią Jakuba* oraz w interesującym nas najbardziej typie Świętej Rodziny (w rozlicznych odmianach kompozycyjnych)²⁶. W ikonografii Wielkiej

²⁴ T. Dobrzeński, *Rzeźba sakralna w Polsce*, Warszawa 1980, s. 68, il. 336. Przykład ten dobrze ukazuje proces „pauperyzacji” tematu i jego coraz większego niezrozumienia. Świadczy o tym dobór scen towarzyszących na skrzydłach i w zwieńczeniu, z punktu widzenia tradycyjnego repertuaru motywów zupełnie przypadkowych, a także siedmioro dzieci wokół obu Marii, co nie znajduje uzasadnienia w źródłach.

²⁵ J. J. Kopeć, *Bogarodzica w kulturze polskiej XVI w.*, Lublin 1997, s. 200–241; M. Lamy, *L’Immaculée Conception. Étapes et enjeux d’une controverse au Moyen Âge (XII – XV siècles)*, Paris 2000; por. recenzja B. Kochaniewicz, *Niepokalane Poczęcie w średniowieczu*, „Salvatoris Mater” 3:2001, nr 1, s. 349–361.

²⁶ B. Steinborn, *Obraz Święta Anna Samotrzec z pracowni Cranachów*, „Roczniki Sztuki Śląskiej” 8:1971, s. 95–101; E. Kal, *Uwagi o ikonografii i genezie*

Świętej Rodziny w specyficzny sposób łączą się czasami wszystkie trzy typy wizerunków. Centrum tego przedstawienia stanowi grupa Maryi z Dzieciątkiem i św. Anną, identyczna jak samodzielne przedstawienia Anny Samotrzeciej, w których obie kobiety ukazane są jako postacie dorosłe, równorzędne²⁷. Znaczna liczba ołtarzy Wielkiej Świętej Rodziny, zwłaszcza tych, które zawierają rozbudowane liczebnie przedstawienia krewnych, uzupełnia ikonografię programem o treściach apokryficznych, maryjnych, poprzez związek z Jej rodzicami lub bezpośrednio związanych z życiem Matki Zbawiciela²⁸. W pierwszym wariantcie repertuar scen jest następujący: Odrzucenie ofiary Joachima, Zwiastowanie Joachimowi, Spotkanie przy Złotej Bramie, Narodziny Maryi lub Prezentacja w Świątyni²⁹. W drugim: Zwiastowanie, Nawiedzenie, Boże Narodzenie, Pokłon Trzech Króli³⁰. W przypadku, gdy szafa ołtarzowa zawierała tylko najważniejsze postacie rodziny – Maryję, Annę i ich mężów, często na awersach skrzydeł ukazywano dwie Marie z rodzinami³¹.

W rodzimej literaturze ikonografia Wielkiej Świętej Rodziny była analizowana kilkakrotnie. Wynikało to chociażby z tego względu, że dwóch anonimowych artystów otrzymało swoje przydomki związane właśnie z omawianym tematem. Są to Mistrz Rodziny Marii (Kra-

formalnej obrazu Świętej Anny Samotrzeciej ze Strzegomia, „Roczniki Sztuki Śląskiej” 14:1986, s. 65–72; P. P. Maniurka, *Mater Matris Domini. Św. Anna Samotrzcęć w gotyckiej rzeźbie śląskiej*, Opole 1991; I. Ramotowska, jw.; J. Braun, *Tracht und Attribute der Heiligen in der deutschen Kunst*, Berlin 1988, kol. 75–82.

²⁷ Można się o tym przekonać na licznych przykładach, np. grupa św. Anny Samotrzcęć z klasztoru bernardynów w Krakowie (koniec XV w.) czy też szafa ołtarzowa z kolegiaty w Dobrym Mieście (ołtarz św. Anny) lub Raszowa na Śląsku.

²⁸ Niestety, większość przedstawień Świętej Rodziny zachowanych z terenu Polski i sąsiednich ziem to szafy ołtarzowe lub ich fragmenty, pozbawione skrzydeł. Ich program ikonograficzny jest nieznany, więc poczynione obserwacje mają być może charakter dość przypadkowy.

²⁹ Ciekawe przykłady takich realizacji to ołtarze z: Bąkowa (ok. 1500), Szymocina (ok. 1515), Ścinawy (Muzeum Narodowe we Wrocławiu), Rychnowa (ok. 1510) i Szczepanowa (Muzeum Diecezjalne w Tarnowie).

³⁰ Np. ołtarze z Ocic (1507), Stolca (ok. 1510), Hradec Kralove (katedra św. Ducha, 1494), wspomniany powyżej ołtarz z Długiej Kościelnej w Muzeum Narodowym w Warszawie, tryptyk z Bodzentyna, w którym przedstawienie Wielkiej Świętej Rodziny na predelli towarzyszy zaśnieściu Maryi w centrum oraz Zwiastowaniu, Nawiedzeniu, Bożemu Narodzeniu i Pokłonowi Trzech Króli na awersach skrzydeł.

³¹ Przykłady takich realizacji to np.: ołtarz z Torngau Łukasza Cranacha st. (1509), ołtarz z 1511 r. w muzeum w Akwizgranie (Suermondt–Ludwig–Museum), dzieło Daniela Maucha (ok. 1510) z Bieselbach, ołtarz rodziny Hutz wykonany przez N. Weckmanna i M. Schaffnersa (1521) w Ulm, a także przykłady śląskie z: Męcinki i Konina Żagańskiego.

ków, 1. ćwerci XVI w.) oraz wrocławski Mistrz Świętej Rodziny (koniec XV w.)³². Temat ten pojawiał się naturalnie także w kręgu zainteresowania badaczy zajmujących się ikonografią św. Anny Samotrzejcej³³. Inną grupę tworzą publikacje o charakterze opracowań korpusowych bądź statystycznych. Również w nich nie można pominąć tematu tak popularnego³⁴. Często Wielkie Święte Rodziny stawały się także przedmiotem zainteresowania niejako na marginesie innych tematów badawczych³⁵. Całość tego piśmiennictwa nie wyczerpuje jednak problemów związanych z ikonografią Wielkiej Świętej Rodziny. Brak na przykład pełnej typologii przedstawień na ziemiach polskich, analizy przenikania wątków i wzajemnych zależności treściowych oraz szeregu innych zagadnień.

Dalszą część tekstu poświęcimy analizie szczegółowego zagadnienia, będącego przyczynkiem właśnie do typologii ikonografii przedstawień Świętej Rodziny. Punktem wyjścia w badaniach jest ołtarz pochodzący z miejscowości Kliczków na Dolnym Śląsku, znajdujący się obecnie w zbiorach Muzeum Uniwersyteckiego KUL³⁶. Został tu przekazany w roku 1956 z Muzeum Archidiecezjalnego we Wrocławiu. To

³² A. Ziomecka, *Pracownia wrocławskiego Mistrza Św. Rodziny i jej związki z Czechami*, [w:] *Sztuka i ideologia XV wieku*, red. P. Skubiszewski, Warszawa 1978, s. 387–402; J. Gądomski, *Mistrz Rodziny Marii – krakowski malarz pierwszej ćwerci XVI wieku*, „Folia Historiae Artium” 28:1992, s. 75–99; A. Ziomecka, *Pracownie śląskie w końcu XV wieku. Wrocławski Mistrz Świętej Rodziny*, Wrocław 1993; J. Gądomski, *Gotyckie malarstwo tablicowe Małopolski 1500–1540*, Warszawa–Kraków 1995, s. 73–80.

³³ P. P. Maniurka, jw., s. 38 n.; I. Ramotowska, jw., s. 141–148.

³⁴ A. Ziomecka, *Śląskie retabula szafowe w drugiej połowie XV i na początku XVI wieku*, „Roczniki Sztuki Śląskiej” 10:1976, passim; J. Gądomski, *Gotyckie...*, s. 28; A. M. Olszewski, *Ikonomia małopolskiej drewnianej rzeźby gotyckiej. Uwagi statystyczne*, [w:] *Nobile claret opus. Studia z dziejów sztuki dedykowane Mieczysławowi Złatowi*, Wrocław 1998, s. 145.

³⁵ W. Smoleń, *Ilustracje świąt kościelnych w polskiej sztuce*, Lublin 1987, s. 41 n.; T. Chrzanowski, M. Kornecki, *Sztuka w Krakowie po Stwoszu. Epilog gotyku mieszczańskiego*, „Folia Historiae Artium” 25:1989, s. 184 n.; R. Knapieński, jw., s. 62 n.; J. Kostowski, *Świątynie klasztorne bernardynów jako wyraz idei Kościoła Walczącego i Triumfującego. Ich architektura i wyposażenie*, [w:] *Ecclesia et civitas. Kościół i życie religijne w mieście średniowiecznym*, red. H. Manikowska, H. Zaremska, Warszawa 2002, s. 90.

³⁶ Krótką charakterystykę dziejów kościoła w Kliczkowie (niem. Klitschdorf) zamieścił H. Neuling, *Schlesiens Kirchorte und ihre kirchlichen Stiftungen bis zum Ausgange des Mittelalters*, Breslau 1902, s. 127. Obecny kościół został wzniesiony dopiero w 2. poł. XVI w. Inwentarz wyposażenia zamieszcza J. Pater, *Katalog ruchomych zabytków sztuki sakralnej w archidiecezji wrocławskiej*, t. 2, Wrocław 1982, s. 146.

właśnie przeprowadzona w 2001 r. konserwacja obiektu i konieczność skonfrontowania dotychczasowych ustaleń badawczych z zachowanym materiałem zabytkowym stała się bezpośrednią inspiracją do poniższych ustaleń.

Z ołtarza ocalała jedynie szafa, skrzydła zaginęły. Centralne miejsce przedstawienia zajmują Maryja i św. Anna siedzące na osobnych tronach. Ponad nimi, na konsoli, umieszczono popiersia czterech mężczyzn – św. Józefa i trzech mężów Anny: Joachima, Kleofasa i Salomasa. Św. Anna prawą ręką podaje Maryi winne grono, lewą podtrzymuje otwartą księgę. Maryja zaś trzyma na kolanach misę z różnymi owocami, a prawą rękę wyciąga ku swojej matce. Zgodnie z tradycją ikonograficzną najprawdopodobniej na awersach nieistniejących skrzydeł znajdowały się przedstawienia sióstr Maryi Panny z rodzinami. W roku 2001 przeprowadzono konserwację ołtarza, przywracając mu dawny blask³⁷.

Obiekt ten nie był dotychczas przedmiotem szczególnego zainteresowania badaczy, ale w literaturze znany jest od dawna. Alfons Nowack w opracowanym przez siebie przewodniku po zbiorach Erzbischöfliche Diözesanmuseum we Wrocławiu umieścił krótki opis ołtarza, datowanego na rok ok. 1500. Zatytułował przedstawienie: *Anna Selbdritt* i opisał w następujący sposób:

Links Maria, rechts St. Anna, beide dem (leider verloren gegangenen) Jesuskind eine Weintraube reichend. Darüber St. Joseph und die 3 legendären Gemahle der hl. Anna³⁸.

Najpełniejszą informację o ołtarzu, ukazanym w kontekście wszystkich śląskich nastaw ołtarzowych z tego czasu, zamieściła Anna Ziomecka sporządzając katalog ołtarzy szafiastych na Śląsku³⁹. Omawianą nastawę datuje na rok ok. 1520 i wywodzi jej pochodzenie z pracowni północno-zachodniego Śląska, pozostającej w tym przypadku pod wpływem Mistrza polptyku z Gościszowic. Te same ustalenia powtarza P. P. Maniurka w dysertacji poświęconej ikonografii św. Anny Samotrzeciej na Śląsku⁴⁰. W kontekście zupełnie innym umieścił ołtarz z Kliczkowa Mieczysław Zlat, który wspominając o nim margi-

³⁷ Maszynopis dokumentacji konserwatorskiej w Muzeum Uniwersyteckim KUL. Konserwację przeprowadziła p. Jadwiga Wilga-Steyer z Gdańska.

³⁸ A. Nowack, *Führer durch das Erzbischöfl. Diözesanmuseum in Breslau*, Breslau 1932, s. 26, nr 108.

³⁹ A. Ziomecka, *Śląskie retabula...*, s. 52, 84 (poz. 34), il. 17.

⁴⁰ M. Maniurka, jw., s. 39.

nalnie podał datę powstania na rok ok. 1505 oraz stwierdził, że jest to ołtarz nieznanego pochodzenia znajdujący się w kościele Św. Krzyża we Wrocławiu⁴¹. Najnowsze ustalenia, w oparciu o dokumentację konserwatorską, datują to dzieło na rok ok. 1500.

Wartości formalne ołtarza, nie wyróżniającego się szczególnymi cechami stylistycznymi na tle śląskiej produkcji snycerskiej tego czasu, nie budziły żywszego zainteresowania badaczy. Natomiast ikonografia tego skromnego obiektu zasługuje na wnikliwą analizę.

Przypomnijmy najpierw fakty powszechnie znane. Ołtarz pochodzi ze Śląska, a więc z ziem o bardzo skomplikowanych wpływach zewnętrznych mieszających się z miejscową tradycją. Jest przykładem wpływu ikonografii, która dotarła tu z miast niemieckich. Rozliczne warianty kompozycyjne tamtejszych dzieł wraz z katalogiem liczącym sto kilkadziesiąt pozycji przedstawił w swojej pracy Werner Esser⁴². Ikonograficzne inspiracje w najbardziej interesującym nas aspekcie legendarnych małżeństw św. Anny dotarły na Śląsk dość wcześnie, o czym świadczy przekaz o istnieniu półkolistego zwieńczenia ołtarza katedry wrocławskiej z roku 1468 z przedstawieniem Anny i jej mężów⁴³. Wizerunki Wielkiej Świętej Rodziny znalazły na Śląsku sprzyjający klimat i zapotrzebowanie społeczne, co zaowocowało licznymi realizacjami o bardzo skomplikowanych formach i bogatych programach ikonograficznych, których próżno by szukać w owym czasie, np. na ziemiach polskich. W Małopolsce pierwsze realizacje pojawiają się dopiero w pierwszym dziesięcioleciu XVI w. w niewielu wariantach kompozycyjnych, głównie w malarstwie.

Dzieła sztuki powstają w ściśle określonym kontekście kulturowym i społecznym, a w przypadku obiektów związanych z religią czynnikiem o ogromnym znaczeniu jest kult postaci przedstawianej. Popularność przedstawień Wielkiej Świętej Rodziny na Śląsku szła w parze z niezwykle dużym zainteresowaniem postacią św. Anny. Najstarsze ślady jej kultu na Śląsku datują się na początek XIV w. Około roku 1309 powstała kaplica pod wezwaniem św. Anny przy kościele franciszkanów w Opolu, tam też znajdują się jej najstarsze wizerunki. Dla franciszkanów, głosicieli idei Niepokalanego Poczęcia, propagowanie kultu babki Chrystusa było integralną częścią kultu maryjnego. Apogeum kult św. Anny osiągnął w 1. ćwierci XVI w., znajduje to

⁴¹ M. Złat, *Sztuki śląskiej drogi od gotyku*, [w:] *Późny gotyk. Studia nad sztuką przelomu średniowiecza i czasów nowych*, Warszawa 1965, s. 184, il. 38.

⁴² W. Esser, jw., *passim*.

⁴³ H. Braune, E. Wiese, *Schlesische Malerei und Plastik des Mittelalters. Kritischer Katalog der Ausstellung in Breslau 1926*, Leipzig 1929, il. 201.

swoje potwierdzenie w formie instytucjonalnej, w liturgii i w sztuce. Już w roku 1500 powstało bractwo św. Anny w Lwówku Śląskim, w 1508 – w Jeleniej Górze, a w 1511 – w Żaganiu; powstają one także w innych miastach śląskich⁴⁴.

Najważniejsze dla propagowania kultu były postanowienia synodu zwołanego przez biskupa Jana V Turzo (1506–1520) i odbytego w dniach 24–26 kwietnia 1509 r. W statutach tego synodu umieszczono trzy artykuły, z których ostatni dotyczył bezpośrednio św. Anny. Biskup nakazał obchodzić jej święto w rycie zdwojonym (*sub duplici officio*) w katedrze wrocławskiej i wszystkich kościołach diecezji. Jednocześnie określił intencję tego postanowienia – aby za pośrednictwem babki Jezusa uprosić spokojniejsze czasy dla Kościoła na Śląsku, a także okazać jej większą cześć⁴⁵. Analogiczne działania możemy zaobserwować w tym samym czasie także w diecezji krakowskiej, gdzie kult św. Anny wprowadził kard. Fryderyk Jagiellończyk dla kościołów Krakowa, a biskup Jan Konarski (1503–1524) rozszerzył go na całą diecezję⁴⁶. Patrząc na te wydarzenia z perspektywy rozwoju ikonografii Wielkiej Świętej Rodziny, możemy dostrzec istotne różnice. Biskup Turzo w zasadzie mógł już widzieć najwspanialsze śląskie realizacje artystyczne tego tematu, ponieważ powstały one przed 1509 r. Biskup Konarski musiał być dopiero inicjatorem i propagatorem tego typu ikonograficznego, który w diecezji krakowskiej zaistniał dopiero za jego rządów.

Ołtarz z Kliczkowa jest więc dziełem głęboko i na trwale zakorzenionym w tradycji obrazowania sztuki śląskiej. To, co do tej pory stanowiło o jego wyjątkowości, to brak postaci Dzieciątka Jezus pomiędzy Maryją i św. Anną. Anna Ziomecka, opisując nastawę z Kliczkowa w aspekcie ikonografii, połączyła ją z trzema innymi dziełami: ołtarzami z Konina Żagańskiego, Męcinki-Piotrowic i wsi Prochy w Wielkopolsce⁴⁷. Elementem wspólnym dla nich wszystkich jest brak postaci Dzieciątka pomiędzy kobietami. Według wymienionej autorki, jest to efekt zamierzonego działania artysty, a nie wynik mechanicznych zniszczeń. Konsekwencją takiego spostrzeżenia jest wprowadzenie do literatury zupełnie nowego, oryginalnego typu przedstawień Wielkiej

⁴⁴ W. Bochnak, *Religijne stowarzyszenia i bractwa katolików świeckich w diecezji wrocławskiej (od XVI w. do 1810 r.)*, Wrocław 1983.

⁴⁵ J. Mandziuk, *Działalność kościelna Jana V Turzo, biskupa wrocławskiego (1506–1520)*, „Colloquium Salutis” 10:1978, s. 106, 116 n.

⁴⁶ M. Goetel-Kopffowa, *Mecenat kulturalny Jana Konarskiego (1447–1525)*, „Rozprawy i Sprawozdania Muzeum Narodowego w Krakowie” 8:1964, s. 51.

⁴⁷ A. Ziomecka, *Śląskie retabula...*, s. 84.

Świętej Rodziny. Neguje on powszechne mniemanie wszystkich definicji tego typu ikonograficznego, które stwierdzają, iż w centrum przedstawień Wielkiej Świętej Rodziny zawsze znajduje się grupa św. Anny Samotrzcę. Wszystkie wymienione ołtarze niewątpliwie zawierają podobne szczegóły przedstawień, również geograficznie skupione są na zwartym obszarze pogranicza śląsko-wielkopolskiego. Obydwa te czynniki sprzyjają tezie Anny Ziomeckiej. Pytanie, które sobie zadajemy, dotyczy tego, czy rzeczywiście na tym obszarze powstaje tak wyjątkowa ikonografia, dla ilustracji której możemy na dodatek jednoznacznie wyodrębnić całą grupę zabytków.

Scharakteryzujemy bliżej wymienione obiekty. Ołtarz z Konina Żagańskiego powstał w roku 1514, obecnie przechowywany jest w Muzeum Narodowym we Wrocławiu⁴⁸. Jako jedyny z wymienionych w tej grupie dzieł zachował się w stanie kompletnym, to znaczy ma także skrzydła. Ukazują one Marię Salome i Marię Kleofasową siedzące na ławach wraz z dziećmi oraz półpostacie ich mężów umieszczone powyżej na konsolach. W centrum szafy siedzą na tle rozwieszanej kotary, lekko ku sobie zwrócone, Maryja i św. Anna. Ich dłonie są zniszczone, trudno więc jednoznacznie określić, jakie posiadały atrybuty. Ponad niewiastami znajdują się postacie czterech mężczyzn na konsoli. Skala zniszczeń obiektu jest jednak dość znaczna, np. z sześciu „braci Chrystusa” ocalały figurki tylko trzech.

Drugi z ołtarzy, pochodzący z Męcinki-Piotrowic, datowany jest przez Annę Ziomecką na rok ok. 1520 i wiązany przez nią z tą samą pracownią, co ołtarz kliczkowski⁴⁹. Obiekt ten został podzielony na części, które uległy rozproszeniu. Jego obecny wygląd jest scaleniem pierwotnie odjętych fragmentów we współczesnej oprawie, może więc zawierać nieścisłości. Ikonografia jest analogiczna, choć oczywiście różni się szczegółami, np. ubioru. W ocalałej dłoni św. Anna ma kiść winogron, Maryja zaś trzyma na kolanach książkę, a drugą rękę wyciąga ku matce. Niestety brak dłoni sprawia, że nie wiemy, co miał oznaczać ten gest.

Trzeci z interesujących nas ołtarzy pochodzi z kościoła św. Mikołaja we wsi Prochy, datowany na czas po roku 1500⁵⁰. Zachowała się tylko części środkowa z postaciami kobiet i ich mężów, uległa natomiast zniszczeniu cała obudowa ołtarza oraz jego skrzydła. Pod pew-

⁴⁸ Tamże, s. 85.

⁴⁹ Tamże, s. 94 n.

⁵⁰ L. W e t e s k o, *Maiores Poloniae Sacrae. Sztuka sakralna w średniowiecznej Wielkopolsce. Historia pewnych tematów. Katalog wystawy*, Gniezno 1997, poz. D 19, il. 74.

nymi względami jest to obiekt najbliższy ikonografii ołtarza z Kliczkowa. Mamy tu w rękach kobiet (zachowanych w całości) taki sam zestaw atrybutów, ale zamienionych miejscami – to św. Anna trzyma w ręku misę z owocami, a księgę umieszczono w dłoni Maryi. Inaczej niż w Kliczkowie, kobiety posadzono nie na odrębnych tronach, ale na wspólnej ławie.

Na powyższe obiekty należy spojrzeć w kontekście nowego typu ikonograficznego wskazanego przez Annę Ziomecką. W ołtarzu z Konina Żagańskiego postacie Maryi i Anny są od siebie odsunięte na tyle, że hipotetycznie jest w nim miejsce na postać Dzieciątka. Pomiędzy kobietami znajduje się konstrukcja przypominająca półeczkę, na której mógłby stać Jezus, a powyżej niej znajdują się otwory, które mogły służyć do zamocowania figurki. Jej brak można po prostu wytłumaczyć zniszczeniem pierwotnej substancji zabytkowej. Przypomnijmy, że to właśnie w tym ołtarzu brakuje trzech innych figurek dziecinnych – synów Marii Kleofasowej. Ołtarz z Męcinki nie pozwala na jednoznaczny identyfikację typu Wielkiej Świętej Rodziny ze względu na wtórną oprawę, która zniweczyła prawdopodobieństwo dociekań ikonograficznych. Możemy tylko stwierdzić, że szerokość nastawy, wyznaczona przez szereg mężczyzn na konsoli, pozwala na swobodne umieszczenie postaci Jezusa. W przypadku ołtarza z Kliczkowa celowe wydaje się zacytowanie opinii konserwatorskiej:

W ołtarzu odkryto dwa otwory do montażu [pomiędzy postaciami kobiet], a tło dookoła nich pomalowano na gładko, bez ornamentu. [...]. Stwierdzono, że boki tronów zostały tylko zagruntowane⁵¹.

Anna i Maryja są tu jednak umieszczone dość blisko siebie. Niemalą trudność sprawia kompozycyjne rozwiązanie obecności dziecka.

Obiekty z Kliczkowa, Męcinki i Konina Żagańskiego najprawdopodobniej pierwotnie posiadały w centrum kompozycji postać Dzieciątka. Nie można więc mówić o nich jako o wyjątkowych i niezwykłych przykładach ikonografii. Warto jednak zwrócić uwagę na istotnie wyróżniający szczegół tej ikonografii. Otóż najwyraźniej, jak to wynika z zachowanych zabytków, dziecko nie nawiązywało bliskiego, intymnego kontaktu z matką i babką. Wszystkie trzy postacie były samoistnymi przedstawieniami, prawdopodobnie to właśnie dało asumpt, po zniszczeniu rzeźby Dzieciątka, do domniemania, że kompozycja była pozbawiona tej postaci. Można było tak sądzić choćby z tego względu, że istotą, jądrem przedstawień Świętej Rodziny jest bliskość, ciepło wza-

⁵¹ Zob. wyżej przypis 37; maszynopis dokumentacji konserwatorskiej, s. 5.

jemnych kontaktów, czułe gesty, familiarność. Dzieciątko znajduje się w objęciach Matki lub babki, często podtrzymywane i ochraniane przez obydwie kobiety, a liczba możliwych wariantów Jego umieszczenia jest ogromna. Na analizowanych ołtarzach jedyną możliwością bliskości było ujęcie dziecka za rękę przez jedną z niewiast. Niestety, wyciągnięte ręce Maryi w ołtarzu z Męcinki i św. Anny w ołtarzu z wrocławskiego Muzeum Narodowego mają zniszczone dłonie i na tej podstawie nie można niczego jednoznacznie stwierdzić. Na ołtarzu z Kliczkowa z charakterystycznie ułożonej dłoni Maryi pozostał zaledwie ślad, drzazga z niepolichromowanego drewna. To również za mało do wyciągania bezspornych wniosków.

Na zakończenie pozostał nam do omówienia wielkopolski ołtarz z Prochów. W tym przypadku możemy bezspornie zgodzić się, że mamy do czynienia z nietuzinkową ikonografią, nie znajdującą analogii na naszych ziemiach. W tym przedstawieniu Wielkiej Świętej Rodziny nie ma Dzieciątka i rzeczywiście nigdy Go tu nie było. Do takiego stwierdzenia skłaniają dwie przesłanki. Po pierwsze, Maryja i jej matka zostały posadzone tak blisko siebie, że nie ma między nimi żadnej wolnej przestrzeni, w którą mógłby zostać wkomponowany Jezus. Technicznie jest to całkiem niemożliwe. Po drugie, gesty rąk nie wskazują na, choćby tylko domniemaną, więź matki albo babki z dzieckiem. Maryja prawą dłonią podtrzymuje księgę na kolanach, a lewą złożyła na piersiach, Anna – lewą ręką podtrzymuje misę z owocami, a prawą, w której trzyma gruszkę, wyciąga do córki. Ten dialog gestów jest zamkniętą całością, w której nie można już niczego uzupełnić, dodać. Ta płaskorzeźba jest dla nas na tym etapie badań zagadką. Jej pierwowzór i ewentualna kontynuacja nie są znane⁵². Biorąc pod uwagę wątpliwości, jakie rodzą się przy trzech omawianych wcześniej ołtarzach, nie można mechanicznie, tylko na podstawie braku Dzieciątka, łączyć ich z wielkopolskim zabytkiem. Wydaje się, iż jedynie on stanowi rzeczywiście nowe, odkrywcze zinterpretowanie znanego powszechnie, typowego przedstawienia Wielkiej Świętej Rodziny. Pozostałe wpisują się w tradycję, nieco ją tylko modyfikując.

⁵² Na terenie Wielkopolski temat raczej nie stał się popularny w tym kształcie. Świadczą o tym inne zachowane ołtarze, powielające najbardziej tradycyjne schematy ukazywania Wielkiej Świętej Rodziny, np. nastawa z Marcinek (Muzeum Archidiecezjalne Poznań), ołtarz z Krotoszyna (tamże). Należy jednak wskazać na skrzydło ołtarza ok. 1490 r. z kościoła Karmelitów we Frankfurcie n. Menem, przedstawiające zakonników oddających hołd świętej Rodzinie. W głębi obrazu ukazano siedzące na ławie Maryję i św. Annę, w pozie niemal identycznej jak w ołtarzu z Prochów. Dzieciątko, dla którego nie ma miejsca pomiędzy kobietami, stoi u ich kolan.

Tak też trzeba patrzeć na ołtarz z Kliczkowa, wycofując się z dotychczasowych ustaleń. Zwłaszcza w zakresie ideowej interpretacji sceny, która próbowała dotychczas znaleźć uzasadnienie nieobecności Dzieciątka. Problem pozostaje otwarty w odniesieniu do nastawy z Prochów.

Podsumowując, trudno stwierdzić istnienie grupy zabytków charakteryzujących się oryginalną, nieszablonową ikonografią. Trzeba raczej wskazywać na odosobniony przypadek realizacji artystycznej, nie mieszczący się w dotychczasowych podziałach klasyfikacyjnych ikonografii Wielkiej Świętej Rodziny.

AUSGEWÄHLTE PROBLEME DER IKONOGRAPHIE VON DER HEILIGEN SIPPE

Zusammenfassung

Die Ikonographie der Heiligen Sippe erlang bisher keine ganzheitliche und erschöpfende Bearbeitung in der polnischen Literatur, obwohl ihr Vorhandensein in verschiedenen Forschungskontexten mehrmals bemerkt wurde. Anna Ziomecka führte in die Typologie der Heiligen Sippe den spezifischen für die schlesisch-großpolnischen Grenzgebiete ikonographischen Typus von Altären ein, die im Mittelpunkt des Schrankes Maria, hl. Anna und ihre Männer Joseph, Joachim, Cleophas und Salomas darstellen. Nach Ziomecka, zeichnen sich diese Darstellungen durch das Fehlen des Jesuskindes zwischen den Frauen aus. Zu der besprochenen Gruppe von Altären gehören jene aus Męcinka, Kliczkowo, Konin Żagański und aus dem großpolnischen Dorf Prochy. Sowohl die formelle Analyse als auch die Konservierungsarbeiten lassen die Hypothese ablehnen, dass eine Gruppe von Sehenswürdigkeiten bestehe, die sich mit der originellen, nicht herkömmlichen Ikonographie auszeichnen. Möglicherweise bestand in den drei Altären ursprünglich die Figur des Jesuskindes, ihr Fehlen resultiert lediglich aus der Zerstörung der Antiquitätssubstanz. Unaufgeklärt bleibt ausschließlich die Ikonographie des Altars in Prochy, wo es tatsächlich keine Möglichkeit besteht, die Gestalt des Kindes hinzuzufügen. Es scheint, dass nur dasjenige eine neue Interpretation des allgemein bekannten Themas ausmacht. Es ist ein vereinzelter Fall der künstlerischen Realisierung, die den Rahmen der bisherigen Klassifizierung vom ikonographischen Typus der Heiligen Sippe sprengt.