

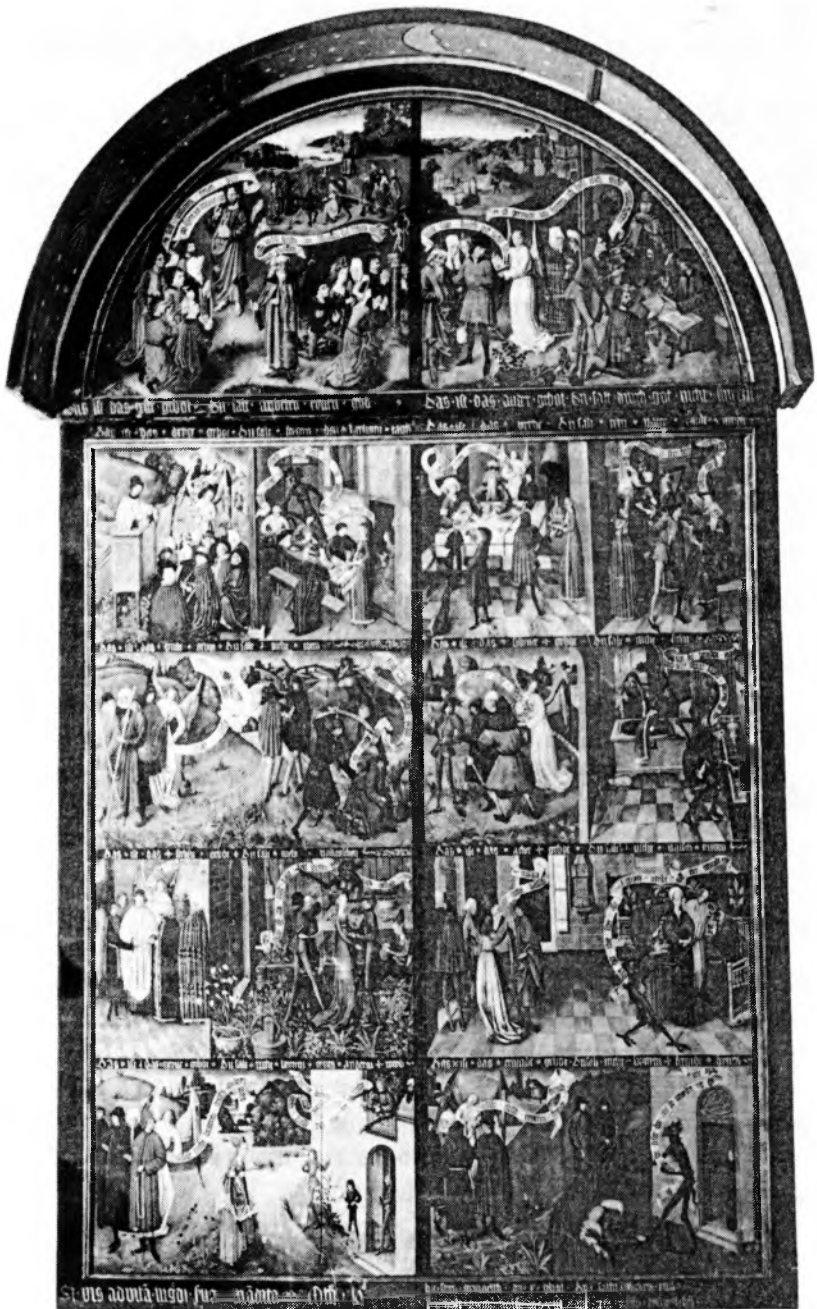
ADAM S. LABUDA

CNOTA I GRZECH W GDAŃSKIEJ TABLICY DZIEŚIĘCIORGA PRZYKAZAŃ CZYLI JAK RZECZYWISTOŚĆ PRZEDSTAWIENIA OBRAZOWEGO S(PO)TYKA SIĘ Z RZECZYWISTOŚCIĄ MIASTA PÓŻNOŚREDNIOWIECZNEGO

Tablica Dziesięciorga Przykazań powstała na przełomie gotyku i renesansu, w fazie wielkiego przewartościowania wizualnego języka i funkcji sztuki. Tablica odzwierciedla te procesy. Na dzieło to można spoglądać jednak nie tylko jak na świadectwo przenikania się tych dwóch następujących po sobie artystycznych wizji świata, ale również w perspektywie typologicznej, dla której przykłady odnajduje się w różnych okresach historycznych. Chodzi o przeciwstawienie dwóch modeli obrazu, obrazu schematycznego i obrazu realistycznego; pierwszy odwołuje się do motywów świata rzeczywistego w mocno ograniczonym zakresie, drugi stosuje tu środki bogate – dążąc do odtworzenia rzeczywistości zewnętrznej wobec obrazu w całej pełni. Dekalog jako gatunek obrazowy silnie tkwi w sferze obrazowania dydaktycznego, mnemotechnicznego, swoiście użytkowego, w której środkiem wyrazu była „związła” forma-sygnal, znak konwencjonalny. Tablica gdańska, przełamując tę tradycję, oznacza zwrot ku obrazowi realistycznemu z całą jego złożoną retoryką. Obraz wszelako nie przestaje być zjawiskiem konwencjonalnym. Należy zatem ukazać konkretne plany relacji, jakie zachodzą między rzeczywistością obrazu i rzeczywistością wobec niego zewnętrzną¹.

Tablica Dziesięciorga Przykazań, wisząca od swych początków na jednym z filarów pośrodku Kościoła Mariackiego, powstała w ostatniej deka-

¹ Studium niniejsze powstało w związku z przygotowaniem niemieckiego wydania mojej książki: *Malarstwo tablicowe w Gdańsku w 2 poł. XV w.*, Warszawa 1979. W partiach dotyczących opisu poszczególnych kwater Tablicy wielokrotnie nawiązuję do sformułowań zawartych w polskiej edycji książki.



Ryc. 1. Tablica Dziesięciorga Przykazań, około 1490. Gdańsk, Kościół Mariacki

dzie XV stulecia (il. 1)². Fundatorami tego monumentalnego obrazu byli zapewne duchowni przełożeni Kościoła Mariackiego. Najogólniejszy cel ich fundacji opisuje inskrypcja znajdująca się u dołu tablicy, zawierająca – zaczerpnięte z Ewangelii Mateusza (19, 17) – słowa Jezusa odpowiadającego na pytanie bogatego młodzieńca, co czynić, by osiągnąć żywot wieczny:

„A jeśli chcesz wejść do żywota, zachowuj przykazania” (*vis ad vitam ingredi, serva mandata*)³.

Tablica już swym ogólnym kształtem wskazuje na temat dekalogu: przypomina ona bowiem kamienne tablice, na których Jahwe miał przekazać Mojżeszowi na górze Synaj swoje prawa⁴. Cykl obrazowy bierze początek u góry, w strefie pod baldachimem. W dziesięciu polach ilustruje on poszczególne przykazania (il. 2, 7, 10, 11, 13-14, 16-19). Dwa pierwsze, zestawione obok siebie, są zamknięte półokręgiem i nakryte lunetowym zwieńczeniem. Wyobrażenia pozostałych ośmiu przykazań wymalowane są na prostokątnych kwaterach, rozmieszczonych na dwóch połączonych ze sobą skrzydłach. Odrębność dwóch pierwszych przykazań podkreślona jest nie tylko kształtem pola, ale również głębszym opracowaniem przestrzennym scenarii⁵. Ponadto zawartość dwóch pierwszych kwater nie ogranicza się do tematu przykazania: pierwsza ukazuje w tle Mojżesza schodzącego z góry Synaj do Izraelitów tańczących wokół złotego cielca, druga – zesłanie manny. Można jednak wymienić szereg cech wspólnych

² W latach 1945-1993 Tablica znajdowała się w Muzeum Narodowym w Warszawie. Informacja o stanie badań por. Labuda, op.cit., s. 206 nn. Wymiary: całość – 298 × 225 cm; pojedyncze pole przedstawieniowe – 61,5 × 101,25 cm.

³ Wszystkie napisy pojawiające się na tablicy zestawia W. Drost, *Die Marienkirche und ihre Kunstschatze*, Stuttgart 1963 (*Die Kunstdenkmäler der Stadt Danzig*, Band 4), s. 96 n.

⁴ Na temat ikonografii Dziesięciorga Przykazań por.: J. Geffcken, *Der Bildercatechismus des fünfzehnten Jahrhunderts und die catechetischen Hauptstücke in dieser Zeit bis auf Luther*. I: *Die Zehn Gebote*, Leipzig 1855; M. Lechner, *Zur Ikonographie der Zehn Gebote Fresken in Nonnberg, Landkreis Altötting*, „Ostbairische Grenzmarken. Passauer Jahrbuch für Geschichte, Kunst und Volkskunde”, 11, 1969, s. 313 nn.; tenże, *Zehn Gebote*, (w:) *Lexikon der christlichen Ikonographie*, T. 4, Rom 1972, szp. 564 nn.; E. Murbach, *Die Darstellung der Zehn Gebote im späten Mittelalter*, „Schweizerisches Archiv für Volkskunde”, 68-69, 1972-1973, s. 454 nn.; G. Schiller, *Ikonographie der christlichen Kunst*, IV (1): *Die Kirche*, Gütersloh 1977, s. 121 n.; Ch. Laun, *Bildkatechese im Spätmittelalter. Allegorische und typologische Auslegungen des Dekalogs*, Diss. München 1979. O odkryciu fresku z przedstawieniem Dziesięciorga Przykazań w St. Valentin bei Pfalzen por. E. Oberhaidacher-Herzig, *Ein neuentdeckter Freskenzyklus Friedrich Pachers und sein Zusammenhang mit der rheinisch-elsässischen Glasmalerei*, „Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege”, 40, 1986, s. 189 nn.

⁵ Autorem dwóch pierwszych kwater jest malarz, który wykonał obraz *Oblężenie Malborha* (dawniej w Dworze Artusa) i ołtarz Trzech Króli cechu kuśnierzy w Kościele Mariackim. Na temat podziału rąk por. Labuda, op.cit., s. 149 n.

dla wszystkich przedstawień. Akcja ich rozgrywa się w otwartym krajobrazie (przykazania: pierwsze, piąte, dziewiąte i dziesiąte) lub we wnętrzach (przykazania: czwarte, szóste i ósme), a niektóre przedstawienia łączą oba te typy scenerii (przykazania: drugie, trzecie i siódme). Wszystkie przedstawienia charakteryzują się podziałem na dwie części: zawsze i przede wszystkim przeciwstawione są sobie dwie grupy ludzi, przy czym jednej towarzyszy anioł, drugiej – diabeł; dualizm ten podkreślany bywa niekiedy zróżnicowaniem miejsca przebywania obu grup: może to być przeciwstawienie otwartej i zamkniętej przestrzeni bądź dwóch odrębnych pomieszczeń. Podział taki stanowi formalne odbicie jednej z zasad obrazowania dekalogu, która polegała na przeciwstawianiu przykazania wypełnionego i przekroczonego. W każdej kwaterze lewa strona oznacza posłuszeństwo wobec nakazu, prawa natomiast – występki i grzech. Każda z kwater przedstawia znaczną liczbę postaci, które różnią się między sobą strojem, poruszeniem, gestem, mimiką. Postacie te – w szczególności w partiach kwater ukazujących zachowanie występne – nawiązują między sobą żywy kontakt i tworzą w ten sposób akcję lub sytuację, mającą moc przykładu pozytywnego bądź negatywnego. Ponieważ dekalog sformułowany jest jako zbiór zakazów i nakazów, łatwiejsze było sfabularyzowane przedstawienie strony grzesznej. Tak więc np. w drugim przykazaniu widzimy po stronie dobrej grupkę pobożnych ludzi, po prawej zaś – proces sądowy, podczas którego pozwani dopuszczają się grzechu krzywoprzysięstwa. W przykazaniu siódmym grzech wcielają płańdrujący zasobne mieszkanie złodzieje, cnotę – stojący ludzie, których od grzechu odciąża anioł. Postacie umieszczone są na planie bliskim płaszczyzny obrazowej, niekiedy na tle masywnych wzgórz, oddzielających je od bardziej zróżnicowanej dali krajobrazu. Elementy pejzażu ujęte są w miękkie i łagodne linie. Drogi zawijają się spiralnie, zarysy wzgórz przenikają się w sposób ciągły i harmonijny. Wnętrza traktowane są raczej schematycznie, są płytkie i pozbawione bogatego wyposażenia. Większą wyrazistością odznacza się ujęcie ludzi. Ruchy i postawy poszczególnych postaci o wysmukłych proporcjach wydają się być nieporadne i chwiejne, zwłaszcza w przedstawieniach momentów dramatycznych. Ale na tym ich schematyzm się kończy. Szczegóły takie, jak strój i wyraz twarzy, zostały bardzo dopracowane.

Jasny podział kwatery na dwa pola i zawartość przedstawionych w nich scen, uprzytamniały odbiorcy, że stawał wobec sprzecznych wartości: dobra i zła. Tablica stanowiła zachętę do wyboru między nimi. W tej właściwości gdańska tablica reprezentuje gatunek obrazów, którego zadaniem było nauczanie. Ukształtował się on i niebywale upowszechnił w późnym średniowieczu, jako funkcja zjawisk ogólniejszych. Jak wiadomo, Kościół stanął wtedy przed koniecznością rozszerzenia swej działalności

duszpasterskiej, adresowanej nie do elit, a do szerokich mas ludności, które zaczęły w tym czasie asymilować chrystianizm jako własny sposób widzenia i przeżywania świata. Skład Apostolski, Ojciec Nasz, również Dekalog stały się przedmiotem katechezy⁶. Gdy w polu widzenia owego nauczania stawał problem walki dobra ze złem, nagrody i kary, niejako w oderwaniu od zmiennych treści ludzkiego życia, wystarczała abstrakcyjna jego wykładnia; jej szczególnym przypadkiem jest zasada przyporządkowywania poszczególnym przykazaniom plag egipskich. W późnym średniowieczu w egzegezie dekalogu miejsce abstrakcyjnych rozważań nad cnotą i grzechem zajęła analiza konkretnych, typowych przypadków wykroczeń przeciw bożemu prawu. W licznie powstających zbiorach kazań i sumach spowiedniczych poszczególne punkty dekalogu otrzymywały dogłębne objaśnienie: konfrontowane one były, rzecz można, z szeroką materią życia, którą uobecniały pozytywne lub negatywne opowiadki-przykłady, wiązane dzisiaj z gatunkiem zwanym egzemplum⁷.

Narzędziem katechizacji stał się też przekaz wizualny⁸. Katechizm „obrazkowy” (jak byśmy to dzisiaj nazwali) – inaczej niż przedstawienia pojawiające się na ołtarzach czy w liturgicznych księgach – miał trafiać bezpośrednio do widza. Dekalog bywał np. umieszczany u samego wejścia do kościoła, często w postaci niewielkiego, schematycznego wyobrażenia graficznego. Obraz przypominał zasady, napominał do ich przestrzegania, stanowił zachętę do propagowanej wtedy częstej spowiedzi i stawał się pomocą w przygotowaniu rachunku sumienia. Takie też były funkcje naszego gdańskiego dekalogu. Umieszczona w centralnym miejscu kościoła, dostępna bezpośrednio z chóru, tablica stanowiła także swoisty punkt odniesienia dla głoszącego kazanie kapłana; komentarz do dekalogu często był ich przedmiotem. Ale, analogicznie do teologicznej, słownej wykładni dekalogu, zawartość jego form obrazowych była różna. Ukazując przykazania przyporządkowane poszczególnym plagom egipskim, wskazywał dekalog w sposób abstrakcyjny na karę czekającą grzesznika. Obrazowe dekalogi sięgały również, zgodnie z duchem czasu, po moralizujące opowiadki, by przybliżyć jego wykładnię codziennemu życiu. Opowiadki te były wszelako przekazywane zarówno za pomocą obrazu schematycznego, jak i realistycznego – mimo to ich zawartość fabularna

⁶ Ks. J. Wolny, *Z dziejów katechezy*, (w:) *Dzieje teologii katolickiej w Polsce*, praca zbiorowa pod red. M. Rechowicza, T. 1: *Średniowiecze*, Lublin 1974, s. 203 nn.

⁷ Por. materiał zestawiony w pracy Geffckena, op.cit. Na temat gatunku „egzemplum” por. B. Geremek, *Exemplum i przekaz kultury*, (w:) tenże (red.), *Kultura elitarna a kultura masowa w Polsce późnego średniowiecza*, Wrocław 1978, s. 53 nn. i T. Szostek, *Obraz świata w exemplach średniowiecznych*, (w:) T. Michałowska (red.), *Pogranicza i konteksty literatury polskiego średniowiecza*, Wrocław 1989, s. 233 nn.

⁸ Por. Schiller, op.cit., s. 117 nn.

pozostawała w pewnym sensie taka sama⁹. Co więcej, gdy analizujemy przetrwałe późnośredniowieczne dekalogi obrazowe, to okazuje się, że fabułki czy opowiadki te powtarzają się w dziełach w Alzacji, w Bawarii i w Gdańsku. Pisane sumy spowiednicze są pod tym względem znacznie bogatsze – każde przykazanie ilustrowane jest w nich całym wachlarzem pozytywnych lub negatywnych przykładów¹⁰. Zawartość fabularna nie decyduje zatem o specyfice danego dzieła. Czy tkwi ona w jego warstwie realistycznej, w szczegółowym potraktowaniu świata przedstawionego? Nawet jeśli tak jest, nieodzowne jest określenie punktów styku rzeczywistości obrazu z rzeczywistością czasu i miejsca, dla której dane dzieło powstało.

Tablica gdańska, bogatą zawartością przedstawień, wchodzi w dynamiczny związek z miejscem swego funkcjonowania, Gdańskiem końca XV wieku i tym samym wykracza poza typowe funkcje dydaktyczne. Związek ten konkretyzowany jest na dwóch planach: kostiumu i prawa miejskiego



Ryc. 2. Tablica Dziesięciorga Przykazań, przykazanie 3: „Święć święto, świętą niedzielę”

⁹ Por. omawianą niżej Tablicę gdańską w zestawieniu z drzeworytami z Biblioteki Uniwersyteckiej w Heidelbergu, które uznać wolno za przykłady ilustracji schematycznej. Inne zemplifikacje tej ostatniej por. Schiller, op.cit., il. 283, 288-89.

¹⁰ Por. Geffcken, op.cit.

i one nadają wymiar konkretny opowiastkom znanym wcześniejszej tradycji dekalogu obrazowego. W ten sposób tablica staje się swoistym zwierciadłem społeczeństwa gdańskiego, zwierciadłem wszakże, które odbija taką wizję cnoty i grzechu, jaką miała najzamożniejsza część społeczeństwa gdańskiego: patrycjat, bogaci kupcy i zasobni rzemieślnicy.

Rozpocznijmy analizę od trzeciego i szóstego przykazania. W trzecim przykazaniu („Święć święto, świętą niedzielę”) widzimy, jak posłuszni nakazowi wierni słuchają kazania, które odbywa się na wolnym powietrzu (il. 2). Siedzą na ziemi nieporuszeni, sztywno jeden obok drugiego, szczelnie nieomal otuleni w obszerne, monumentalne okrycia wierzchnie. Gest rąk kapłana zdaje się wskazywać, że objaśniany jest właśnie sens dziesięciu przykazań – należało to do obowiązków kleru parafialnego, o czym przypominały postanowienia synodów diecezjalnych w XV wieku¹¹. Zgodnie z ówczesnymi poglądami, dzień święty uświęcały przede wszystkim msza i kazanie¹², stąd nie dziwi fakt, że w piętnastowiecznej ikonografii dekalogu kazanie – jako wysoko ceniona forma pobożności – wielokrotnie ilustruje trzecie przykazanie¹³. Twórca gdański pomysł ten zaczerpnął z jednego z dziesięciu drzeworytów (il. 3), które ilustrują dekalog i przechowywane są w Bibliotece Uniwersyteckiej w Heidelbergu (Księga klockowa z lat 1455-1458)¹⁴. Inspirował się nim również w napisie i scenie negatywnej, ukazującej grzech zabawy, pod który podpadały tańce i śpiewy w dzień świąteczny, gra w karty i w kości, pijaństwo, obżarstwo i nieczystość¹⁵. W porównaniu z drzeworytem heidelberskim opowiadanie jest znacznie pogłębione. Rzecz dzieje się w gospodzie. Młodzi ludzie grają w karty, serwowane są napoje, a przedstawienie zawiera również aluzje do przyjemności innego rodzaju. Na stole leży zapewne gra tric-trac. Młodzieniec siedzący po przeciwległej stronie stołu spogląda pożądliwie na dziewczynę odzianą w czerwoną suknię; na przyjemności ciała, czyli na wspomniany grzech nieczystości, wskazuje również fakt, że oboje trzymają dzban. Swobodnie odrzucona noga i rozpięty płaszcz młodzieńca odwróconego tyłem do widza sugerują nastrój swawolnej zabawy. Na stole siedzi krawiec trzymający zbyt wielkie nożyce. Postać ta ma w sobie coś komiczno-groteskowego. Być może wskazuje ironicznie na grzech pracy niedzielnej. Główne pomieszczenie otwiera się na niewielki pokój, w którym dziewczyna nabiera piwo z beczek. Podkreślenie biesiadowania nie jest tu przypadkowe. Wilkierz gdański, którego pierwsza

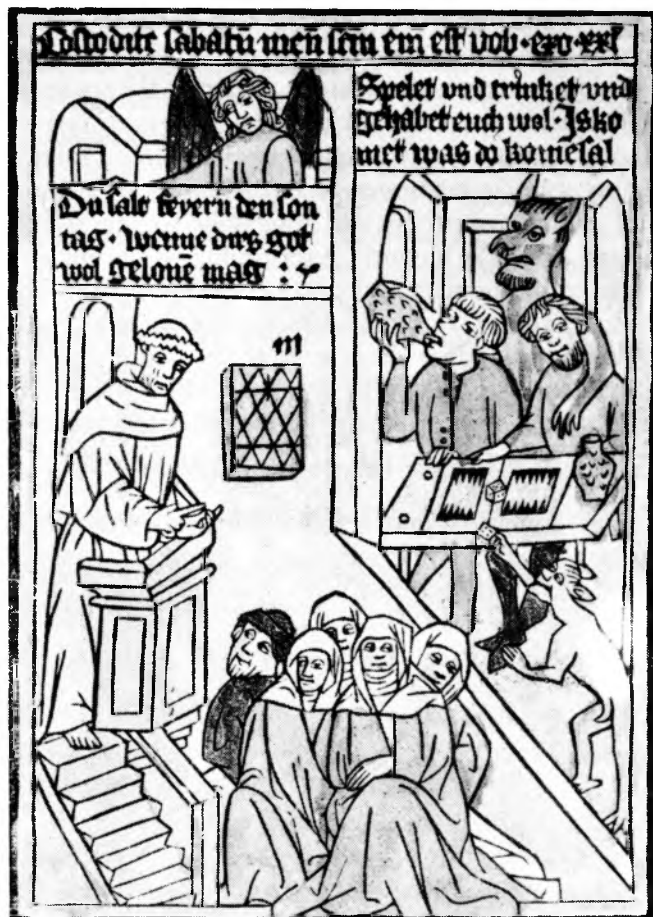
¹¹ Ks. J. Wolny, op.cit., s. 203 nn.

¹² Geffcken, op.cit., s. 63 nn.

¹³ Por. Lechner, *Zur Ikonographie*, op. cit., Anhang I, 2, 5.

¹⁴ W. Werner (red.), *Die Zehn Gebote. Faksimile Ausgabe eines Blockbuchs von 1455/1458 aus dem Codex Palatinus Germanicus 438 der Universitätsbibliothek Heidelberg*, Zürich 1971, tabl. III, s. 28.

¹⁵ Geffcken, op.cit., *Beilage*, s. 7, 16.



Ryc. 3. Przykazanie 3, drzeworyt z Księgi klockowej z Heidelbergu, Cod. Palat. Germ. 438. Heidelberg, Universitätsbibliothek

spisana wersja pochodzi z 1455 roku, zarządza rzecz następującą: „Das ouch nyemandt in feyer tage vor der hoemessen byer, weyn, methe ader gebranten weyn ausschencke bey der vorgeschrebenen busse”¹⁶. Kościelno-obyczajowe reguły postępowania znajdują wsparcie w prawnych regulacjach miasta. Tablica uwidacznia i konkretyzuje związek etyki kościelnej i świeckiego prawodawstwa.

¹⁶ P. Simson, *Geschichte der Danziger Willkür*, Danzig 1904 (Quellen und Darstellungen zur Geschichte Westpreussens, 3), s. 50. Cytuję drugą, ale również pochodzącą z XV wieku formułę przepisu. W sprawie datowania i uzupełnień por. tamże, s. 16 i 24.



Ryc. 4. Michał z Augsburga, dyptyk z gabinetu Prauna, awers prawego skrzydła. Norymberga, Germanisches Nationalmuseum

Charakter przedstawienia określony jest, obok działań i gestów postaci, również przez ich strój. Stroje występujące po lewej stronie kwatery uzyskują nawet szczególną wizualną wyrazistość, którą dostrzec można również w ilustracji szóstego przykazania. Pojawiają się one także w niektórych innych scenach, niczym znak rozpoznawczy naszej tablicy. W pierwszej kolejności wymienić tu trzeba płaszcz futrzany. Pozbawiony rękawów i sięgający stóp, dokładnie okrywa całą postać, co doskonale widać na przykładzie niewiasty ukazanej pośrodku omawianej sceny. Sam płaszcz utworzony jest z szerokich pasm futrzanych, które powstały przez zszywanie białych i szaro-czarnych skórek, zestawionych pionowo obok siebie. Nie da się jednoznacznie stwierdzić, o jaki rodzaj skóry tu

chodzi: w badaniach dotychczasowych była mowa o skórkach z soboli, które są rzadką odmianą kuny¹⁷. Obok płaszczu futrzanego pojawia się inne, ale bliskie mu formą okrycie wierzchnie: długi, wykonany z wełnianego materiału płaszcz, którego kraje i kołnierz zdobi brokatowa lamówka. Stroje te uzupełnione są różnymi nakryciami głowy. Matrony, jak wspomniana niewiasta z drugiego przykazania, noszą z reguły białe płócienne czepce, których zakończenia schowane są pod płaszczami; w trzecim przykazaniu jedna z nich okryła głowę okazałym futrzanym kapeluszem. Z kolei głowy panien, odsłaniających długie włosy, zdobią brokatowe diademy i wálki.

Konsekwencja, z jaką pojawiają się na gdańskiej tablicy te dwa tak niestereotypowe rodzaje płaszczy, nakazuje zapytać, czy nie mamy tu do czynienia z elementem kolorytu lokalnego¹⁸. Trzy obrazowe świadectwa przemawiają na rzecz tego domysłu. Na awersie prawego skrzydła dyptyku, który wymalował zapewne w Gdańsku w 1518 roku Michał z Augsburga¹⁹, wyobrażone zostały podobne do omówionych wyżej stroje matron i panien, przy czym należy zwrócić uwagę na strój niewiasty z prawej (il. 4). Już Peter Strieder wskazał na związek obu dzieł pod względem kostiumologicznym²⁰. Ponieważ dwa przedstawienia dyptyku ukazują jakieś konkretne i dotąd nie rozszyfrowane wydarzenie z życia fundatora, wolno przyjąć, że oba dzieła przedstawiają autentyczne, noszone na przełomie XV i XVI wieku w Gdańsku ubiory. Dowód następny stanowią dwa drzeworyty Antona Möllera z jego *Frauentrachtenbuch* z 1601 roku (il. 5)²¹. Strieder pisał: „Parze kroczących kobiet, odzianych w kloszowato

¹⁷ Por. Drost 1963, s. 97; H. Boockmann, *Die Stadt im späten Mittelalter*, Zürich 1987 (II wyd.), s. 215.

¹⁸ Płaszcz o tej formie występuje jednak również w innych regionach Europy na północ od Alp. Por. np. Mistrz Życia Marii z Iserlohn, Ofiarowanie Chrystusa w świątyni (A. Stange, *Kritisches Verzeichnis der deutschen, Tafelbilder vor Dürer*, I, München 1967, nr 49) oraz niektóre miniatury prawa hamburskiego – por. B. Binder, *Illustriertes Recht. Die Miniaturen des Hamburger Stadtrechts von 1497*, Hamburg 1988 (Veröffentlichungen des Vereins für Hamburgische Geschichte, 32), s. 115, 117, 120. Natomiast rysem specyficznie gdańskim wydaje się być struktura płaszczu polegająca na zszyciu pionowych pasm futrzanych – por. też przypis 23. Jedyne znany mi pozagdański przykład okrycia tego typu pojawia się w scenie Zaślubin Marii w ołtarzu z Herrenberg Jörga Ratgeba z roku 1519 (obecnie Stuttgart, Staatsgalerie) – za wskazanie tego przykładu dziękuję Danieli Gräfin v. Pfeil, Monachium.

¹⁹ Norymberga, Germanisches Nationalmuseum; por. P. Strieder, *Ein Danziger Bildnisdiptychon von 1518*, „Zeitschrift für Kunstwissenschaft”, 13, 1959, s. 15 nn. i R. Kahsnitz, *Das Germanische Nationalmuseum in Nürnberg und die Provinz Preussen*, (w:) U. Arnold (red.), *Preussen im 19. Jahrhundert*, Lüneburg 1984, s. 86 nn.

²⁰ Strieder, op.cit., s. 22 nn.

²¹ Reedycki dokonał A. Bertling, *Anton Moeller's Danziger Frauentrachtenbuch aus dem Jahre 1601 in getreuen Faksimile-Reproduktionen neu herausgegeben nach den Original-Holzschnitten mit begleitendem Text*, Danzig 1886.

Matronæ annoſæ.

*Palla decora foris preciosis pellibus, intus
Antiquo Gdanam more tegebat anum.*



Betagte Frauen.

Zu Dantzick gmein die alt Matron/
Im Kürschnerpeltz thun einher gon.
Gantz bund geschecket rund umbher/
Und ist ein Tracht von Alters her.

B

Ryc. 5. A. Möller, Stroje gdańskie, drzeworyt z „Gdańskiej księgi strojów”, 1601. Gdańsk, Biblioteka Gdańska PAN

skrojone (...) futrzane płaszcze i podobne czepce poświęcił Möller następujący wierszyk:

Zu Dantzick gmein die alt Matron
Im Kürschnerpeltz thun einher gon
Gantz bund geschecket rund umbher
Und ist ein Tracht von Alters her.

W ogóle nie używano w tym czasie płaszczy, spinanych wielką klamrą, których kraj zdobiła szeroka gronostajowa borta, zaś kołnierz – borta brokatowa; stanowiły one część stroju ślubnego:

Fie Erbar Dantzker Braut alhier
Erscheint also auff alt Manier
Wie sie zu Jahren pflagen prangen
Wann sie zur Kirchen haben gangen.

Jest to strój pojawiający się na dyptyku [a także – dodajmy – na Tablicy 10 Przykazań – ASL], który w czasach Möllera nosiły tylko matrony o konserwatywnym nastawieniu, albo w ogóle nie był używany²². Trzeci dowód na to, że wolno tu mówić o lokalnym elemencie kostiumologicznym, stanowi retabulum – ni mniej ni więcej – tylko kuśnierzy z kościoła Mariackiego, wykonane przez autora dwóch pierwszych przykazań naszej Tablicy (il. 6). Na dwóch jego kwaterach ukazane są interesujące nas futrzane płaszcze, które odcinają się na tle innych stereotypowych strojów²³. To, co można by zrazu interpretować jako element charakterystyczny dla warsztatu malarza, w istocie stanowi zamierzone odniesienie do rzeczywistości: gdańscy kuśnierze przedstawiają tu swe produkty, poświadczające ich rzemieślnicze umiejętności.

Jaką funkcję stroje te pełnią w obrębie Tablicy? Zauważmy, że występują one po stronie „dobrej” trzeciego i szóstego przykazania i że to przyporządkowanie zasadniczo zachowuje ważność w całej tablicy; kobiety po stronie pozytywnej zawsze noszą długie, obszerne ubiory²⁴. Stąd można powiedzieć, że zarówno pewien znany w Gdańsku typ ubrania, jak i ten, kto go nosił, były wartościowane pozytywnie. Ponadto zwraca uwagę, że stroje te z jednej strony zachowują charakter odzienia dystyngowanego i zasobnego, z drugiej strony demonstracyjnie otulają całe ciało, pozostawiając widoczną jedynie twarz. Spójrzmy na kobiety w scenie zaślubin w szóstym przykazaniu! Wrażenie zewnętrznej zamożności i wrażenie obyczajnej powściągliwości, świadomie unieobecniającej ciało, są tu ściśle ze sobą powiązane. Wydobyta przez malarza *forma* stroju efekty te podkreśla. Forma ta stanowi też swoistą interpretację jednej z zasad ustaw o zbytku, które w ówczesnym świecie określały sposób publicznego zjawiania się obywatela miasta, w zgodzie z jego miejscem w społecznej hierarchii, wyznaczonym przez stan majątkowy, pozycję polityczną i zawód²⁵. Pierwsze znane na piśmie zarządzenie tego rodzaju w Gdańsku pochodzi dopiero z 1540 roku, nie ulega jednak wątpliwości, że już wcześniej ta

²² Strieder, op.cit., s. 23.

²³ O ołtarzu kuśnierzy i jego związkach z tablicą por. Labuda, op.cit., s. 151 nn. Należy wskazać, że ta forma ubioru pojawia się w gdańskich dziełach drugiej i trzeciej dekady XVI wieku: ołtarz św. Franciszka (albo św. Krzyża) fundacji Bartłomieja Schulte, a wymalowany przez Mistrza Michała z Augsburga, 1515 i epitafium Marcina Ravenwalta († 1520); oba dzieła znajdują się w kościele Św. Trójcy – por. W. Drost, W. Swoboda, *St. Trinitäts, St. Peter und Paul, St. Bartholomäi, St. Barbara, St. Elisabeth, HL Geist, Engl. Kapelle, St. Brigitten*, Stuttgart 1972 (Die Kunstdenkmäler der Stadt Danzig, Band 5), s. 20 n., il. 21 i s. 28.

²⁴ Wyjątek stanowi pierwsze przykazanie – por. niżej.

²⁵ Por. L. C. Eisenbart, *Kleiderordnungen der deutschen Städte zwischen 1350 und 1700*, Göttingen 1962 (Göttinger Bausteine zur Geschichtswissenschaft, 32).



Ryc. 6. Zaślubiny Marii i Józefa, kwatera ołtarza cechu kuźnierzy. Dawniej Gdańsk, Kościół Mariacki (obecnie Gdańsk, Muzeum Narodowe)



sfera życia regulowana była w prawnie obowiązujący sposób²⁶. Wspomniane zarządzenie z 1540 roku dokonuje starannego rozróżnienia – zwłaszcza w odniesieniu do wyższych warstw społeczeństwa gdańskiego – między częścią wierzchnią i spodnią ubioru. Część wierzchnia podlegała ścisłej kontroli i reglamentacji co się tyczy barwy, rodzaju i jakości użytych materiałów. Kontrola nad spodnią częścią stroju była znacznie łagodniejsza; pole wyboru było tu szersze i dopuszczało większy luksus²⁷. Obraz nie mógł, z natury rzeczy, uwidocznic owego zróżnicowania między stroną wierzchnią i spodnią stroju; wszakże zamknięcie postaci w strój o kubicznej, pełnej prostoty formie stanowi tu uwypuklenie tej pierwszej strony – oko nie mogło przeniknąć poza zewnętrzną „fasadę”.

Aby stwierdzić, kto nosił nasze zasobne płaszcze, trzeba ponownie wskazać na fakt, że ustawy o zbytku dokonywały rozwarstwienia społeczności miejskiej w sposób sobie właściwy: co w zakresie materiałów, dodatków do stroju czy ciężaru ozdób dozwolone było ławnikowi lub żonie bogatego kupca, zabronione było zwykłemu obywatelowi bądź skromnemu rzemieślnikowi²⁸. Ale również szeroko pojmowana górna warstwa dzieliła się na liczne podgrupy – w Gdańsku wedle stanu majątkowego. Zarządzenie z 1540 roku określało, jakie rodzaje ubioru i jakie jego składniki dozwolone były w danej podgrupie. Co się tyczy ludzi najzamożniejszych, ustawa o strojach nie wskazuje na określone elementy stroju, tak jakby panowała tu swoboda wyboru. Zajmuje ją natomiast najwyższa cena materiału stroju dla danej podgrupy majątkowej, dopuszczalne rozmiary wykorzystanego materiału, liczba elementów futrzarskich, rodzaj skórek, ozdoby i klejnoty. Tym ostatnim sprawom poświęca się osobne paragrafy: omawiane są w nich perły, srebrne i złote kosztowności ze względu na ich liczbę i wagę w obrębie danej podgrupy majątkowej. Gdy przenieść powyższe postanowienia na czas około 1490, kiedy powstała *Tablica*, należy odnotować rzecz następującą: obraz wskazuje jednoznacznie na rodzaj i formę stroju, oddaje wspaniałość ich materiałów, niewiele natomiast informuje o ozdobach, gdyż nawet tych ich składników, które dozwolone były dla najniżej usytuowanej podgrupy w obrębie najwyższej

²⁶ O. Günther, *Danziger Hochzeits- und Kleiderordnungen*, „Zeitschrift des Westpreußischen Geschichtsvereins”, 42, 1900, s. 185 nn. i s. 208 nn., gdzie przytoczone jest brzmienie zarządzenia („Ordnung und raetsame heilbare Geseetze der Konoglichen Stadt Danntzig zur Ehre, Gedei und Wolfart derselbigen auff Cleidung und Tracht...”). Ustawy porządkujące sprawy ubioru pojawiają się w Państwie Zakonnym już w XIV i XV stuleciu, np. w Toruniu (1387) i nieco później w Królewcu. Pierwsza znana gdańska ustawa tego typu (*Hochzeitsordnung*) pochodzi z roku 1457. Por. tamże, s. 207, 186.

²⁷ Günther, op.cit., s. 209 nn.

²⁸ W sprawie różnych kryteriów społecznej stratyfikacji por. Eisenbart, op.cit., s. 28 nn. i 52 nn.

warstwy, obraz nie ukazuje²⁹. To ostatnie pominięcie nie jest zapewne dziełem przypadku, ponieważ właśnie biżuteria stanowiła najwymowniejszy czynnik różnicujący tę warstwę. Wydaje się zatem, że ukazane na obrazie stroje nie odzwierciedlają precyzyjnie jakiegś „kostiumologicznie”, w ustawie o zbytku ściśle wyodrębnionej podgrupy społecznej: są one, by tak rzec, strojami ramowymi, w obrębie których mieści się szeroko pojęta warstwa zamożna, od patrycjatu po najbogatszych rzemieślników, ta warstwa, która decydowała o społecznym i politycznym życiu miasta. Malarz osiągnął w ten sposób dwa cele. Z jednej strony każdy przedstawiciel tej warstwy mógł się na obrazie „odnaleźć”, z drugiej strony przedstawienie obrazowe unaoczniało, że warstwa ta przyodziewa się zasobnie, ale godnie, nieomal skromnie. Obraz zdaje się tu być pewnym postulatem, ukazywać pewien ideał. Między przedstawieniem a bardziej złożoną rzeczywistością była pewna niezgodność; nie ma jednak wątpliwości, że rzeczywistość empiryczna, rzeczywistość Gdańska z około 1490 roku, była punktem wyjścia zamierzonej, celowej stylizacji.

Jak pod względem ubioru przedstawia się prawa, negatywna strona i jaki jest jej stosunek do strony lewej? Odwrócony tyłem młodzieniec ma na sobie obszerny, elegancki płaszcz. Inni mężczyźni uczestnicy zabawy noszą albo luźne tuniki, albo obszerne, po bokach rozcięte pelerynowate okrycia. Gdy wziąć pod uwagę stroje młodych ludzi z innych kwater (np. narzeczonego w szóstym i prawowiernych w ósmym przykazaniu), to można stwierdzić, że malarz ukazuje wytworne ubiory młodzieży. Są one jednak obyczajowo neutralne, nie naruszają mieszczańskiego rygoru w sferze ubioru. Czerwona, prosta, obszyta białą bortą suknia posługującej dziewczyny ma nawet wydzźwięk pozytywny. Suknia ta przypomina bowiem tę, którą noszą matka i córka Ferber z Małego ołtarza Ferberów³⁰, powraca ona ponadto w pozytywnym kontekście w czwartym przykazaniu. Sam związek z przedstawieniem na ołtarzu Ferberów wskazuje z kolei na to, że również stroje po prawej stronie stanowią odbicie gdańskiej rzeczywistości pod tym względem.

Można zatem powiedzieć, że dzięki kostiumowej charakterystyce postaci gdańszczanie „odnajdywali” się w przedstawieniach tablicy zarówno w swych „dobrych”, jak „złych” działaniach. Musiała ich przy tym uderzać „artystyczna” demonstracja strojów strony pozytywnej. Obraz

²⁹ Oczywiście tylko zasadnicze założenia gdańskiej ustawy o ubiorach z roku 1540 odnoszą się do okresu około 1490. O przemianach w prawodawstwie tego typu około 1500 por. Eisenbart, op.cit., s. 28 nn., 52 nn.

³⁰ Gdańsk, kościół Mariacki – reprodukcja por. Labuda, op.cit., il. 53. Por. także analogiczny ubiór w *Ogrodzie zamkniętym* w obrazie Oblężenia Malborka, dawniej Gdańsk, Dwór Artusa – tamże, il. 133.

zdawał się mówić w tym punkcie, że ludzie pobożni tak właśnie się odziewają; sam rodzaj i kształt odzienia dawały im pozytywną sankcję. Ta wewnętrzzobrazowa ocena przenoszona była na sferę praktycznego życia; kto nosił taki strój w życiu, mógł mieć nadzieję, że za pobożnego uznany zostanie w sposób niejako automatyczny. Adresatem i podmiotem tego rozpoznania była górna warstwa społeczeństwa gdańskiego. Jak się rzekło, stroje prawej strony są neutralne; nie można im przypisać jakiegś wartościującej roli. Nie zachodzi tu jakikolwiek związek między wątpliwym moralnie działaniem człowieka i strojem, który nosi.



Ryc. 7. Tablica Dziesięciorga Przykazań, przykazanie 6: „Nie cudzołóż”

Przejdźmy obecnie do szóstego przykazania (il. 7). Wezwanie do czystości obyczajów przyjmuje często formę: „nie cudzołóż” i odnosi się do zdrady małżeńskiej. Kwaterna gdańska zdaje się ilustrować oba znaczenia, raz to drugie i konkretne, to znów pierwsze i ogólniejsze; dzieje się tak dzięki określonej zestawieniu napisów i motywów przedstawieniowych. W scenie pozytywnej inskrypcja trzymana przez anioła odnosi się do czystości, ma więc wymowę ogólną, nawołuje do zaniechania wszelkich form postępowania bezwstydnego. Jednocześnie w scenie tej kapłan udziela sakramentu małżeństwa, w którym kobieta i mężczyzna wobec

Boga ślubują sobie wierność³¹. Słowa anioła, podane przez napis, mogą więc brzmieć jak przestroga zawężająca ich sens do konkretnego problemu zdrady małżeńskiej. Artystyczne ujęcie sceny ślubu – akcentujące uroczysty nastrój, umiar i skromność – nadaje wyłącznie pozytywny charakter scenie z lewej, co skłania do wykładni następującej: ukazana jest instytucja, w ramach której fizyczne kontakty kobiety i mężczyzny są nie tylko dopuszczalne i czyste, ale także przez Kościół pobłogosławione.

Aby unaocznic wykroczenie przeciw szóstemu przykazaniu, sięga artysta po dobrze znaną obrazową formułę *Ogrodu Rozkoszy*³². Szatan trzyma napis powtarzający niemal dokładnie inskrypcję z drzeworytu heidelberskiego, ale przejętą z tamtejszego przykazania dziewiątego: „Twój mąż jest stary i zimny, kochaj więc tego, który jest pięknego kształtu”³³. Zamiana ta nie narusza istoty obu nakazów, gdyż zakresy ich się pokrywają. Napis interpretuje scenę w duchu grzechu małżeńskiej niewierności, ale związek obu elementów jest luźny, oczywista bowiem i jakby bezpośrednio dana jest ogólniejsza wymowa frywolnej scenki. Bujna roślinność jej miejsca, wyrafinowane, pełne kokieterii zachowanie się jej aktorów, ich strój, wskazują, że panuje tu stan zmysłowych przyjemności. Odwołanie się w tym przypadku do obrazowego stereotypu *Ogrodu Rozkoszy* rozciąga znaczenie wyobrażenia na wszelki występek przeciw czystości, który jest identyczny dla wielu komentatorów z przywarą określaną mianem *Luxuria*³⁴.

Ubiory postaci i w tej kwaterze mają funkcję znaczącą. W scenie ślubu niewiasty noszą futra sobolowe albo długie, wykonane z grubego sukna płaszcze z brokatowym obszyciem. Narzeczony ma na sobie długą do kolan, wykonaną z obfitego materiału i obszytą futerkiem tunikę, a na to narzucone krótsze rozcięte po bokach okrycie wierzchnie. Na stronie

³¹ Przedstawienia postępowania zgodnego z szóstym przykazaniem występują rzadko w późnym średniowieczu: ponownie spotykamy je w Thann i Nonnberg, w wersji ikonograficznie zbliżonej do sceny gdańskiej. Por. Lechner, *Zur Ikonographie*, op.cit., Anhang I, 2, 5.

³² Por. szytchy Mistrza E.S. o tej tematyce – zwłaszcza tzw. mały Ogród Miłości (il. 16) i Ogród Miłości z graczami w szachy (L. 207, L. 214). K.P.F. Moxey, *Master E.S. and the folly of love* („Simiolus”, 11, 1980, s. 125 nn.) i T. Vignau-Wilberg, *Höfische Minne und Bürgermoral in der Graphik um 1500*, (w:) *Wort und Bild in der niederländischen Kunst und Literatur des 16. und 17. Jahrhunderts*, Erfstadt 1984, s. 43 nn. akcentują, że niektóre szytchy Mistrza E.S. stanowią mieszczańską satyrę na dworski ideał miłości (*Minne*). Por. też H. Bevers, *Meister E.S. Ein oberrheinischer Kupferstecher der Spätgotik*, Katalog wystawy, München 1986, nr 94-98.

Tradycję niderlandzką (zwłaszcza Mistrz Ogrodów Miłości) i niemiecką omawia w niepublikowanej pracy doktorskiej R. S. Favis, *The garden of love in fifteenth century Netherlandish and German engravings. Some studies in secular iconography in the late middle ages and early renaissance*, University of Pennsylvania 1974.

³³ Werner, op.cit., s. 40.

³⁴ Geffcken, op.cit., s. 78 n.

przeciwległej młodzieńcy noszą modne wówczas, krótkie, podkreślające talię kaftany oraz obcisłe, barwne pończochy³⁵. Dziewczyny ubrane są w długie, ale uwydatniające kształty ciała suknie; włosy mają rozpuszczone, a na głowy nałożone wysokie, luksusowo-wymyślne, wysadzone perłami czepce, które okrywają zwiewne, przeźroczyste woalki. Tak więc po lewej stronie znajdujemy rygorystycznie zasłonięte ciała, po prawej zaś – prowokacyjną ekstrawagancję³⁶.

Powstaje oczywiście pytanie, czy owe ekstrawaganckie stroje mają jakiś związek z rzeczywistością gdańską. Pewien pogląd na to, jak w Gdańsku wyobrażano sobie „środowisko zepsute”, daje miejska regulacja prawna. W trzeciej ćwierci XV wieku – zauważył Paul Simson – „przyzwoici mieszczenie wystąpili stanowczo przeciw rozwiązłym kobietom. Powstały w tym czasie wilkierz dał szczegółowy przepis o ich strojach, tak aby «man fromme erbare frawen und jungkfrawen vor anderen losen und un-zuchtigen leuten habe zu erkennen»³⁷. Punkt 150 tego wilkierza postanawiał co następuje: „Von freyen weiblen. Vortmer gemeyne frauwen [oder: alle losze vnd freye weiber sullen keynerley zeydene borten, zeyden... gewant, keyner gold adir zilber vorgolt, korellen, perlen adir ander eddelgesteyne, hermelen, lasten, schonewerk vnd keynerley bremszell tragen bey vorlust desselbien gewets”³⁸. Postanowienie to stoi w jaskrawej sprzeczności z ubiorem panien. Istnienie przepisu dowodzi, że panie lekkich obyczajów odziewały się w sposób wystawny, tak więc wolno przyjąć, że w tym punkcie zachodziła korelacja między rzeczywistością obrazu i rzeczywistością miasta. Jeśli jednak ona istotnie dochodzi do głosu, to dokonuje się to za pośrednictwem pewnej „kliszy”, wyobrażenia o kwintesencji grzesznego stroju, kliszy, którą realizuje topos *Ogrodu Rozkoszy* zarówno rozumiany jako miejsce, jak i przywołujący w określony sposób zachowujące się i odziane postacie. Topos ten, w przedstawionej w gdańskiej tablicy wersji, czerpie więcej z tradycji obrazowej aniżeli z rzeczywistości miasta: tradycję tę wcielają np. ogrody miłości Mistrza E.S (il. 8)³⁹. Obecna w jego grafikach przesadnie wyrafinowana gestyka i zbyt

³⁵ W terminologii niemieckiej strój ten nazywa się „Shecke” lub „Sheckenrock” (por. D. Müller, *Die Verbrennung der Eitelkeiten. Kostümgeschichtliche Bemerkungen zur Capestrano-Tafel*, (w:) *Der Bußprediger CAPESTRANO auf dem Domplatz in Bamberg. Eine Bamberger Tafel um 1470/75*, Bamberg 1989, s. 67). Nasuwające się tu terminy „kabat” albo „jopula” nie znajdują tu bodaj zastosowania – charakterystyka tych strojów por. K. Turska, *Ubiór dworski w Polsce w dobie pierwszych Jagiellonów*, Wrocław 1987, s. 123 nn.

³⁶ Por. uwagi Eisenbart, op.cit., s. 89 nn.

³⁷ P. Simson, *Geschichte der Stadt Danzig*, I, Danzig 1913, s. 328.

³⁸ Simson, *Geschichte der Danziger Willkür*, op.cit., s. 61. Wilkierz powstał w roku 1455 – por. tamże, s. 15 n.

³⁹ Por. przyp. 32.



Ryc. 8. Mistrz E.S., Mały Ogród Miłości (L. 207)

kostium nawiązują do flamandzko-burgundzkiej ikonografii dworskiej (il. 9), a cała ta tradycja przedstawieniowa była pożywką społecznych wyobrażeń o tym, jak wygląda stan grzechu⁴⁰.

Podsumowując, trzeba podkreślić, że zasada kontrastowania w szóstym przykazaniu – i inaczej aniżeli w trzecim – dokonuje się dzięki prezentacji ideału i kontrideału; jeden rodzaj stroju przeciwstawiony jest wartościująco innemu. Potęgowanie kontrastu wartości dokonuje się przez uwydatnianie właściwości strojów. Same stroje zakorzenione są jednak w różnych rzeczywistościach. Z jednej strony jest to rzeczywistość gdańskiej ulicy, przemierzanej przez (idących do kościoła) mieszczan, którzy przyodziani są zgodnie z prawem miejskim, pozostającym w pełnej harmonii z prawem boskim. Niewykluczone, że to właśnie nasza Tablica, która wkrótce stała się sławna, rzeczywistość tę przeniosła w obszar stereotypu – stereotypu o tym, co obyczajne – i w ten sposób oddziałała na dyptyk norymberski i *Frauentrachtenbuch* Möllera⁴¹. Z drugiej strony, nieobyczajne odzienie odzwierciedla rzeczywistość społecznego wyobrażenia – wyobrażenia owych wymienionych przed chwilą gdańskich mieszczan; wyobrażenie to było obrazową kliszą upadku obyczaju, którą również w umysłach gdańszczan uformowały obrazowe przekazy wywodzące się z odległego burgundzkiego dworu książęcego.

Powróćmy obecnie do początku cyklu. Pierwsze przykazanie („Wierz w Boga jedynego”) zilustrowane jest prostym przeciwstawieniem dwóch

⁴⁰ W tym kontekście ponownie trzeba zwrócić uwagę na *Ogród zamknięty* w obrazie *Oblężenia Malborka* (por. przypis 30), w którym ukazanie zabawy pozbawione jest elementów jednoznacznie krytycznych.

⁴¹ Tablicę wymienia w końcu XVI wieku Marcin Gruneweg: *Aus Martin Grunewegs Chronik*, (in:) *Scriptores Rerum Prussicarum. Die Geschichtsquellen der preussischen Vorzeit bis zum Untergange der Ordensherrschaft*, Band 4, Leipzig 1870, s. 697.



Ryc. 9. Król Anglii żegna się z królową i przekazuje ją pod opiekę księciu Gloucester, miniatura z *Histoire de Helayne* Wauquelina, 1448. Bruksela, Bibliothèque Royale

wartości: Chrystusa i idola jako przedmiotów słusznej i fałszywej wiary (il. 10). Przed Chrystusem Zbawicielem, który zjawia się tu w pełni swego wcielonego życia, klęczą wierni o twarzach ufnych i spokojnych. Ośrodek prawej strony obrazu stanowi kolumna z rzeźbioną figurką idola, któremu cześć oddają rzecznicy wiary fałszywej; ich twarze są odpychające. Także stroje są tutaj czynnikiem różnicującym. W grupie prawowiernych odnajdujemy kobiety odziane w znany nam płaszcz futrzany, mężczyźni mają na sobie sięgające kolan tuniki, które dobrze ilustrują mieszczańską normę w zakresie męskiego stroju. Aby unaocznić grzeszników, malarz sięgnął, idąc wzorem omówionych kwater, do „burgundzkich”, ekstrawaganckich ubiorów. Zwraca jednocześnie uwagę fakt, że w grupę tę wprowadził artysta jedną „enotliwie” przyodzianą gdańszczankę. Treść przykazania została ukazana bezpośrednio, przez zewnętrzno-wizualną charakterystykę postaci. Moment narracyjny zdaje się tu być nieobecny. Wrażenie to jednak osłabia motyw, który wprowadza do tej prezentacji biegunowych wartości moment dramatyczny. Starszy, poważny mężczyzna stanął jakby na rozdrożu: gestem i spojrzeniem zwraca się w kierunku Chrystusa, szatan kusi go w swą stronę, powiadając, by „po-



Ryc. 10. Tablica Dziesięciorga Przykazań, przykazanie 1: „Wierz w Boga jedynego”

zostawił modlitwę mnichom i klechom” (napis). Argumentacja diabła, nie przystająca zresztą do wyobrażonych postaci z lewej strony, poszerza znaczenie przykazania na niedowiarstwo w ogóle. Punktem wyjścia naszego przedstawienia był odpowiedni drzeworyt heidelberski⁴². Motyw Chrystusa Zbawiciela stanowi wariant Chrystusa w mandorli – zarazem Zbawiciela i Sędziego – na wspomnianym drzeworycie. W obu dziełach podobne są także napisy.

Drugie przykazanie („Nie bierz po próżnicy imienia jego [Boga]”) zilustrowano przeciwstawiając grupę mężczyzn i kobiet w grupie osób biorących udział w procesie sądowym (il. 11). Osoby prawowierne przyglądają się sądowi, nie wykonują poza tym żadnych czynności. Trudno powiedzieć, w czym objawia się ich cnota. Pasywność tych postaci nie jest zjawiskiem wyjątkowym w ikonografii drugiego przykazania – ale wystarczy, by pojawił się różaniec w ich dłoniach (jak w dwóch ważnych dziełach: witrażu z kościoła w Thann z 1422 roku⁴³ i fresku w kościele NP Marii w Nonnberg z trzeciej ćwierci XV wieku⁴⁴), by stało się jasne,

⁴² Werner, *op.cit.*, tabl. I, s. 24; Labuda, *op.cit.*, il. 155.

⁴³ Lechner, *Zur Ikonographie*, *op.cit.*, Anhang, I, 2.

⁴⁴ Tamże, s. 318.



Ryc. 11. Tablica Dziesięciorga Przykazań, przykazanie 2: „Nie bierz po próżnicy imienia Boga”

że w ustach posłusznych nakazom imię Boga pojawia się podczas modlitwy, bądź że dzięki modlitwie unika się grzechu. Prosta architektura miejsca sądu, na pierwszy rzut oka abstrakcyjna sceneria, czyni aluzję do ówczesnych miejsc odbywania sądu, którymi bywały otwarte loggie. Hybrydyczny stwór siedzący na cokoliu na pierwszym planie sugeruje, że dzieje się tu coś niedobrego. Pod baldachimem zasiadł sędzia. Przed nim, po prawej stronie, urzędnik sądowy przyjmuje od pozwanego przysięgę na krucyfiks i ewangelię. W progu stanął młody człowiek i zwraca się do sędziego; za nim widać diabła, a na zewnątrz sali dwie niewiasty. Intencję szatana poznajemy dzięki napisowi (inspirowanemu inskrypcją znajdującą się na drugim drzeworycie heidelberskim⁴⁵) – zwraca się on do młodzieńca, sprytnie usiłuje mu wmówić lekceważący stosunek do krzywoprzysięstwa, ale również zapowiada, że i tak go ze swych rąk nie wypuści. Młodzieniec odwołuje się do sędziego, ten zaś zdaje się wskazywać na przysięgę jako sprawdzian prawdomówności. Trudno orzec, czy kłęczący mężczyzna jest przykładem krzywoprzysięzcy. Zachęta ze strony diabła dowodzi, że chodziłoby o potwierdzenie fałszywego zeznania czy-

⁴⁵ Por. przypis 46.



Ryc. 12. Przykazanie 2, por. il. 3

niącego szkodę innej osobie, którą zapewne jest jedna z niewiast stojących w pobliżu. Na związek ten wskazuje gest prawej ręki szatana. Pomyśl ukazania przysięgi podczas procesu sądowego zaczerpnął twórca gdański z drzeworytu heidelberskiego (il. 12)⁴⁶, ale ujęciu heidelberskiemu daleko do jednoznaczności malowanej kwatery. Uroczysta przysięga w sądownictwie ówczesnym była rzeczą zwyczajną⁴⁷, a ponieważ często zdarzały się jej nadużycia, traktaty oraz komentarze piętnastowieczne do dekalogu wymieniają to właśnie wykroczenie⁴⁸. Należy też zauważyć, że

⁴⁶ Werner, op.cit., tabl. II, s. 26; Labuda, op.cit., il. 157.

⁴⁷ Por. Binder, op.cit., s. 28 nn.

⁴⁸ Geffcken, op.cit., s. 60, *Beilage*, s. 4.

rzeczywiste pomieszczenia sądowe dekorowane były przedstawieniami o tej tematyce; przykładem jest tu znany obraz *Złożenia przysięgi* w ratuszu w Wesel, na którym świadek znajduje się w polu walki między aniołem i szatanem⁴⁹. Zmiany i uzupełnienia podjęte u schyłku XV wieku w wilkierzu z Gdańska dowodzą, że krzywoprzysięstwo było tam na porządku dnia i dlatego nieodzowne stało się prawne przeciwdziałanie tej praktyce⁵⁰. Kwaterna Tablicy stawia sprawę nieetycznego czynu w płaszczyźnie życia publicznego. Jeśli inne wyobrażenia drugiego przykazania krytykują bluźnierstwo i krzywoprzysięstwo w okolicznościach mniej lub więcej prywatnych (np. przy grze w karty lub kości)⁵¹, to kwaterna gdańska problem prawdomówności stawia w perspektywie świadomości społeczno-prawnej. Na szerszy sens przykazania zdaje się natomiast wskazywać wspomniana dziwna hybrydyczna postać: stwór ten ma ciało człowieka, nogi i ręce zaś – zakończone kopytami. W okrągłej głowie zwraca uwagę wyciągnięty język i wielkie ponad miarę uszy. Wydaje się, że jest to symbol człowieka grzeszącego mową i słuchem, wypowiedaniem i wysłuchiowaniem rzeczy naganych.

Co się tyczy strojów przedstawionych postaci, to omówiona przed chwilą zasada przeciwstawienia zachowuje ważność i tutaj: wystarczy wskazać na ubogi kaftan młodzieńca stojącego na progu sali sądowej, z jednej strony, i długi płaszcz futrzany kobiety stojącej obok niego, z drugiej. Gdy dodatkowo porównać męskie ubiory lewej strony ze strojem klęczącego mężczyzny, to wolno stwierdzić, że linia podziału między dobrym i złym ma tu również wymiar społeczny. Przedstawiciele górnej warstwy społeczeństwa umieszczeni są po stronie dobra, dolnej – zła.

Dwie pierwsze kwatery odznaczają się – jak już zauważono – głębszym opracowaniem przestrzennym scenerii, co stworzyło miejsce dla wyobrażeń starotestamentowych na dalszym planie. W tle ilustracji przykazania pierwszego Mojżesz otrzymuje od Boga na górze Synaj tablicę z dziesięcioma przykazaniem, a następnie okazuje ją Żydom, odzianym strojniami, barwnie, na modłę „burgundzką” i tańczącym wokół złotego cielca. Z kolei za wyobrażeniem ukazującym drugie przykazanie Żydzi – tym razem ubrani prosto i skromnie – zbierają mannę. Obie sceny, nieprzypadkowo umieszczone w górnej strefie tablicy, pod niebem baldachimu, należą do innego porządku przedstawieniowego aniżeli ciąg wyobrażeń ilustrujących przykazania. Poświadczają one, iż nauka Kościoła jest boskiego pochodzenia. Boska proveniencja Dziesięciorga Przykazań ukaza-

⁴⁹ A. Stange, *Kritisches Verzeichnis der deutschen Tafelbilder vor Dürer*, I, München 1987, nr 391.

⁵⁰ Simson, *Die Geschichte der Danziger Willkür*, op.cit., s. 74.

⁵¹ Por. np. „Einblattdruck” Schr. 1846 w Bayerische Staatsbibliothek w Monachium; Schiller, op.cit., il. 283 i s. 123 n.



Ryc. 13. Tablica Dziesięciorga Przykazań, przykazanie 4: „Czcij ojca, matkę swoją”

na jest wprost w scenie z Mojżeszem. Z kolei zbieranie manny należy interpretować jako dar Łaski, która jest pomocna w przestrzeganiu Bożych Praw. Jeśli obie sceny przeciwstawi się sobie, można w nich dostrzec prezentację dwóch porządków: Prawa i Łaski⁵². „Na miejsce Prawa przychodzi dar Ducha; tym samym wypełnianie przykazań, to znaczy woli Boga, jest owocem Ducha”⁵³.

Cześć i szacunek dla rodziców („Czcij ojca, matkę swoją”), a także starszych w ogóle, były nakazem czwartego przykazania. W kwaterze gdańskiej nakaz ten ograniczono do obowiązku czczenia rodziców i ukazano dobre i niegodziwe dzieci; dobre posługują rodzicom przy stole, złe odnoszą się do nich wrogo, bijąc, szkalując lub wyrzucając rodziców za drzwi (il. 13). Oba sposoby obrazowania czwartego przykazania były znane, a bicie i szkalowanie rodziców to motyw nieomal obowiązujący w piętnastowiecznych wyobrażeniach dekalogu⁵⁴. Źródłem redakcji gdańskiej, wyróżniającej się bogatą narracją i trafnym oddaniem psychiki niewdzięcznych dzieci, był – łącznie z napisem trzymany przez szatana – drze-

⁵² Por. J. Paul, W. Busch, *Manna, Mannalese*, (w:) *Lexikon der christlichen Ikonographie*, 3, Rom 1971, s. 150 n.

⁵³ Schiller, op.cit., s. 121.

⁵⁴ Liczne przykłady podaje Lechner, *Zur Ikonographie*, op.cit., passim.

woryt heidelberski⁵⁵. „Gdańskie”, pozytywnie waloryzowane stroje pojawiają się nieomal konsekwentnie po obu stronach kwatery; jedynie młodzieniec napastujący starca odziany jest w modny kaftan. Tak więc czynności postaci są tutaj zasadniczym kryterium odróżniającym dobro od zła. Wysokie miejsce na społecznej drabinie nie jest wyłączone spod władzy grzechu piętnowanego przez czwarte przykazanie.



Ryc. 14. Tablica Dziesięciorga Przykazań, przykazanie 5: „Nie zabijaj”

W scenie odnoszącej się do piątego przykazania („Nie zabijaj”) przeciwstawiono dwa morderstwa grupie wędrowców-pielgrzymów, osłanianej przez anioła (il. 14). Często ilustrowane wykroczenie przeciw przykazaniu piątemu unaczniano z reguły bezpośrednio, ukazując bójkę dwóch ludzi. Kwaterna gdańska – zdaniem Wenera Kussina⁵⁶ – traktuje ten temat głębiej i przedstawia dwa typy zabójstwa, a mianowicie: mord skrytobójczy (para młodych ludzi w śmiertelnym zwarciu pośrodku) i rabunkowy (napad na mężczyznę, który siedzi na skrzyni). Obserwacja badacza niemieckiego jest chyba trafna, zwłaszcza w odniesieniu do drugiego typu zabójstwa, którego celem – zgodnie z formułami ówczesnego prawa kar-

⁵⁵ Werner, op.cit., tabl. IV, s. 30; Labuda, op.cit., il. 159.

⁵⁶ W. Kussin, *Spätgotische Tafelmalerei in Danzig*, Diss. Erlangen 1937, s. 112.



Ryc. 15. Przykazanie 5, por. il. 3

nego – jest osiągnięcie zysku, kosztem bezbronnej i zaskoczonej napadem osoby⁵⁷. Trzymany przez szatana napis, w którym perspektywa szybkiego wzbogacenia się stanowi zachętę do zadania morderczego ciosu, wiąże się kompozycyjnie ze sceną rabunku. Ilustracje postępowania zgodnego z nakazem należą do rzadkości: na witrażu w Thann⁵⁸ kobieta i mężczyzna prowadzą rannego człowieka, na fresku w Nonnberg⁵⁹ modlą się przed ołtarzem – mamy tu do czynienia z ujęciami w pewnym sensie stereotypo-

⁵⁷ Por. R. His, *Das Strafrecht des deutschen Mittelalters*. 2. Teil: *Die einzelnen Verbrechen*, Weimar 1935, s. 92.

⁵⁸ Lechner, *Zur Ikonographie*, op.cit., Anhang I, 2.

⁵⁹ Tamże, s. 316.

wymi. Czy do takich należy ukazanie pielgrzymów? Motyw ten odnajdujemy również w dekalogu heidelberskim (il. 15)⁶⁰ w scenie, w której rąbnięciem miecza pozbawia życia pielgrzym; tak więc i tutaj przekroczenie przykazania unaoczniono przeciwstawiając grzesznikowi uosobienie prawdziwego chrześcijanina. Zasugerowano ponadto typowe okoliczności zabójstwa, gdyż pielgrzymka zawsze wiązała się z podróżą, a podróż należała w średniowieczu do przedsięwzięć najbardziej niebezpiecznych. Twórca gdański, zainspirowany semantycznym bogactwem ryciny heidelberskiej, zmienił intrygę. W grupie wiernych zwraca uwagę podążający z tyłu młodzieniec. Od podróżujących i od grzeszników odróżnia się wytwornym, choć poważnym ubiorem. Jego wiek, kierunek spojrzenia i gest otwartej dłoni wiąże go z dwojgiem ludzi, których kłótnia doprowadziła do skrytobójczego mordu. Czy zaznaczono w ten sposób rozejście się dróg i kontrast postaw moralnych? Dramaturgiczna rola młodzieńca byłaby podobna do funkcji starszego mężczyzny w pierwszym przykazaniu, z tym że młodzieniec dokonał już wyboru i wybór ten połączony jest z podkreśleniem wyższej rangi społecznej młodzieńca. Z jednej strony widać ludzi, którzy toną w grzechu, z drugiej – człowieka idącego śladem prawdziwych chrześcijan, pielgrzymów, którzy dla osiągnięcia świątobliwych celów nie cofają się przed trudami długiej i niebezpiecznej wędrówki⁶¹. W porównaniu z poprzednią kwaterą, która miała wszelkie cechy bezpośredniej ilustracji treści przykazania, spotykamy się tutaj z komplikacjami, które pogłębiają dydaktyczną wymowę sceny. Pojawia się wątek fabularny, unaoczniający kwestię wyboru postępowania, precyzuje się ideał moralny, zaś zamach na życie ludzkie piętnowany jest w zgodzie z późnośredniowieczną konwencją prawną.

Po przykazaniu piątym, zgodnie z dotychczasowym sposobem odczytywania, należałoby na prawym skrzydle oczekiwać szóstego. Tymczasem znajduje się tam scena związana z przykazaniem siódmym⁶². Tablica nie jest jedynym w tym czasie dziełem, w którym następuje zamiana kolejności tych właśnie przykazań; m.in. ten sam układ mają drzeworyty heidelberskie.

W przedstawieniu ilustrującym treść siódmego przykazania („Nie kradnij”) ukazano z lewej strony grupę ludzi, z prawej – scenę kradzieży (il. 16). Wśród posłusznych nakazowi panuje poruszenie, ale trudno stwierdzić, co właściwie się tu dzieje. Jaśniejsza jest tylko rola starszego, ubogo odzianego mężczyzny, który uporcezywie spogląda na dokonującą

⁶⁰ Werner, *op.cit.*, s. 32.

⁶¹ Lechner, *Zur Ikonographie*, *op.cit.*, s. 330 (Anhang I, 7) widział w tym młodzieńcu opiekuna pielgrzymów.

⁶² Napisy zachowują właściwą kolejność. Być może jest to późniejsza korekta.



Ryc. 16. Tablica Dziesięciorga Przykazań, przykazanie 7: „Nie kradnij”

się obok kradzieży. Anioł odciąga go od grzechu. Ponownie więc spotykamy się tutaj z postacią, która łączy dobro i zło przez ukazanie wahania i wyboru między dwiema wartościami. Scena sąsiednia nie budzi wątpliwości: dwaj złoczyńcy, zagrzewani do czynu przez diabła, plądrują wcale zasobne mieszkanie. Robią to nie bacząc na przestrożę w formie szubienic, które można odczytać jako aluzję do działania prawa karnego wobec przestępców. Komentarza tego dopełnia znaczenie motywu kota leżącego obok skrzyni i trzymającego mysz w zębach: złodzieje nie ujdą przed karą tak samo, jak mysz nie zdołała umknąć przed kotem⁶³. Ukazanie momentu przywłaszczenia sobie cudzej własności należało do najpopularniejszych sposobów ilustrowania omawianego przykazania; pojawia się na drzeworycie heidelberskim⁶⁴ i na fresku w Nonnberg⁶⁵. Warto jednak przyrzeć się uważniej temu ostatniemu. Na fresku kradzież zrywa ze snu właściciela domu; w kwaterze gdańskiej echem takiej redakcji sceny jest łóżko za parawanem – wskazówka, że złodzieje wtargnęli do domu

⁶³ Kussin, op.cit., s. 113.

⁶⁴ Werner, op.cit., tabl. VII, s. 36; Labuda, op.cit., il. 161.

⁶⁵ Lechner, *Zur Ikonographie*, op.cit., s. 316.

nocą⁶⁶. Z kolei w scenie pozytywnej – rzadko demonstrowanej – występują na fresku kobieta przy kądzieli i mężczyzna rąbiący drzewo jako przykłady pracowitego życia; w kwaterze gdańskiej jeden z mężczyzn trzyma siekiere, a więc i w tym motywie należy dostrzec refleks jakiejś tradycji obrazowej, której częściami składowymi są freski w Nonnberg i tablica gdańska.

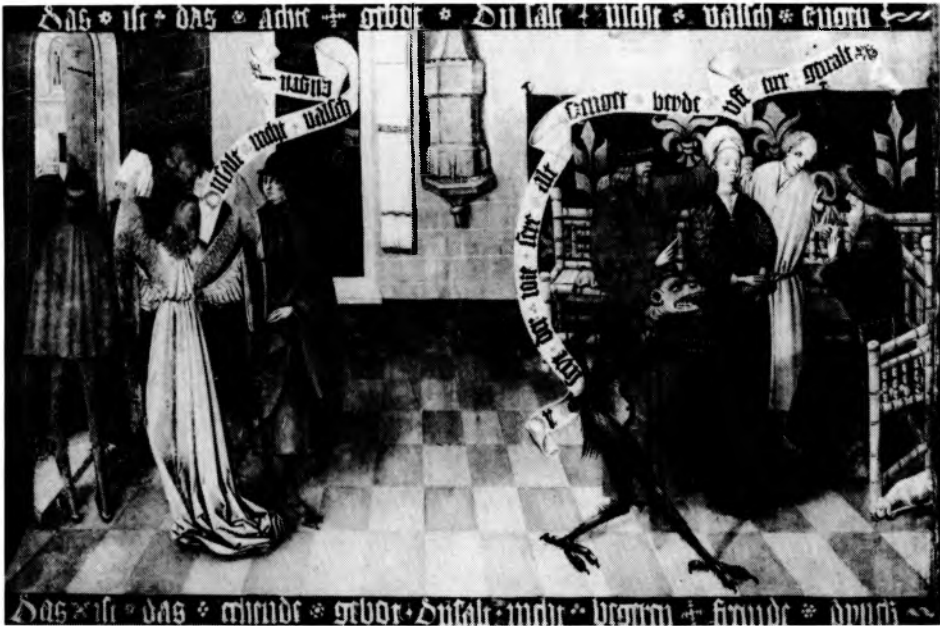
Już w przedstawieniach drugiego i piątego przykazania podział ludzi wedle kryteriów etycznych powiązany został z rozwarstwieniem społecznym miasta. Kryterium ubioru pozwala rozpoznać, że obie strony wyobrażenia przykazania siódmego, zarówno pozytywna, jak negatywna, wypełnione są wizerunkami osób ze społecznych dołów, wręcz społecznego marginesu. Zauważmy ponadto, że negatywne wydarzenie wiąże w jakiś sposób postacie po lewej, pozytywnej stronie kwatery. Warstwy posiadające i rządzące w mieście nie wpadają, zdaje się mówić obraz, w pułapkę trywialnego, pospolitego złodziejstwa.

W przedstawieniu ósmego przykazania („Nie mów świadectwa fałszywego”) z lewej strony widzimy posłusznych zakazowi; opuszczają pomieszczenie, w którym – z prawej – dokonuje się fałszywe zeznanie (il. 17). Kussin stwierdził, że ukazano tu znane późnośredniowiecznej ikonografii biblijne egzemplum tego wykroczenia: Zuzannę i starców (Proroctwo Daniela 13, 1-64)⁶⁷. W rzeczy samej, kwatery ukazują dwóch starców, którzy – zgodnie z tekstem biblijnym – położyli ręce na głowie młodej kobiety i świadczą fałszywie przeciw niej; dzieje się to, jak należy sądzić, wobec Joakima, męża Zuzanny. Poza tą sytuacją brak jest w przedstawieniu jakichkolwiek innych wskazań, że chodzi o kontekst biblijny. W tym zapewne tkwi przyczyna, że Kussin mówił tu o „jakiejś mieszczańskiej legendzie o Zuzannie”⁶⁸. Akcja rozgrywa się we wnętrzu charakteryzowanym jako urzędowe. Ławy (ławników?) pod ścianami i kotara wskazują na pomieszczenie sądowe. Mężczyzna w mieszczańskim stroju (wysoki kapelusz, futrem obrębione ubranie spodnie i długi płaszcz) zdaje się – być może jako ławnik – wyprowadzać publiczność z sali, by zdemontować, że dokonuje się rzecz sprzeczna z prawem. Jakkolwiek interpretować elementy sceny, sama jej literacka podstawa dopuszcza asocjacje prawno-sądowe. Historia Zuzanny traktowana była bowiem jako przestroga przed fałszywym oskarżeniem i niezgodnym z prawdą świad-

⁶⁶ Por. podobnie ujętą scenę wykroczenia przeciw siódmemu przykazaniu w St. Valentin bei Pfalzen – małżeńska para pozostaje tu jednak pogrążona we śnie, nieświadoma obecności złodziei; *Oberhaidacher-Herzig*, op.cit., s. 192.

⁶⁷ Kussin, op.cit., s. 115.

⁶⁸ Tamże. Historia Zuzanny jako ilustracja przykazania była wtedy często stosowana – por. np. Tablicę Dziesięciorga Przykazań w Hanowerze, Landesgalerie (por. Stange, op.cit., nr 757) i drzeworyt L. Cranacha St. (Lechner, *Zehn Gebote*, op.cit., s. 567).



Ryc. 17. Tablica Dziesięciorga Przykazań, przykazanie 8: „Nie mów świadectwa fałszywego”

czeniu, a także jako wzór prawidłowej procedury sądowej, w której wysłuchuje się wszystkich stron („audiatur et altera pars”)⁶⁹. W tym charakterze przedstawienia Zuzanny zdobyły sale sądowe⁷⁰.

W kwaterze poświęconej przykazaniu dziewiątemu („Nie pożądaj żony bliźniego swego”) po lewej stronie znowu zaprezentowano grupę cnotliwych, noszących się sztywno osób; jedna z nich, trzymająca różaniec, odwraca się w kierunku sceny grzesznej (il. 18). Scena ta ukazuje Dawida i Betsabe, żonę Uriasza – na identyfikację tę wskazuje królewska godność mężczyzny wyglądającego z okna, orientalny strój jego towarzysza, pałacowy charakter budowli i personel dworski – muzykanci i sokolnik.

⁶⁹ Por. W. Schild, *Gerechtigkeitsbilder*, (w:) *Recht und Gerechtigkeit im Spiegel der europäischen Kunst*, (red.) W. Pleister, W. Schild, Köln 1988, s. 155.

⁷⁰ Por. U. Lederle, *Gerechtigkeitsdarstellungen in deutschen und niederländischen Rathhäusern*, (Diss. Heidelberg) Philippsburg 1937, s. 31 n., która jako najwcześniejszy przykład cytuje tkaninę powstałą około roku 1500, Berlin, Zamek. Około roku 1600 wykonano obraz dla ratusza w Toruniu; Schild, op.cit., il. 244. Por. także: G. Kocher, *Die Causa der Susanna. Ein Beitrag zum Thema der Gerechtigkeitsdarstellungen*, „Forschungen zur Rechtsarchäologie und Rechtlichen Volkskunde”, 7, 1985, s. 47 nn. i G. Kornbluth, *The Susanna Crystal of Lothar II: Chastity, the Church, and Royal Justice*, „Gesta”, XXXI/1, 1992, s. 25 nn.



Ryc. 18. Tablica Dziesięciorga Przykazań, przykazanie 9: „Nie pożądaj żony bliźniego swego”

Ekstrawagancko odziana kobieta zamierza wejść do wody, jakby do kąpieli. Dramatyzm przekazanej tekstem biblijnym sytuacji nie jest tu odtworzony przekonująco. Gdy uwzględnić ówczesne przedstawienia Dawida i Betsabe – na przykład tkaninę ze Strasburga z około 1480 roku⁷¹ i obrazy Łukasza Cranacha Starszego⁷² – to powyższa identyfikacja sceny zyskuje na prawdopodobieństwie. Wspomniany epizod z życia Dawida nadaje się doskonale jako egzemplum dziewiątego przykazania. Nie można wszakże wykluczyć, że scena gdańska opowiada jakąś inną historię, zwłaszcza że trzymany przez szatana napis (zacerpnięty z szóstego drzeworytu heidelberskiego)⁷³ wskazuje na kobietę jako źródło grzechu. Istotnie, strój kobiety w gdańskim przedstawieniu wolno uznać za nieumiarkowany. Moraliści późnośredniowieczni wielokrotnie krytykowali kobiety-mężatki, które odziewały się zbyt efektownie i wzbudzały pożądanie męż-

⁷¹ Por. E. Kunoth-Leifels, *Über die Darstellungen der „Bathseba im Bade“*, *Studien zur Geschichte des Bildthemas 4. bis 17. Jahrhundert*, Essen 1962, il. 14, s. 23; Labuda, op.cit., il. 162.

⁷² Por. D. Koepplin, T. Falk, *Lukas Cranach. Gemälde, Zeichnungen, Druckgraphik*, II, Basel-Stuttgart 1976, nr 255 i 475, il. 298, 299.

⁷³ Werner, op.cit., s. 34.



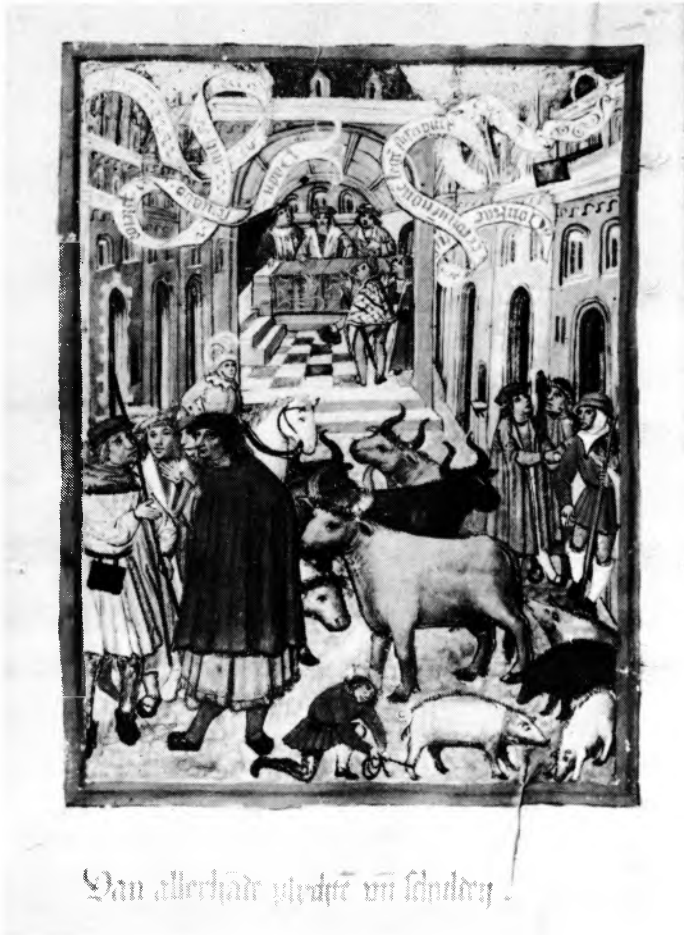
Ryc. 19. Tablica Dziesięciorga Przykazań, przykazanie 10: „Nie pożądam żadnej rzeczy bliźniego”

czyn⁷⁴. Taką rolę ukazana tu kobieta może spełniać i w stosunku do króla, i w stosunku do mężczyzny z lewej; widzimy jednak, że mężczyzna ów z pomocą anioła wszedł na drogę prowadzącą do zbawienia.

W scenie ilustrującej dziesiąte przykazanie („Nie pożądam żadnej rzeczy bliźniego”) lewą stronę zajmuje grupa prawdziwych chrześcijan; nie wykonują oni w zasadzie żadnych czynności (il. 19). Z prawej strony stoi dom i zagroda, na podwórzu widoczne są ptaki i zwierzęta domowe. Dobytek ten ogląda dwóch mężczyzn. Pożądliwość wobec dobytku bliźniego – tak właśnie zdaje się tablica gdańska interpretować dziesiąte przykazanie. Kussin sprecyzował, że chodzi tu o postawę spadkobierców wobec dóbr dopiero co zmarłego członka rodziny⁷⁵. Z jednej strony dostrzec można powściągliwość i uszanowanie pamięci zmarłego, z drugiej – chciwość i chęć jak najszybszego zawładnięcia spadkiem (napis trzymany przez szatana głosi, że ten, który będzie pierwszy, „będzie miał najlepszą kro-

⁷⁴ Geffcken, op.cit., *Beilage*, s. 8, 98, 45 i 75. Por. też obraz ukazujący dziewiąte przykazanie, z kręgu Łukasza Cranach St., Drezno, Staatliche Kunstmmlungen; E. Thiel, *Geschichte des Kostüms. Die europäische Mode von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Berlin 1982², il. 325.

⁷⁵ Kussin, op.cit., s. 116.



Ryc. 20. *Van allerhande plychten unde schulden*, miniatura ilustrująca prawo miejskie Hamburga. Hamburg, Stadtarchiv

wę”). Na dowód, że interpretacja powyższa ma cechy prawdopodobieństwa, przytoczyć można podobną w wyrazie ilustrację praw odnoszących się do spraw zadłużenia (*Schuldrecht*), zdobiącą wilkierz miasta Hamburga z roku 1497 (il. 20)⁷⁶. Malarz gdański starał się upodobnić przedstawienie dziesiątego przykazania do ilustracji realności prawno-sądowych. W odróżnieniu do kwatery siódmego przykazania, która unaoczniała kradzież pospolitą poprzez akcję ludzi gminu, obie strony kwatery dziesiątej, dobra i zła, zaludnione są przez przedstawicieli gdań-

⁷⁶ Por. Binder, op.cit., s. 55 nn.

skich warstw wyższych. Można rzec, że piętnuje ona tę formę kradzieży, która dla wyższego stanu jest zarazem charakterystyczna i „stosowna”!

W charakterystyce tablicy na plan pierwszy wysunąć trzeba jej realizm i odniesienia do konkretnej gdańskiej rzeczywistości. Ośrodkiem tej koncepcji jest postać ludzka, poprzez nią dokonuje się proces wiązania rzeczywistości obrazu z rzeczywistością miasta. Ukazane gesty postaci, jej mimika, jej strój są zakorzenione w materialnej rzeczywistości miasta oraz w wyobrażeniach i wartościach jego mieszkańców, uformowanych przez obyczaj i obowiązujące w Gdańsku prawo. Obrazowe ujęcie postaci, każdej z osobna i jako części szerszej struktury przedstawieniowej, działa z kolei zwrotnie na rzeczywistość miasta, reguluje, porządkuje ją na swój własny sposób. Obraz, który precyzował naganną postawę i zachowanie, zachęcał widza, aby sam obejrzał się w zwierciadle podanej przez obraz wiedzy, która stawiała w stan gotowości jego własne wizualne doświadczenie codzienności. Percepcja obrazu nie polegała na samej denotacji poruszającej opowiadki, którą ostatecznie kaznodzieja mógł wyrazić słowem, ale wartościującej konotacji rozmaitych i oderwanych faktów wizualnych życia codziennego społeczności miejskiej. Z drugiej strony można powiedzieć, że związana z gdańskimi realiami charakterystyka postaci przybliżała do tejsze gdańskiej rzeczywistości stereotypowe, czerpane z tradycji ikonograficznej opowiadki, przez co ich dydaktyczna skuteczność zyskiwała na sile.

Prawnomiejskie poczucie porządku stało się w tablicy punktem odniesienia dla obrazowej dydaktyki kościoła. Pojawienie się dwóch scen w tle kwater lunetowych, unaoczniających, że Prawo jest boskiego pochodzenia, a Kościół źródłem Łaski, należy widzieć w następującym kontekście: okoliczność, iż zawartość przedstawień odnosi się do obszarów prawnych kontrolowanych przez instancje świeckie, uczyniła nieodzownym podkreślenie sakralnej potęgi Kościoła. Być może nawet, że Kościół chciał się tu w ogóle zaprezentować jako gwarant właściwych ocen w złożonej materii ludzkiego życia.

By wzmocnić powyższe przesłanie, autorzy programu Tablicy wykorzystują charakterystyczną dla dekalogu nierównowagę między sceną pozytywną i negatywną – dekalog jest zbiorem zakazów, które nawołują do zaniechania pewnych czynów. Równowaga narracyjna zachowana jest tylko w przedstawieniach czterech przykazań (pierwszego, trzeciego, czwartego i szóstego), w tych przypadkach bowiem dowiadujemy się i o rodzaju postępowania słusznego, i uzyskujemy przykład postępowania grzesznego. W pozostałych równowaga ta zdaje się zachwiana, a wyraża się to tym, że w wielu przykazaniach scena pozytywna pozbawiona jest akcji; trudno ocenić, co robią rzecznicy dobra, w czym objawia się ich prawowierna postawa. Działanie reprezentuje strona zła, ona tylko jest sa-

ma przez się zroszowała. Na sposób naturalny egzystują tylko zło i chaos – porządek dopiero się zaprowadza, jakby w wyniku czyjejś pracy. Być może oryginalny motyw postaci, łączącej bieguny wartości, postaci, która wybiera (przykazanie pierwsze), wybrała (przykazania szóste i dziewiąte) lub została zmuszona do określonego wyboru (przykazanie siódme) widzieć należy w tej właśnie perspektywie. Zresztą postać taka jest często jedynym czynnikiem dramatycznym, wywołującym akcję wewnątrz obrazu pozytywnego i reakcję na zewnątrz – przez sprowokowanie widza do refleksji nad jego własnym wyborem. Jak wiemy, dydaktyczna funkcja tablicy polegała na pouczeniu o właściwym wyborze. Była ona rodzajem wizualnej sumy spowiedniczej, ułatwiającej rozpoznanie własnych grzechów i sporządzenie rachunku sumienia. Powyższe zadania zakładały jasność i bezpośredniość wykładu odpowiednich zagadnień. Obu tym założeniom czyniły zadość podział kwater na lewą i prawą stronę oraz klarowna demonstracja postępowania grzesznego. Nie da się jednak przeoczyć wieloznaczności niektórych scen. Być może, że w ten sposób dochodziła do głosu rola kapłana, którego słowo stawało między obrazem i wiernym. Jak wiadomo, wykład o dekalogu należał do obowiązków kleru parafialnego, był elementarną częścią nieustannej katechizacji wspólnoty wiernych. Katechizacja taka musiała odbywać się również przed Tablicą, a swoistą zachętą była wieloznaczność scen pozytywnych, która zmuszała do odwołania się do Kościoła jako instancji określającej postępowanie prawdziwego chrześcijanina.

Na koniec powróćmy do pojęcia realizmu. Abstrakcyjnie pojęte, odnoszone jest z reguły do całości obrazu. Nic bardziej błędnego. Ciało, strój, ruch, międzypostaciowe związki, niektóre wnętrza – oto te składniki naszego obrazu, które są semantycznie aktywne, które wchodzi w żywy kontakt z rzeczywistością tamtego czasu. Reszta – zwłaszcza krajobraz, jest neutralną, semantycznie bierną folią. Jest przy tym widoczne, iż te elementy „wtórne” opracowane są nader starannie, że – z punktu widzenia ich malarskiego działania – zestrojone są z elementami figuralnymi.

VIRTUE AND SIN IN THE GDAŃSK TABLE OF TEN COMMANDMENTS.
THE REALITY OF PICTORIAL REPRESENTATION
AND THE REALITY OF A MEDIEVAL CITY

Summary

The Table of Ten Commandments was made in the end of the 15th century and was initially hung on one of the pillars in the middle of the Church of Our Lady in Gdańsk. The cycle of pictures starts from the very top, in the lunette zone. The two lunette panels do not only illustrate the content of the first two commandments: besides, the first panel demonstrates in the background the divine source of the Decalogue (Moses descending from

the Mount Sinai to the Israelites), the other God's grace empowering man to meet the requirements of the Decalogue (the sending of Manna). The Gdańsk Table illustrates the Decalogue by opposing the fulfillment of God's rules to trespassing against them. Both the former and the latter picture typical stories and situations charged with the power of example (either positive or negative). Since the Decalogue is formulated as a set of prohibitions and orders, it was easier to make a plot or a story for the sinning side. For instance, in the 2nd commandment, on the good side we can see a group of pious people, while on the opposite, right side – a court case in which the defendants commit the sin of perjury. In the case of the 7th commandment, the sin is personified by thieves looting an apartment, while virtue – by standing people who are distracted from the sin by an angel. Yet there are also representations which counterbalance the manner of conveying the positive and negative behavior. In the 3rd commandment, on the left side we can see a group of devout Gdańsk townsmen listening to a sermon, whereas on the right – at the same time, thus blameworthy – some youngsters are having a party in an inn. In the 4th commandment, children slandering and beating their parents are set against children serving their parents. In the 6th commandment, which appeals for chastity, the party complying to this appeal is presented in a scene of a wedding ceremony blessing the relationship between a man and a woman, while the trespassing party in a scene in the garden, showing the sin of lustfulness – vice against chastity.

A clear-cut division of the panel into two fields as well as the subject of the presented scenes made the beholder aware that s/he was facing opposite values: the good and the evil. Images presented on the Gdańsk Table confronted these values directly with the "matter of life". This was in accord with the spirit of the epoch – instead of abstract considerations about virtue and vice, to present an analysis of concrete cases of trespassing God's law. The Table reminded of the principles, urged to obey them, encouraged to come frequently to a confession, a sacrament widely propagated at that time, and thus helped to examine one's conscience. Placement of the huge table at the naves crossing not only made the Decalogue commonly accessible, but also dignified all the preached values. The Table – being within the reach of the church choir – was a point of reference for the priest saying the sermon.

The Gdańsk Table exceeds the typical didactic functions. In a way, the Table was a mirror of the Gdańsk society, yet a mirror that reflected such a vision of moral order and sin that was held by its wealthiest section: the patriciate, wealthy merchants, and rich craftsmen. The scenario of the Table many times confronts God's laws with urban legal regulations set by people; and it does it in such a manner that it is the observance of human laws that constitutes a test for the behavior complying with God's laws. The legal and moral conscience of the Gdańsk people became a measure of the pastoral activity of the Church. This reveals a secular feature – and it might be the reason why in the 2nd commandment the need for God's Grace, and consequently, for the presence of the Church, is so much emphasized as necessary for a human being to be able to respect all laws. To amplify the above message, the authors of the Table's program resort to a narrative imbalance of the positive and negative scenes, so characteristic of the Decalogue. In nature, only evil and chaos coexist in a directly comprehensible manner – order is introduced, as it were, only in consequence of someone's work. From this perspective, perhaps, we should look at the motif of figure connecting the two poles of values – a person who chooses, (1st commandment), has chosen (6th and 9th commandments) or was compelled to make a certain choice (7th commandment).

The observance of law is pictured in many cases. Perjury and the court situation in the 2nd commandment are very common in the iconography of the Decalogue—at the turn of the 15th century this problem became very acute in Gdańsk, as the newly edited by-laws introduced some complimentary provisions in this respect. It was also a practice common in the Decalogue iconography to present parties and games as an offence against the 3rd commandment. In the Gdańsk presentation, the issue of alcohol consumption is strongly

emphasized: the oldest Gdańsk set of by-laws from the 15th century strongly condemned and prohibited under a penalty to open inns and retail alcohol at the time when church services were held. The 5th commandment, "Thou shalt not kill", is illustrated by two types of assassinations recognized by contemporary criminal law: a murder with an intent to rob and a treacherous assassination. Though differently qualified by the contemporary jurisdiction, here both types of assassination are equally condemned. The 8th commandment, which warns against false witness, is illustrated by an Old Testament history of Suzanne, the presentations of which often appeared at places where justice was held. The history of Suzanne and the Elders called on witnesses for telling the truth as well as set a paragon of a just court procedure that would comply with the principle of listening to both parties involved. That such legal and public terms were taken into account in conceiving the illustration of the 8th commandment in the Gdańsk Table is evidenced by the fittings of the interior resembling a place for holding court cases (benches).

The most characteristic means of relating the reality of the painting to the material and mental reality of the town are the garments. Severe, dark, long coats or cloaks, and sable fur coats are worn by people behaving in accordance with the commandments. Garments tightly covering the body and unveiling only faces are the clothes that by their very form imply modesty and self-control of individuals over their desires. The visual symbol itself, and not only the fact that they appear on that part of the panel which exemplifies the virtuous side, automatically qualifies them positively. At the same time, however, in the light of the Gdańsk luxury laws, such garments were attributed to the wealthy and the wealthiest social classes of the city. According to the painting, the patterns of piety and appropriate conduct could be actually encountered on the streets of Gdańsk, and they were embodied by the rich townswomen who dressed exactly in the way indicated by the painting. Those women, in turn, identified a reflection of their pious standing in its visual signs.

Participants of indecent parties (cf. the 6th commandment) wear short jerkins and tight and colorful stockings; women wear dresses emphasizing their shapes; their hair is loose and decorated with jewels exceeding the limit set by a municipal law on luxury. In essence, however, for the sake of this sinful scene the artist pictures a certain stereotype about the world of frivolity and immodesty. Thus, in this respect the painting refers more to the reality of ideas about sin held by the Gdańsk citizens than to the actual visual setting of Gdańsk promiscuous parties.

And finally, the social margin: the thieves have modest, often worn-out coats; their very movements reveal fear and uncertainty. In the representation of the 7th commandment, its both sides, i.e. the positive and negative, are filled with people coming from the social bottom, even the social margin. There are no representatives of the higher classes here. The wealthy and government-related spheres – the painting seems to imply – are not caught in the trap of a trivial theft. The problem of one's neighbors' property is also raised by the 10th commandment. Contemporary treaties in which this commandment was discussed clearly condemned the lust for someone else's possessions, e.g. in the case of succession, which was a domain specific for the wealthy section of the society. Already at those times, cases involving inheritance of property were very common. Hence, it may be concluded that on the Gdańsk panel which critically presents a lustful attitude of a family towards the property of a deceased relative, the main protagonists, both on the side of evil and of good, represent the higher social classes only.