

Anna Angielska

Czy ołtarz z Marianowa powstał w warsztacie Dürera?

Ochrona Zabytków 38/3-4 (150-151), 183-195

1985

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

THE CONCEPT OF AN OPEN-AIR MUSEUM OF ENGINEERING AT NOWA RUDA

In the seventies of the 19th century refractory schist was discovered at Nowa Ruda. In 1879 it began to be excavated, treated and then processed. Until 1980 the roasting plant of refractory schist at Nowa Ruda had been the only object of this kind in Poland and one of few in the world.

In 1981, in view of the planned closing-down of the plant its historic study was made. It described technical installations, buildings and equipment of the plant that had historic values and by documenting technologies that had been in use over 100 years a general concept of the conservators' protection of historic structures of the roasting plant was drawn. Main structures come from the end of the 19th cent., others – from the onset and the thirties of the 20th century. They should be regarded as prototypical units. Technological processes used in 1880–1980 at Nowa Ruda also constitute a document of the development of

techniques and technologies of schist treating and processing.

In the author's opinion there is neither possibility nor need to protect the entire plant. It has been thus suggested that the protection should cover archaic relics of one-step technology of schist processing and treatment, part of the original complex shaft furnaces, a conveying platform, part of the system of vehicular transportation, mine hutches and perhaps some other units.

In view of the kind and functions that exist at Nowa Ruda it is possible to have there in situ protection. This may bring about increasing the attractiveness of the museum, the more so that it may be possible to resume an old technological process in at least one furnace. The battery of shaft furnaces has been well preserved with regard to their form and functions at the end of the 19th century, which would link together all structures that go to make an open-air museum of engineering at Nowa Ruda.

ANNA ANGIELSKA

CZY OLTARZ Z MARIANOWA POWSTAŁ W WARSZTACIE DURERA?

W końcu 1982 r. przywieziono do Pracowni Konserwacji Zabytków w Gdańsku duży ołtarz, pochodzący z przyklasztornego kościoła pocysterszek w Marianowie w woj. szczecińskim. Mimo wnikliwej kwerendy archiwalnej nie znaleziono żadnych przekazów informujących o historii ołtarza¹.

Jest to malowany jednostronnie, tablicowy pentaptyk, składający się z czteroskrzydłowego retabulum, skrzyńowej predelli oraz rzeźbionego gzymsu. Cztery skrzydła ujęte w proste ramy przedstawiają scenę z „Pasji Chrystusa” (il. 1). Umieszczono je wokół obrazu środkowego, bez zachowania sekwencji obowiązującej w ikonografii „Drogi Krzyżowej”. Na predelli widoczna jest „Ostatnia Wieczerza”. Zdaniem historyków sztuki G. Chmarzyńskiego i Z. Krzymuskiej-Fafius malarstwo na ołtarzu reprezentuje późny manieryzm północny². Sześć namalowanych tu obrazów wykazuje różnice stylowo-warsztatowe, co pozwala na wysunięcie hipotezy, że wyszły one spod pędzla co najmniej dwóch twórców. Można przypuszczać, że jeden artysta namalował trzy sceny: „Ostatnią Wieczerzę” na predelli oraz „Biczowanie” i „Zdjęcie z Krzyża” na skrzydłach skrajnych. Są one utrzymane w ciepłej gamie brązów, czerwieni i ugru i przedstawiają monumentalne postacie na tle klasycznej architektury. Zarówno deformacja postaci, budowa kompozycji po diagonalu, jak i to, że artysta w swojej pracy posługiwał się miedziorytem Rubensa („Ostatnia Wieczerza”) wskazywać mogą na krąg, z którego się wywodził lub starał naśladować, tj. manieryzm flamandzki. Z kolei drugi prawdopodobnie namalował obraz środkowy z „Kalwarią” oraz dwa przylegające do niego skrzydła

z „Górą Oliwną” i „Drogą Krzyżową”. Malarstwo to, przypominające obrazy El Greca, odznacza się – w porównaniu z poprzednim – zimniejszym kolorytem. Przeważają tu rozbielone żółcienie, czerwienie i zieleń. Patrząc na nie wydaje się, że ich twórca pochodził z innego środowiska artystycznego niż malarz predelli. Pracując z nim jednak wspólnie nad ołtarzem, zmuszony był dostosować się do koncepcji malarstwa manierystycznego. Dlatego też mimo wyraźnej predylekcji do malarstwa małowidowego wprowadza on monumentalne figury żołnierzy na pierwszym planie w środkowej „Kalwarii” oraz stosuje karykaturalną wręcz deformację twarzy niektórych postaci. Poziom znajdującego się na ołtarzu malarstwa uznać można za niewysoki.

Ołtarz z Marianowa nie wzbudziłby większego zainteresowania, gdyby nie to, że na jego predelli stwierdzono obecność starszej warstwy malarskiej. Warstwa ta znajdowała się pod spodem „Ostatniej Wieczerzy” i przedstawiała inną scenę (il. 2). W związku z tym, w ramach prac konserwatorskich planowano przeprowadzenie badań technologicznych dzieła³. Program prac konserwatorskich obejmować miał: dezynfekcję i dezynsekcję drewnianego podobrazia, wzmocnienie jego struktury, usunięcie przemalowań z ram i gzymsu, uzupełnienie ubytków oraz punktowanie. Zgodnie z tym programem wykonano odkrywkę na dwóch skrzydłach środkowych, gdzie również pod spodem znaleziono starszą warstwę malarską (il. 3). Należy zaznaczyć, że warstwa późniejsza, zewnętrzna namalowana została bezpośrednio na starszej, bez odizolowania jej choćby gruntem. Badając dwa pozostałe skrzydła

¹ Badania archiwalii przeprowadziła mgr Czesława Betlejewska – kierownik Pracowni Dokumentacji Naukowo-Konserwatorskiej PP PKZ w Gdańsku.

² G. Chmarzyński, *Pomorze Zachodnie*, Poznań 1949; Z. Krzymuska-Fafius – głos w dyskusji na spotka-

niu historyków sztuki w dniu 10.IX.1983 r.

³ Pracami konserwatorskimi przy ołtarzu kierowała mgr Grażyna Fiutak, odkrywkę wykonała mgr Jadwiga Wilga-Steyer; dane dotyczące programu konserwacji pochodzą z dziennika konserwacji.

skrajnie stwierdzono istnienie tylko jednej warstwy malarskiej. Natomiast, jeśli chodzi o tablicę środkową, to na jej powierzchni znaleziono resztki gruntu ze starszą polichromią. Można więc przypuszczać, że obecna warstwa malarska nie jest warstwą oryginalną.

Po usunięciu przemalowań z gypsu koronującego odsłonięto napis mówiący o renowacji ołtarza ufundowanej w 1730 r. przez Annę D. Gottenberg. Jednocześnie wykonano odkrywki na ramach obrazów. Okazało się, że najstarszą, wspólną warstwą, tj. występującą na wszystkich pięciu ramach, jest czarna warstwa z białym ornamentem. Przyjęto, że pochodzi ona z okresu renowacji ołtarza, tj. z 1730 r.

Komisja powołana przez Urząd Konserwatorski wydała decyzje dotyczące dalszych prac przy ołtarzu. Według jej zaleceń postanowiono usunąć z predelli warstwę malarską z „Ostatnią Wieczerzą”, motywując to jej niewielką wartością artystyczną i historyczną. Odsłonięta warstwa starsza przedstawia scenę „Złożenia do grobu” z datą „1546” umieszczoną na tombie.

Warstwy zewnętrzne z „Górą Oliwną” i „Drogą Krzyżową” na skrzydłach środkowych uznane zostały za oryginalne, osiemnastowieczne, a więc tym samym za wartościowe. Jednocześnie ustalono, że rozdzielenie i przeniesienie tych malowideł na nowe podłoże jest zabiegiem nie do przeprowadzenia. Zalecono więc sporządzenie dokumentacji rysunkowej warstw spodnich, a następnie zamalowanie wykonanych odkrywek.

Wydaje się, że w wyniku niedoceny wartości malowideł warstwy starszej znajdujących się na skrzy-

dłach podjęto decyzje niekorzystne dla obiektu. Bo- wiem już na pierwszy rzut oka widać, że odsłonięte fragmenty dolnej warstwy reprezentują wysokiej klasy malarstwo. Można więc – mimo braku przekazów archiwalnych – ustalić ich artystyczne pochodzenie na podstawie wiadomości z zakresu technologii malarstwa i historii sztuki. Ponadto umieszczone na powierzchni ołtarza daty „1546” i „1730” pozwalają na określenie trzech etapów w jego historii:

I – okres najstarszy, umownie nazwany „późnogotyckim ok. 1500 r.”, związany z dolnymi warstwami malowideł znajdujących się na skrzydłach;

II – okres renesansowy, wyznaczony datą „1546” znajdującą się na predelli;

III – okres związany z pracami renowacyjnymi prowadzonymi na zlecenie Anny D. Gottenberg w 1730 r.

Niniejszy artykuł zawiera rozważania problemu atrybucji najstarszej struktury ołtarza z Marianowa, a zatem dotyczy etapu I w jego historii.

Badania warstw na ramach obrazów wykazały, że na trzech z nich, tj. na dwóch ramach skrajnych skrzydeł i ramie obrazu środkowego znajduje się fragmentarycznie zachowana, najstarsza warstwa czerwono-niebieska ze złożonym ornamentem. Na niej leży następna – wspólna dla wszystkich ram – czarna z białym ornamentem. Na tej podstawie można wysunąć hipotezę, że najstarszą strukturą ołtarzową stanowił tryptyk składający się z centralnej tablicy o niezna- nej tematyce oraz dwóch skrzydeł, na których były namalowane dwie postacie świętych. Zarówno typ pu-



1. Ołtarz z kościoła pocysterskiej z Marianowa (bez gypsu koronującego) (fot. M. Siemczekowski)

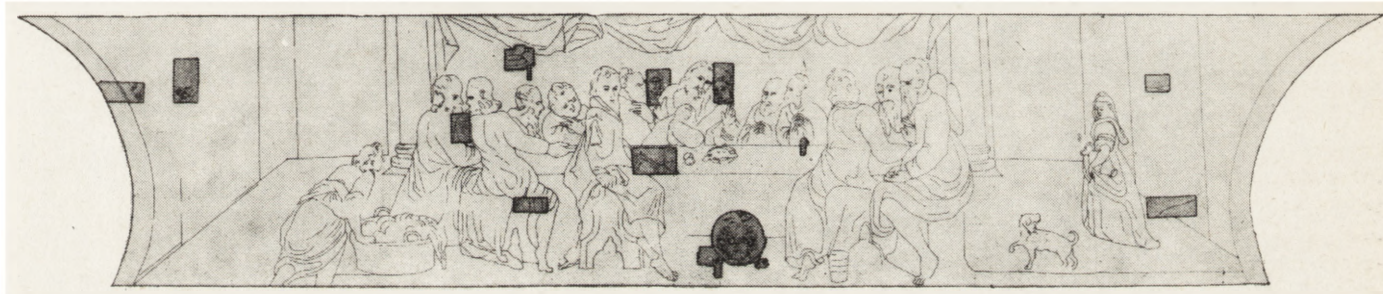
1. The altarpiece from a post-cisterian church at Marianowo (without a crowning cornice)

2. Predella ołtarza z Marianowa: a – fragment malarstwa z „Ostatnią Wieczerzą”, w odkrywkach widoczna dolna, starsza warstwa malarska (fot. M. Siemczenkowski); b – rysunek zewnętrznej warstwy malarskiej z fragmentarycznie odsłoniętą warstwą spodnią (rys. E. Lewandowska)

2. Predella from the altar of Marianowo: a – detail of the painting "The Last Supper", lower older painting's layer to be seen in the uncovered part, b – drawing of the outer painting's layer with partially uncovered bottom layer



b



rystycznego, pozbawionego snycerki ołtarza, jego proporcje oraz sfera przedstawieniowa wskazują na to, że jego powstanie można wiązać z tzw. Dürerowskim tryptykiem. Najlepszymi przykładami tego typu tryptyku są ołtarze Paumgartnerów z 1502 i „Boże Narodzenie” z 1504 r. Oba ołtarze posiadają tablicę środkową z małofigurową sceną religijną, flankowaną przez umieszczone na ruchomych skrzydłach dwie figury świętych. Reprezentują one typ ołtarza, jaki stworzył A. Dürer po 1495 r., opierając się na wrażeniach wyniesionych ze swojej pierwszej niderlandzkiej i włoskiej podróży⁴. Na tej podstawie możemy wstępnie określić *terminus post quem* dla powstania ołtarza z Marianowa na rok 1495. Natomiast ustalenie, jak długo trwała popularność opisanej wyżej struktury ołtarzowej, jest znacznie trudniejsze. Przypuszczać można jedynie, że nie był to okres długi, zważywszy że wkrótce pojawiła się Reformacja, a z nią nowa ikonografia protestancka.

Technika malarska

Na podstawie odsłoniętych fragmentów obu starszych malowideł na skrzydłach oraz ich zdjęć rentgenograficznych można w przybliżeniu określić technikę, w jakiej malowidła te zostały namalowane.

Prawdopodobnie na prześwitujący w miejscach ubytków warstwy malarskiej, bardzo cienki grunt położono ugrundą imprimaturę. Następnie na tak przygotowane podłoże naniesiono rysunek czernią, który rozjaśniano bielą temperową. Niewątpliwie najlepszym przykładem warstwowego budowania formy jest modelunek bielą ciała Dzieciątka. Patrząc jednak na twarz Dzieciątka (il. 4a) czy rękę świętego, nie odbieramy ich jako „form przestrzennych”. Działają one płaszczynowo, tym bardziej że ograniczone zostały witrażowym nieomal konturem. Plamy barwne widoczne na wykonanych odkrywkach: ognistoczerwona, podmalowana żółcią szata, niebieskobiłe niebo czy jasna zieleń drzew, wskazują na to, że obrazy zostały namalowane w tzw. gotyckiej konwencji pięknych, kontrastowo zestawianych farb⁵. Jednakże brak na nich obrysowujących je linii. Pojawia się ona za to w partii włosów, brody świętego, pełniąc tu jednak funkcję wyłącznie dekoracyjną. Ostre – białe i czarne linie zostały śmiało pociągnięte po barwnej płaszczyźnie. Ostrość ich wynika zapewne z techniki, jaką się artysta posługiwał. Prawdopodobnie pociągnął je temperą na nie wyschniętej całkowicie olejno-żywicznej płaszczyźnie. Innym rodzajem linii, a właściwie krótką kreską malował twarze. Forma jest tu modelowana poprzez szrafowanie.

⁴ G. von Osten, *Deutsche und niederländische Kunst der Reformationszeit*, 1973.

⁵ Określenie cytowane za M. Rzepińską, *Historia koloru w sztuce europejskiej*, T. 1, Kraków 1973, s. 200.

Dzięki zastosowanej technice osiągnął twórca wspaniały efekt: piękne, pełne ekspresji twarze.

Już na podstawie powyższych obserwacji można określić czas powstania obu dzieł, warsztat, z którego się artysta wywodził, oraz w pewnej mierze jego osobowość twórczą.

Wydaje się, że dzieła pochodzą z okresu, kiedy nie przestrzegano już rygorystycznie zasad techniki mieszanej, a więc z końca gotyku. Linia na płaszczyźnie obu obrazów odgrywa taką samą rolę, jak kolor, a nawet można powiedzieć, że dominuje tu kaligrafizm charakteryzujący się bogactwem rodzajów, kolorów oraz ekspresją i dekoracyjnością jej użycia. Nic więc dziwnego, że obrazy te, a dokładniej ich fragmenty kojarzą się z barwnym rysunkiem, sztychem czy pro-

jektem witraża. Wszystko to wskazuje, że ich twórca był świetnym rysownikiem z „temperamentem grafika” i możemy go szukać wśród najlepszych mistrzów początku XVI w.

Podobny typ malarstwa, jaki występuje na ołtarzu, tzn. charakteryzujący się ekspresyjnym użyciem dekoracyjnej linii, reprezentatywny był dla warsztatów norymberskich w końcu XV w. Nazywano je, a zwłaszcza malarstwo Dürera – dzięki ostrości linii, którą stosował – „die spitzige Pinselmalerei”. Dlatego też prowadząc prace atrybucyjne nad ołtarzem specjalną uwagę zwrócono na dzieła warsztatu Dürera. W celu przeprowadzenia analizy porównawczej między pracami A. Dürera a malowidłami z Marianowa, zasłaniano reprodukcje takich obrazów, jak: „Ucieczka do Egip-

a

b



3. Skrzydło środkowe (lewe) ołtarza: a – rysunek warstwy zewnętrznej z „Górą Oliwną”, widoczne odkrytki z dolną, starszą warstwą malarską; b – rysunek warstwy zewnętrznej z „Drogą Krzyżową” oraz odkrytych fragmentów dolnej warstwy (rys. E. Lewandowska)

3. Middle (left) wing of the altar: a – drawing of an outer layer with „The Olive Hill”, noticeable bottom older painting's layer, b – drawing of the outer layer with „The Way of the Cross” and uncovered parts of the lower layer



4. Skrzydło środkowe (lewe): a – w odkrywkach twarze św. Krzysztofa i Dzieciątka Jezus (fot. M. Siemczukowski); b – rysunek z przedstawienia „Św. Krzysztof i Dzieciątko Jezus” wykonany na podstawie zdjęcia rentgenograficznego (rys. E. Lewandowska)

4. Middle (left) wing: a – in the uncovered parts – faces of St Christopher and the Christ-Child, b – drawing from the presentation of „St Christopher and the Christ-Child” made on the basis of a roentgenographic photo

tu” (część z ołtarza „Siedem Smutków Marii” z 1496 r.), „Pokłon trzech króli” z 1504 r. (Florencja), „Ołtarz Hioba” z 1504 r. Następnie „zrobiono odkrywki” w analogicznych miejscach, jak na ołtarzu, tzn. w partii nieba, draperii, twarzy i włosów. Okazało się, że zachodzi zgodność co do techniki malarskiej, gamy kolorystycznej, a nawet w przedstawionych detalach w pracach Dürera i jego warsztatu z lat 1496–1505 a malarstwem na skrzydłach ołtarza.

⁶ W. J. Hoffman, *Über Dürers Farbe*, München 1971; M. Doerner, *Materiały malarskie i ich zastosowanie*, Warszawa 1975, s. 213–215; M. Rzeplńska, op. cit., s. 200.

Warto tu zaznaczyć, że malarstwo Dürera do 1505 r. określają często historycy sztuki jako „malarstwo rysujące”⁶, a jego samego jako „zeichende Maler Dürer”. W tym okresie bowiem kładzie artysta nacisk na piękno czarnej konturującej linii oraz intensywność barw, używając w tym celu cieplej ugrównej imprimatury. Maluje on w typowej dla malarstwa gotyckiego technice mieszanej, stosując jednocześnie warstwowe modelowanie form bielą. Ta „późnogotycka faza” w jego twórczości trwa do 1507 r., tj. do powrotu z drugiej podróży włoskiej, w wyniku której zmienia dotychczasową technikę malowania.



5. Hans L. Schaüfelein – „Ucieczka do Egiptu”

5. Haus L. Schaüfelein – „The Flight to Egypt”

Ujęcie tematu, ikonografia, atrybucja i datowanie

Rysunki, które zostały wykonane na podstawie zdjęć rentgenograficznych, uczytelniły w dużej mierze zasłonięte, dolne warstwy malarskie. Dzięki nim identyfikacja obu świętych nie sprawiała większych trudności oraz znacznie ułatwiła przeprowadzenie prac atrybucyjnych obiektu.

ŚWIĘTY KRZYSZTOF (il. 4 b). Święty ten, uznawany jako patron kupców i podróżników, na obrazie został przedstawiony w momencie przenoszenia Dzieciątka Jezus przez rzekę. Artyście zależało na maksymalnym wyeksponowaniu ruchu. Miała temu służyć „krocząca postawa” świętego, pozycja Dzieciątka na jego ramieniu oraz układ rozwianych draperii i fal na wodzie. Jednocześnie obowiązywało malarza frontalne przedstawienie postaci wynikające z ekspozycji na skrzydle ołtarza o niekorzystnych wymiarach wydłużonego prostokąta. Wszystko to sprawiło, że chcąc spełnić jednocześnie te postulaty nie osiągnął w pełni zamierzonego efektu. Takie błędy w postawie świętego, jak złe ugięcie nóg, które prawdopodobnie miało

naśladować kontrapost, niezgodny z punktu widzenia anatomicznego układ rąk na kiju oraz udużniona pozycja Dzieciątka, świadczą o niedostatkach warsztatu twórcy tej kompozycji. Można postawić tu pytanie, czy podczas malowania obrazu artysta korzystał z wzoru graficznego.

Spośród wielu drzeworytów ze św. Krzysztofem, pochodzących z pierwszej ćwierci XVI w., tylko dwa, wykonane przez H. L. Schaüfeleina i H. Baldunga wykazują duże analogie z naszym⁷. Znaczne podobieństwo dostrzec można nie tylko w twarzach obu postaci, ale i w ujęciu postawy świętego, układzie jego rąk na kiju czy też w malowniczo udrapowanych, „fruujących” szatach.

Na podstawie przeprowadzonej analizy porównawczej można wysnuć przypuszczenie, że twórca kompozycji ze św. Krzysztofem namalowanym na skrzydle ołtarza musiał znać drzeworyt M. Schaüfeleina. Jednocześnie nie jest wykluczone, że to Schaüfelein jest autorem drzeworytu i przedstawienia na ołtarzu. Dowodem na poparcie powyższej hipotezy może być jego obraz „Ucieczka do Egiptu” (il. 5). W namalowanej tu postaci św. Józefa odnajdujemy te same cechy, co u św. Krzysztofa z Marianowa. Zaliczyć do nich możemy: charakterystyczny układ i proporcje nóg oraz ten sam typ krótkiej, masywnej dłoni. W obrazie tym znalazła odzwierciedlenie ta sama późnogotycka tendencja do przedstawiania dekoracyjnych, „fruujących” szat – stosowana przez norymberskich mistrzów w końcu XV w.

Warto tu dodać, że M. Schaüfelein w swoich późniejszych pracach często wracał do tej statycznej postaci św. Krzysztofa; przedstawiał ją wówczas z lepszym wycuciem anatomii postaci⁸.

Innymi elementami na obrazie z Marianowa, które pozwalają na datowanie i określenie jego pochodzenia są: twarz św. Krzysztofa i Dzieciątka Jezus.

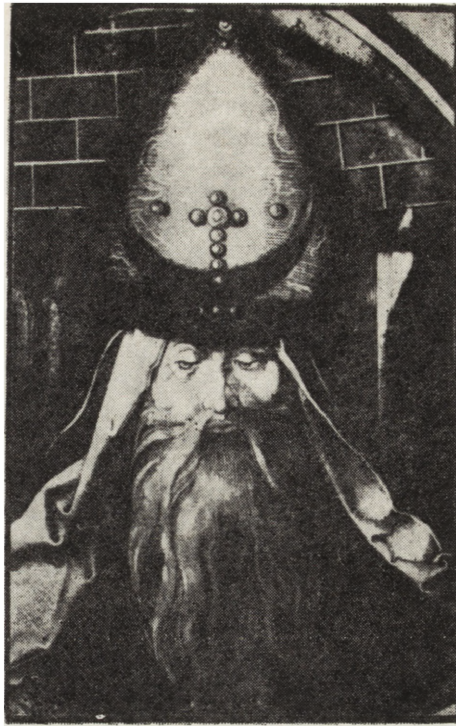
Można przypuszczać, że wzorem ikonograficznym dla pięknego oblicza św. Krzysztofa był „Mąż Bolesci” A. Dürera, pochodzący z ok. 1500 r. Jest ono jednak tak mistrzowsko namalowane, że można mówić najwyżej o inspiracji ekspresyjnym wizerunkiem Dürera. Co więcej, twarz św. Krzysztofa być może jest portretem znanego zleceniodawcy wielu dzieł Dürera – Fryderyka Mądrego. Można domniemywać, że twórca oblicza świętego wychował się w bliskim oddziaływaniu wzorów Dürera, należał on bowiem do uczniów warsztatu mistrza od 1503 r. Tak więc typ „dürerowskiej” twarzy znał i stosował wcześniej⁹. Autorem wizerunku św. Krzysztofa na ołtarzu z Marianowa mógł być więc Hans Baldung Grien (il. 6).

Dzieciątko spoczywające na ramieniu świętego reprezentuje włoski typ stworzony przez A. Dürera ok. 1498 r. Raczej niespotykana pozycja leżącego Dzieciątka może być interpretowana jako popis umiejętności malarskich artysty. Warto zaznaczyć, że podobny układ postaci występuje na drzeworycie Cranacha z 1509 r. i obrazie H. Burgkmaira z ok. 1505 r. Wydaje się jednakże, że św. Krzysztof z ołtarza z Marianowa powstał wcześniej niż wspomniane wyżej dzieła i być może był dla nich inspiracją.

⁷ Wykonali je oni w 1505 r. w warsztacie A. Dürera, wzorując się na projekcie mistrza do ołtarza „Ober St. Veit” przedstawiającego Chrystusa z chorągwią. Rysunek ten był prawdopodobnie archetypem ikonograficznym dla św. Krzysztofa na ołtarzu z Marianowa.

⁸ F. Winkler, *Die Zeichnungen Hans Suess V. Kulmbach und Hans Schaüfelein*, Berlin 1941.

⁹ Za pierwsze dzieło, w którym H. Baldung rysuje interesujący nas typ twarzy, możemy uznać rysunek „Christoph Scheurl przed Mężem Bolesci” z 1503–1504 r.



a



b



c



d

6. Hans Baldung Grien – „Zaślubiny Marii”, fragment witraża z duchownym, kościół w Grossgründlach, 1505 (a); ołtarz z Marianowa, fragment twarzy św. Krzysztofa (b); Hans Baldung G. – „Głowa Chrystusa”, 1506 (c); Hans Baldung G. – „Głowa św. Barbary”, fragment obrazu z kościoła w Schwabach, 1506 (d)

6. Hans Baldung Grien – „Mary's Wedding”, detail of stained-glass window with a clergyman, church at Grossgründlach, 1505 (a); altar at Marianowo, detail of St Christopher's face (b); Hans Baldung G. – „Christ's Head”, 1506 (c); Hans Baldung G. – „St Barbara's Head”, detail of the painting from church of Schwabach, 1506 (d)

Prawie identyczne przedstawienia Dzieciątka widzimy na licznych rysunkach wykonanych przez trzech uczniów A. Dürera w latach 1503–1506¹⁰. W przedstawieniach ze św. Krzysztofem Dzieciątko ubrane jest w płaszcz spięty broszą i trzyma w dłoni insygnia władzy (jabłko z krzyżem), tak samo jak na naszym mallowidle.

ŚWIĘTY MACIEJ APOSTOŁ, (il. 7). Identyfikacja tego świętego możliwa jest jedynie dzięki atrybutowi jego męki, tj. siekierze, którą trzyma w dłoni Św. Maciej, podobnie jak św. Krzysztof – namalowany na drugim skrzydle ołtarza – usytuowany jest na tle krajobrazu, czego możemy się domyślać na podstawie niewielkich odkrywek.

Masywna, spowita w ciężkie szaty figura świętego przypomina rzeźbę, ale nie to budzi zdumienie u patrzącego. Zaskakujące są tu proporcje poszczególnych części ciała postaci: ogromne stopy, a zwłaszcza du-

ży palec, przy stosunkowo małych dłoniach i niewielkiej głowie. Czyżby dysproporcja postaci wynikała z nieudolności twórcy?

Hipotezie tej zdaje się przeczyć wspaniale namalowana głowa świętego, zaś stosowanie właśnie takich proporcji należy prawdopodobnie przypisać realizacji dürerowskiego kanonu postaci „o prawdziwych proporcjach” z 1500 r. W tym czasie bowiem, ok. 1500 r. – jak pisze E. Panofsky¹¹ – Dürer skoncentrował swoje zainteresowanie wokół Witrufiańskiego kanonu postaci, opartego na proporcjach rzeźb klasycznych. Pochodzące z tego okresu prace A. Dürera przedstawiają postacie namalowane według opracowanego kanonu. I tak np. wielkość głowy figury wynosi jedną ósmą,

¹⁰ F. Winkler, op. cit.

¹¹ E. Panofsky, *Albrecht Dürer*, T. 1, Princeton 1948, s. 81–82.

à stopy aż jedną siódmą w stosunku do jej całkowitej wysokości. Być może wtedy też właśnie A. Dürer stworzył typ statuarycznej postaci, jaką reprezentuje m. in. św. Maciej Apostoł z ołtarza z Marianowa. Trzeba tu zaznaczyć, że początkowo kanon i typ figury znany był tylko najbliższym współpracownikom mistrza. Prawdopodobnie pierwszymi dziełami, na których namalowano postacie czterech świętych, nie tylko w statuarycznym stylu, ale i zgodnie z podanym kanonem proporcji, są skrzydła „Ołtarza Hioba” z 1504 r. Większość badaczy autorstwo tych obrazów przypisuje A. Dürerowi, jednakże naszym zdaniem mogły one wyjść spod pędzla najstarszego jego ucznia – Hansa Suessa Kulmbacha. Wydaje się, że te właśnie postacie świętych, a szczególnie św. Szymon mogą być uważane za wzór ikonograficzny dla św. Macieja z ołtarza z Marianowa. Łączy je nie tylko styl wykonania, kanon postaci, ale przede wszystkim sposób ujęcia tematu. H. Kulmbach jako jedyny spośród pierwszej generacji uczniów Dürera stosował ten kanon postaci „o zachwianych proporcjach”. I być może właśnie jemu, jako najbardziej doświadczonemu, powierzono namalowanie „rzeźbiarskiej” postaci na skrzydle naszego ołtarza¹².

Jeżeli założymy, że to Kulmbach był jej autorem, to obraz mógł powstać najpóźniej w 1505 r., tj. w ostatnim roku pobytu malarza w warsztacie Dürera¹³.

Na licznych rysunkach uczniów Dürera: H. Schaüfeleina, H. Baldunga i H. Kulmbacha, datowanych na okres 1504–1505, odnajdujemy masywne postacie świętych przypominających „statuę św. Macieja”¹⁴. Można przypuszczać, że statuaryczny styl rezerwuje się przede wszystkim dla przedstawień apostołów. Pierwszym, który wykonał cykl drzeworytów w tej konwencji i o tej tematyce, był H. Baldung¹⁵. Jednocześnie w tym stylu rysuje on postacie świętych na projektach witraży dla kościołów Św. Wawrzyńca w Norymberdze i w Grossgründlach. Trzeba zaznaczyć, że zarówno w jego pracach, jak i Schaüfeleina nie dostrzegamy dysproporcji tak typowych dla Kulmbacha.

Piękna głowa św. Macieja reprezentuje „dürerowski” typ głowy starca, charakterystyczny dla pierwszego okresu twórczości tego malarza, tj. lat 1498–1506¹⁶.

Prawdopodobnie można ustalić wzór ikonograficzny, z którego artysta skorzystał podczas malowania głowy św. Macieja. Jest nim rysunkowe studium głowy św. Szymona wykonane około 1504 r. w warsztacie Dürera. Zdaniem F. Winklera¹⁷, widoczne na il. 8 głowy

¹² Można przypuszczać, że rozwój twórczości artystycznej H. Kulmbacha nie przebiegał tak dynamicznie, jak H. Baldunga. H. Kulmbach przez dłuższy czas stosował stworzone przez siebie wzory ikonograficzne. I tak np. na obrazie „Pokłon trzech króli” z 1511 r. (dla klasztoru paulinów na Skałce w Krakowie) spotykamy ten sam – co na skrzydłach z „Ołtarza Hioba” – typ „nieproporcjonalnie” namalowanej postaci.

¹³ Za powyższym datowaniem przemawia także typ krajobrazu, na którego tle św. Maciej został przedstawiony.

¹⁴ F. Winkler, op. cit.

¹⁵ K. Oettinger, K. A. Knappe, *Hans Baldung Grien und Albrecht Dürer in Nürnberg*, Nürnberg 1963, s. 6, 66–67.

¹⁶ Por. głowy starców, szczególnie św. Józefa z cyklu drzeworytów pt. „Życie Marii”, 1502–1506 r. W miedziorycie ze św. Pawłem z 1514 r. Dürer powraca do tego ekspresyjnego wizerunku Macieja.

trzech świętych zostały skopiowane z „Ołtarza Hioba” przez H. Kulmbacha. Należy zgodzić się z tą hipotezą, gdyż „miękość i liryzm” przebijające z tych pięknych portretów wyraźnie wskazują na H. Kulmbacha jako ich autora. Nie wydaje się jednak, że są one wtórnymi pracami w stosunku do ołtarza, wręcz przeciwnie, mogą być one uważane jako studia przygotowawcze, którymi się Kulmbach posłużył później w pracy nad „Ołtarzem Hioba”.



7. Skrzydło środkowe (prawe), „Św. Maciej Apostoł”, rysunek wykonany na podstawie zdjęcia rentgenograficznego (rys. E. Lewandowska)

7. Middle (right) wing – ‘St Matthew, the Apostle’, drawing made on the basis of roentgenographic photo



8. Hans Kulmbach (?) – rysunki głów trzech świętych, ok. 1504

8. Hans Kulmbach (?) – drawings of heads of three saints, ca 1504

Z rysunków tych skorzystano również w trakcie malowania ołtarza z Marianowa. Przeniesiono tu typ twarzy świętego, jej ujęcie i proporcje. Jest jednak zasadnicza różnica między nimi, nie wynikająca bynajmniej z tego, że zostały one wykonane w różnej technice (rysunek, malarstwo). Twarz św. Macieja jest pełna ekspresji, natomiast św. Szymona wyraża spokój. Zarówno technika modelowania oblicza świętego Macieja – tj. użycie biało-czarnej kreski, jak i charakterystyczny typ nosa, oczu czy silnie zaakcentowanego łuku brwiowego świadczą o autorstwie H. Baldunga. Włosy i broda świętego zostały namalowane w podobny sposób, jak pióra na rysunku z Landsknechtem. Głowa tej postaci ludzko przypomina głowę św. Macieja z naszego ołtarza. W celu przeprowadzenia analizy porównawczej zestawiono wybrane prace H. Baldunga z lat 1505–1507 (il. 9). Są to projekty witraży przedstawiające typ twarzy postaci podobny do św. Macieja, miedzioryt z głową starca oraz fragment obrazu z „Ołtarza św. Sebastiana”.

Uderzające podobieństwo głów starca z miedziorytu i św. Macieja pozwala na wysunięcie hipotezy, że powstał on w czasie pracy nad ołtarzem z Marianowa, a więc w 1505 r. (odwrotne ujęcie postaci wynikające z technologii graficznej – odbitka). Tym samym, można skorygować jego datowanie, które Koch i Oettinger określają na 1508 r.

Motyw głowy starca – Macieja pojawia się także w późniejszych pracach H. Baldunga, czego dowodem jest głowa strzelca pochodząca z obrazu „Męczeństwo św. Sebastiana”, datowana na 1507 r. Malowana jest ona jednak już inną – pod wpływem L. Cranacha – techniką.

Porównawczy materiał ilustracyjny wyraźnie wskazuje na H. Baldunga jako autora głowy św. Macieja na ołtarzu z Marianowa. Z drugiej jednak strony, nie można wykluczyć, że mogła ona zostać namalowana przez H. Kulmbacha – domniemanego twórcę całej postaci św. Macieja, a dopiero potem dwaj pozostali uczniowie, tj. H. Baldung i H. L. Schaüfelein wykorzystali ją w wymienionych powyżej pracach¹⁸.

Czy ołtarz z Marianowa miał dodatkowe skrzydła?

Na ogół tzw. dürerowskie tryptyki miały ruchome, obustronnie malowane skrzydła. Niestety, do naszych czasów niewiele z nich przetrwało w niezmienionym składzie, gdyż przeważnie odłączano skrzydła i dzielono je. Ustalenie oryginalnego wyglądu całego ołtarza sprawia dziś badaczom wiele trudności¹⁹.

Należy przypuszczać, że ołtarz z Marianowa wykonany prawdopodobnie w warsztacie Dürera miał także dodatkową parę skrzydeł. Wskazuje na to wyraźnie surowe, nie opracowane odwrocie obu omawianych skrzydeł ze świętymi: Krzysztofem i Maciejem. W związku z powyższym specjalną uwagę zwrócono na dwa obrazy przedstawiające święte: Katarzynę i Barbarę (il. 10), namalowane zdaniem historyków sztuki przez H. Baldunga w 1506 r.²⁰ Obecnie znajdują się one w kościele w Schwabach. Pochodzenie obu skrzydeł o wymiarach 157×59 cm nie zostało jednoznacznie ustalone, choć większość badaczy uważa, że stanowią one zewnętrzne skrzydła ołtarza Paumgartnerów.

Tymczasem już na podstawie choćby wstępnych analiz można wysunąć hipotezę, że stanowiły one ze skrzydłami z ołtarza z Marianowa jedną całość. Świadczy o tym nie tylko zbliżone wymiary wszystkich czterech obrazów²¹, ale i podobny sposób wykonania podłoża pod malarstwo. Przez przebijający na wszystkich deskach cienki grunt widoczne jest usłojenie drewna, wskazujące na to, że mogły one zostać wykonane w jednym warsztacie, w jednakowy sposób. Z tech-

¹⁷ F. Winkler, op. cit.

¹⁸ Typ głowy św. Józefa z „Ucieczki do Egiptu” wskazuje na to, że Schaüfelein inspirował się „baldungowską” głową starca. Powyższa hipoteza pozwala na datowanie jego dzieła na lata 1505–1507.

¹⁹ E. Panofsky, op. cit., T. 2, s. 4–8.

²⁰ K. Oettinger, K. A. Knappe, op. cit., s. 22.

²¹ Skrzydła z Marianowa są o parę centymetrów węższe od „skrzydeł” z Schwabach. Prawdopodobnie w 1730 r. podczas renowacji ołtarza zamieniono ramy obrazów i zmniejszono przy tym ich szerokość.



a



b



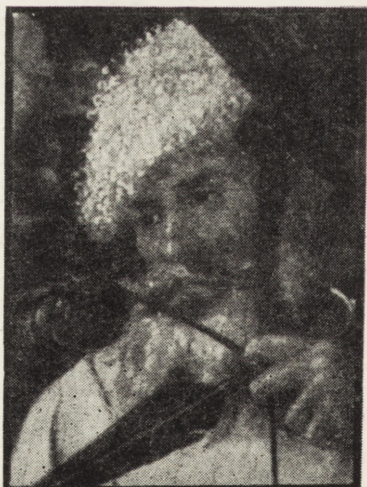
c



d



e



f

9. Hans Kulmbach (?) – rysunki głów dwóch świętych (a, b); Hans Baldung G. – „Głowa św. Joachima”, witraż z kościoła w Grossgründlach, 1505 (c); „Głowa starca”, miedzioryt (?), 1508 (d); „Głowa św. Macieja”, ołtarz z Marianowa (e); „Głowa strzelca” z ołtarza św. Sebastiana, Halle, 1507 (f)

9. Hans Kulmbach (?) – drawings of head of two saints (a, b); Hans Baldung G. – “St Joachim’s Head”, a stained-glass window in the church at Grossgründlach, 1505 (c); “An Old Man’s Head”, copper plate (?), 1508 (d); “St Matthew’s Head”, altar at Mariano (e); “Shooter’s Head” from the altarpiece of St Sebastian, Halle, 1507 (f)

nologicznego punktu widzenia podłoże pod malowidła nie zostało zbyt dobrze opracowane. Założono tu za cienki grunt²², co może stanowić pewne zaskoczenie, znając dbałość Dürera o przygotowanie podłoża przed rozpoczęciem prac malarskich²³. W związku z tym można sądzić, że skrzydła powstały w krótkim czasie, pod nieobecność mistrza w pracowni²⁴.

Fragment ręki jednej ze świętych został namalowany tą samą techniką, całe malowidła na ołtarzu z Marianowa. O ile jednak twarz świętej Barbary reprezentuje zbliżony do św. Krzysztofa typ „baldungowskiej” twarzy, to jej ręka różni się od dłoni świętego proporcjami.

Należy postulować – w celu ustalenia przynależności

²² K. Oettinger jest nawet zdania (op. cit., s. 22), że oba obrazy z Schwabach nie mają gruntu.

²³ M. Doerner, op. cit., s. 213–215 oraz z koresponden-

cji A. Dürera do J. Hellera.

²⁴ Prawdopodobnie podczas pobytu A. Dürera we Włoszech w latach 1505–1506.

wszystkich czterech skrzydeł do jednego ołtarza – przeprowadzenie badań technologicznych i konfrontacji uzyskanych wyników.

Wnioski i zakończenie

Można przypuszczać, że oba skrzydła przedstawiające świętych: Macieja i Krzysztofa są dziełami warsztatu pierwszej generacji uczniów A. Dürera: Hansa Schaüfeleina, Hansa Kulmbacha i Hansa Baldunga, powstałymi w latach 1505–1506. Pracami, pod nieobecność mistrza, który udał się jesienią 1505 r. w długą, bo półtoraroczną podróż do Włoch, kierował najlepszy z jego uczniów – H. Baldung Grien. To, że jemu właśnie powierzył Dürer realizację tak poważnego zlecenia, jakim miał być jeden z większych dotychczas wykonanych w jego warsztacie ołtarzy, najlepiej świadczy o zaufaniu do jego talentu. Trzeba tu dodać, że przystępując do pracy nad ołtarzem Baldung miał zaledwie 21 lat. Wyjeżdżając do Włoch, Dürer nie zostawił mu szkiców, tzw. *Visierungen*, do ołtarza, tak jak to uczynił w wypadku H. Schaüfeleina²⁵. O tym, że to H. Baldung przedstawił mistrzowi swoją koncepcję ołtarza możemy wnioskować na podstawie tzw. paryskiego arkusza, przedstawiającego rysunkowe studia wielu głów (il. 11). Po-

zornie nie mający związku z obrazami z naszego ołtarza zbiór wielu szkiców stanowił studium projektowe do ołtarza z Marianowa, które być może H. Baldung rysował w trakcie konsultacji z A. Dürerem²⁶. Świadectwem tego mogą być portrety: Dürera (głowa z siatką na włosach)²⁷, jednego z uczniów oraz autoportret Baldunga, umieszczone w górnej części arkusza.

Widoczne w środku rysunku dwie głowy, zbliżone swoim wyglądem do głów obu świętych na ołtarzu z Marianowa – uważać można za szkice do głów świętych: Macieja – z lewej i Krzysztofa – z prawej strony. Reprezentują one dwa odmienne i najbardziej typowe wizerunki głów męskich warsztatu Dürera. O tym, że na jednym ze skrzydeł planowano umieszczenie św.

²⁵ Wyjeżdżając do Włoch A. Dürer powierzył mu prace nad ołtarzem zwanym „Ober St. Veit”. W trakcie jego malowania H. Schaüfelein posługiwał się projektami A. Dürera.

²⁶ K. Oettinger, op. cit., określa czas powstania szkiców na 1506 r., nie analizując żadnego z nich. O ile nasza hipoteza okaże się słuszną, to należałoby przesunąć ich datowanie na 1505 r., tj. przed wyjazdem Dürera do Włoch.

²⁷ Por. z autoportretem A. Dürera („Akt”), datowanym na ok. 1506 r. oraz obrazem „Święto Różańcowe” z 1506 r.



10. Hans Baldung G. – „Św. Katarzyna” (a) i „Św. Barbara” (b) – obrazy z kościoła w Schwabach, 1506

10. Hans Baldung G.: a – „St Catherine” and b – „St Barbara”, paintings from the Church of Schwabach, 1506



11. Hans Baldung G. – „Karton ze szkicami wielu głów” (?), 1506

11. Hans Baldung G.: „Cartoon with drawings of many heads” (?), 1506

Krzysztofa, świadczy widoczne na dole arkusza dziecko w płaszczu oraz szkice rąk trzymających kij. Narysowane w dolnym, prawym rogu profile obu kobiet stanowiły być może szkic do postaci obu świętych: Barbary i Katarzyny. Pozostałe głowy miały być prawdopodobnie szkicami przeznaczonymi do obrazu środkowego. H. Baldung, dumny z wykonanego dzieła, umieścił na nim, pod spodem, swoją sygnaturę, którą był liść winorośli.

Mając przed oczyma projekt wstępny i jego ostateczną realizację, jakimi są skrzydła ołtarza, można – na podstawie różnic między nimi – zorientować się, jak przebiegała praca nad ołtarzem. Prawdopodobnie H. Baldung, mający wiele dodatkowych zleceń²⁸, rozdzielił prace nad ołtarzem także między swoich ko-

legów. Można przypuszczać, że przedstawienie ze św. Krzysztofem zlecił H. Schaüfeleinowi, który zrealizował tu swoją bardziej dekoracyjną, ale i z pewnymi niedostatkami technicznymi koncepcję. W postaci św. Krzysztofa z obrazu odnajdujemy cechy wspólne dla św. Krzysztofa z drzeworytu i św. Józefa z obrazu „Ucieczka do Egiptu”.

Prace nad przedstawieniem św. Macieja Apostoła zostały prawdopodobnie powierzone H. Kulmbachowi, na co wskazuje dysproporcja postaci będąca wynikiem przestrzegania tu kanonu z 1500 r. Nie można odrzucić też hipotezy, że postacie obu świętych namalował sam Hans Baldung, który przypuszczalnie jest twórcą ich pięknych, widocznych na odkrywkach wizerunków. Oba skrzydła prawdopodobnie zewnętrzne mogły zostać namalowane w 1505 r., natomiast skrzydła przedstawiające święte: Barbarę i Katarzynę w rok później. Są one dziełami Hansa Baldunga. O tym, że stanowić miały one skrzydła wewnętrzne, możemy sądzić na podstawie analizy wcześniejszych prac warsztatu, w którym przyjęte było umieszczanie na skrzydłach zewnętrznych świętych usytuowanych na tle sztafażu, natomiast wewnętrznych – świętych męczenników na ciemnym, neutralnym tle.

Możemy śmiało twierdzić, że ołtarz z Marianowa jest dziełem wybitnym, w którym znalazły odzwierciedlenie najważniejsze przedstawienia ikonograficzne powstałe w latach 1505–1506 w warsztacie A. Dürera. Ponadto reprezentował on przegląd stylów: dekoracyjny (św. Krzysztof), statuaryczny (św. Maciej), klasyczny (św. Barbara i św. Katarzyna).

Obraz środkowy, będący dziełem wybitnym, został namalowany w zupełnie innym stylu²⁹.

mgr Anna Angielska
PP PKZ – Oddział w Gdańsku

Artykuł niniejszy stanowi zmienioną wersję referatu pt. *The High Panel Altar from Marianowo – Its Origin And Attribution*, wysłanego na sympozjum „Scientific Methodologies Applied to Works of Art”, które odbyło się we Florencji 2–5 maja 1984 r.

Ponadto na temat ołtarza i jego pochodzenia wygłosiłam dwa komunikaty na zebraniu SHS w dniach 10 września 1983 oraz 5 lutego 1984 r.

Pani mgr Grażynie Fiutak – głównemu konserwatorowi PKDS w Gdańsku, która kierowała pracami konserwatorskimi ołtarza z Marianowa, dziękuję za udostępnienie dzieła i informacje związane z jego konserwacją. Mgr Elżbiecie Lewandowskiej składam serdeczne podziękowanie za wykonanie rysunków ołtarza. Panu M. Siemczenskowi, mgrowi W. Rasnowskiemu i mgrówi A. Chorośnińskiemu zawdzięczam zdjęcia ołtarza z Marianowa i omawianych dzieł warsztatu A. Dürera – za co im serdecznie dziękuję.

²⁸ K. Oettinger, op. cit., s. 18–32.

²⁹ Powyższą opinię oparto na podstawie zakończonych badań obiektu.

WAS THE ALTERPIECE FROM MARIANOWO EXECUTED IN A. DÜRER'S WORKSHOP?

Department of Conservation of Works of Art in Gdańsk has carried out the conservation of the panel pentaptych of church at Marianowo, an extremely complex object of art. The altar consists of one-sided painted predella, a retable and a carved cornice. The scenes of „The Passion of Christ”, which are painted

on the whole altar, represent, in the opinion of some art historians, a fine example of 17th cent. painting in northern mannerism. Other historians suggest that the paintings might have been executed at the turn of the 19th and 20th centuries.

During an initial examination of the predella and two

wings older, laid underneath layers of paintings were discovered. Small parts of the older layers were uncovered. Technological investigations were also carried out and X-ray photographs taken. It has been shown that older paintings on the two wings depict two saints: Christopher and Matthew the Apostle. They can be regarded as wonderful masterpieces.

The lack of documentary evidence relating to the altarpiece does not allow us to establish their provenance. The analysis from a historical point of view of both the exposed details and drawings based on X-ray photographs suggest their relation with A. Dürer's workshop. They seem to have a strong resemblance with the works executed by the ma-

ster and his assistants: Hans Baldung Giren, Hans Schäufelein, Hans Kulmbach in the period 1500–1505. We can assume that Hans Baldung G. was the author of the faces of the saints painted on two wings of the altarpiece at Marianowo. Probably the altarpiece had two additional, internal wings presenting St Catherine and St Barbara. These paintings were executed by H. Baldung about 1505. As the time of the creation of the older altarpiece from Marianowo one could consider years between 1505–1506. Despite all the artistic and historic values of these paintings they were not exposed. The main reason of such a decision were difficulties connected with a separation and transfer of the outer paintings on a new base.

WALDEMAR KAPEĆ

ORGANY W KOŚCIELE DOMINIKANÓW W LUBLINIE

W kościele dominikanów w Lublinie znajdują się dwa instrumenty: pozytyw z lat 1760–1780 i 20-głosowe organy. Organy nie są jednolitym instrumentem, ponieważ były wielokrotnie przebudowywane.

Z historii budownictwa organowego wiadomo, że w XIX i na początku XX w. organy stały się przedmiotem nowych rozwiązań konstrukcyjnych i brzmieniowych. Potrzeba nadania organom brzmienia orkiestry symfonicznej, wprowadzenie nowych głosów oraz powiększanie liczby głosów i klawiatur domagały się nowych rozwiązań w trakturze (mechanizmach) organowej. Rozwój budownictwa organowego na zachodzie Europy miał swoje odbicie w Polsce pod koniec XIX w. Na ogół w Polsce nie budowało się całkowicie nowych instrumentów, ale poddawano przebudowie instrumenty z XVIII lub początku XIX w.

Przykładem procesów zachodzących w budownictwie organowym w Polsce są organy z kościoła dominikanów w Lublinie, których początki sięgają 1800 r. Aby więc przedstawić ten proces, przebadano materiały archiwalne, publikacje dotyczące organów i poddano szczegółowej analizie obecnie istniejące organy.

Z DZIEJÓW ORGANÓW

Obecne organy w kościele dominikanów w Lublinie w swej pierwotnej formie zostały zbudowane dopiero w 1800 r. Na podstawie źródeł wiadomo, że organy w tym kościele istniały o wiele wcześniej.

Wiadomości o organach sprzed 1800 r.

Według opinii J. Kłoczowskiego klasztor dominikanów w Lublinie został założony przed 1260 r.¹ W 1342 r. król Kazimierz Wielki ufundował nowy murywany koś-

ciół Św. Stanisława Biskupa, na miejscu drewnianego kościółka.

Zgodnie z konstytucjami zakonnymi (rozdz. I) dominikanie byli zobowiązani do wspólnego i uroczystego odprawiania modlitw. Dlatego, o ile na to pozwalały miejscowe warunki, z zasady modlitwy były śpiewane. Tę zasadę potwierdza ks. Wadowski², który uważa, że od najdawniejszych czasów dominikanie korzystali z organów podczas nabożeństw. Co oznacza jednak – „od najdawniejszych czasów”?

Konkretną wiadomość o organach w Lublinie mamy z roku 1403 i to z archiwaliów dotyczących nie istniejącej dzisiaj fary Św. Michała³. Być może, że dominikanie mieli organy jeszcze wcześniej.

Na podstawie archiwaliów ks. Wadowski określił miejsce organów w kościele dominikańskim w XVI w.: „Chór albowiem z organem był umieszczony nie nad głównym wejściem, ale w presbyterium od strony klasztoru: wchodziło się nań prawdopodobnie z piętra klasztornego”⁴.

Kolejna wzmianka o organach sprzed pożaru w roku 1574 znajduje się w wierszu Klonowica, w opisie kościoła, który miał być: „przystrojony w podziwienią godny sposób bardzo kunsztownem organem”⁵.

Na podstawie zachowanych do dzisiaj materiałów archiwalnych wiemy również, że od roku 1666 rozpoczęła się budowa dużych organów. Do roku 1667 prowadził ją organmistrz Walenty⁶, a od roku 1669 nieznaną „nowy organmistrz”⁷. Prawdopodobnie te organy miały tzw. tylny pozytyw, czyli wbudowany w balustradę chóru muzycznego, skoro naprawiał go w 1771 r. Mikołaj Mordelski, za przeorstwa O. Ambrożego Żebrowskiego⁸. Niezależnie od dużych organów w styczniu 1669 r. rozpoczęto budowę samodzielnego pozytywu. Wszystkie prace z tym związane były wykonywane w klasztorze

¹ J. Kłoczowski, *Dominikanie polscy na Śląsku w XIII–XV wieku*, Lublin 1956, s. 19 i 299; *Wspólnoty chrześcijańskie*, Kraków 1964, mapa 4.

² J. A. Wadowski, *Kościół lubelskie*, Kraków 1907, s. 311.

³ Ibidem.; H. Feicht, *Organy i organięci*, (w:) *Studia nad muzyką polskiego średniowiecza*, Kraków 1975, s. 316.

⁴ J. A. Wadowski, op. cit., s. 230.

⁵ Cytat podany za Wadowskim, op. cit.

⁶ *Liber expensarum conventus lubliniensis*, PAN, Kraków, sygn. 1753, bez paginacji.

⁷ Ibidem.

⁸ *Umowa*, Archiwum Diecezjalne w Lublinie, sygn. IV, rkp. 60.