



# Symbolika kolumny w obrazie ołtarzowym Lucasa Cranacha młodszego z kościoła zamkowego w Dessau

Agnieszka Seidel-Grzesińska

Uniwersytet Wrocławski

Namalowane w 1565 r. przez Lucasa Cranacha młodszego przedstawienie Ostatniej Wieczerzy jest uważane za obraz ołtarza epitafijnego upamiętniającego księcia Joachima von Anhalt (1509–1561) [fig. 1]. Przyjmuje się, że było ono przeznaczone do kościoła zamkowego Najświętszej Marii Panny w Dessau; w 1693 r. wymienia je inwentarz zamku, a od 1992 znajduje się ono w tamtejszym kościele św. Jana<sup>1</sup>. Przesłanie malowidła jest bez wątpienia wielowarstwowe: z jednej strony, stanowi ono bowiem opowieść o wydarzeniach ewangelicznych, z drugiej – mocno osadzony w historycznych realiach portret zbiorowy czołowych przedstawicieli reformacji i członków rodu von Anhalt; jest to, rzecz można, obraz o klasycznej luterańskiej tematyce ołtarzowej, a zarazem bardzo tradycyjne w swej formie epitafium. Tej wielowymiarowości semantycznej nie sposób uznać za przypadkową, trudno też zakładać, że poszczególne warstwy znaczeniowe kompozycji nie pozostają ze sobą w ścisłym związku. Rodzi się zatem pytanie o klucz do jej interpretacji i o jej całościową wymowę.

Malowidło przedstawia 22 postaci w zamkowym, reprezentacyjnym wnętrzu. Dotychczasowe badania pozwoliły na ich pełną identyfikację. Klęczący z dłońmi złożonymi do modlitwy mężczyzna – widoczny na pierwszym planie, po lewej stronie kompozycji – to książę Joachim von Anhalt-Dessau, którego epitafium upamiętnia; po stronie prawej znajduje się, wcielający się w rolę sługi, Lucas Cranach młodszy, autor dzieła. W poprzek sali ustawiony jest stół, przy którym na ławach zasiada 13 biesiadników. Pośrodku stołu znajduje się Chrystus. Po prawej stronie towarzyszy mu brat Joachima, Georg III von Anhalt-Plötzkau (1507–1553). Zwraca się on w stronę Zbawiciela i kładzie dłonie na jego piersi i ramieniu, jakby upewniał się o „namacalnej” obecności Syna Bożego<sup>2</sup>. W dalszej kolejności po tej stronie stołu siedzą: Marcin Luter, Johann Bugenhagen (1485–1558),

1. Lucas Cranach mł., *Ostatnia wieczerza (Dessauer Altar)*, 1565, *Johanniskirche, Dessau*. Fot. za: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Lucas\\_Cranach\\_d.J.\\_-\\_Das\\_Abendmahl\\_\(Johanniskirche\\_Dessau\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Lucas_Cranach_d.J._-_Das_Abendmahl_(Johanniskirche_Dessau).jpg) (data dostępu: 14.10.2021)



<sup>1</sup> Obszerna literatura dotycząca obrazu i reformacji w kraju Anhalt została zestawiona w starszych opracowaniach monograficznych obrazu, m.in. przez I. Roch-Lemmer (*Neue Forschungen zum Dessauer Abendmahlsbild von Lucas Cranach d.J. (1565)*, [w:] *Lucas Cranach: 1553–2003. Wittenberger Tagungsbeiträge anlässlich des 450. Todesjahres Lucas Cranachs des Älteren*, Hrsg. A. Tacke, Verbin. S. Rhein, M. Wiemers, Leipzig 2007), a także w ramach projektu digitalizacyjnego „Cranach Digital Archiv”, realizowanego przez Stiftung Museum Kunstpalast w Düsseldorfie i Institut für Restaurierungs- und Konservierungswissenschaft in Kolonii (CICS, Technische Hochschule Köln) przy współpracy kilkunastu instytucji partnerskich, finansowanego ze środków Andrew W. Mellon Foundation ([https://lucascranach.org/DE\\_JD.NONE-JD001](https://lucascranach.org/DE_JD.NONE-JD001) [data dostępu: 16.08.2021]).

<sup>2</sup> Zob. I. Roch-Lemmer, *op. cit.*, s. 316; O. G. Oexle, *Die Memoria der Reformation*, [w:] *Die Zukunft der Memoria. Perspektiven der Staats- und Stadtbibliothek Augsburg nach der Verstaatlichung*, Hrsg. R. Laube, Mitarb. U. Wolf, Augsburg 2016, s. 60.



<sup>3</sup> Zob. I. Roch-Lemmer, *op. cit.*, s. 316–320.

<sup>4</sup> Zob. *ibidem*, s. 317.

<sup>5</sup> Zob. K. Hartfelde, *Philipp Melanchthon als Praeceptor Germaniae*, Berlin 1889.

<sup>6</sup> Zob. I. Roch-Lemmer, *op. cit.*, s. 316.

<sup>7</sup> Zob. L. Ilić, *Theologian of Sin and Grace: The Process of Radicalization in the Theology of Matthias Flacius Illyricus*, Göttingen 2014.

Justus Jonas (1403–1555) i Caspar Cruciger (1504–1548). Bezpośrednio przy Chrystusie, po jego lewej stronie, znajduje się Filip Melanchton, a przy nim jego zwolennicy: Johann Forster (1496–1558), Johann Pfeffinger (1493–1573), Bartholomäus Bernhardi (1487–1551), Georg Major (1502–1574) oraz zapewne Georg Helt (1485–1545). Pod postacią Judasza miałby zostać sportretowany Matthias Flacius (1520–1575)<sup>3</sup>. W pewnym oddaleniu od stołu, pod ścianą, stoją przedstawiciele domu von Anhalt: Wolfgang von Anhalt-Köthen (1492–1566), Johann IV von Anhalt-Zerbst – brat Joachima i Georga III – oraz jego trzech synowie: Karl (1534–1561), Joachim Ernst (1536–1586) i Bernhard VII (1540–1570). W głębi, w pomieszczeniu widocznym w świetle drzwi, ukazani zostali ponadto dwaj urzędnicy na dworze von Anhalt: kanclerz Johann Ripsch w roli kucharza oraz kapitan Hans von Heinitz jako sługa przy stole. Na blacie kuchennego okienka widoczna jest potrawa interpretowana dotychczas jako ciasto<sup>4</sup>.

Wszystkie przedstawione na obrazie osoby wniosły znaczący wkład w konstituowanie się Kościoła ewangelickiego w początkowym okresie reformacji. Poczesne miejsce przy stole zajmuje Filip Melanchton, *Praeceptor Germaniae*<sup>5</sup>, uważany za głównego autora *Confessio Augustana*, spod pióra którego wyszło także, opublikowane w 1521 r., pierwsze systematyczne opracowanie głoszonej przez Lutra teologii – traktat *Loci communes rerum theologicarum seu hypotyposes theologicae*. Literatura przedmiotu podkreśla, że – w odróżnieniu do Lutra – jego miejsce jest bezpośrednio przy Chrystusie<sup>6</sup>. Pozostali zasiadający przy stole to również teolodzy, wykładowcy na uniwersytetach w Wittenberdze (Forster, Bernhardi, Bugenhagen, Cruciger, Jonas, Major) i w Lipsku (Pfeffinger, Helt). Pracowali oni także jako kaznodzieje (np. Major – w kościele zamkowym w Dessau, Bernhardi jako prepozyt i proboszcz w Kemberg, a Bugenhagen jako proboszcz fary w Wittenberdze) i pełnili ważne funkcje w nowo kształtujących się strukturach reformowanego kościoła (np. Pfeffinger był superintendentem w Lipsku, a Bugenhagen przygotował porządki kościelne m.in. dla Hamburga, Brunszwiku i samej Wittenbergi). Luter blisko współpracował z Melanchtonem, ale również z Bugenhagenem, Jonasem i Crucigerem. Kontakty pomiędzy teologami miały także prywatny charakter – Bugenhagen udzielał Lutrowi ślubu z Kathariną von Bora i chrzczył ich dzieci, Helt pełnił funkcję nauczyciela książąt Joachima i Georga III.

Teologiem był też, „odgrywający” rolę Judasza, Matthias Flacius zwany Illyricusem. Ten ortodoksyjny zwolennik Lutra i w wielu kwestiach oponent Melanchtona należał do głównych przedstawicieli grupy tzw. gnezjoluteranów, przeciwnych jakimkolwiek kompromisom w zakresie doktryny sformułowanej przez wittenberskiego reformatora. Flacius słynął ze swych zaangażowanych, polemicznych wystąpień przeciwko filipistom oraz znany był ze swojej nieprzejednanej postawy ideowej, co częstokroć stawiało go w mocno konfliktowych sytuacjach<sup>7</sup>.

Z filipizmem sympatyzował tymczasem ród von Anhalt, aktywnie wspierający rozwój reformacji. Wolfgang był jednym z pierwszych zwolenników reformacji wśród książąt<sup>8</sup>. Georga III matka wychowywała wprawdzie w wierze katolickiej, a w 1526 r. otrzymał on święcenia kapłańskie i był zdecydowanym przeciwnikiem reformacji, jednak po śmierci matki w 1530 r. i objęciu – wspólnie z braćmi – władzy w księstwie zdecydował się na zmianę wyznania. W 1532 r., korzystając z pośrednictwa Lutra, książęta zatrudnili Nicolausa Hausmanna (1479–1538) na stanowisku nadwornego kaznodziei protestanckiego w kościele zamkowym, co znacząco wpłynęło na kształt reformacji w Anhalt<sup>9</sup>. W 1534 r. luteranizm stał się tu oficjalnym wyznaniem. W kolejnych latach Georg zaangażował się we wprowadzanie reformacji w Brandenburgii i Saksonii, a w 1544 r. został ordynowany przez Lutra na urząd biskupa koadiutora Merseburga, stając się tym samym jedynym niemieckim władcą świeckim będącym zarazem duchownym<sup>10</sup>. Georg nie tylko sam korespondował z Lutrem, ale też gromadził jego listy do innych adresatów. Do dziś w Landesarchiv Sachsen-Anhalt przechowywany jest największy na świecie zbiór oryginalnych listów Reformatora<sup>11</sup>. Z Lutrem zaprzyjaźniony był również książę Joachim, a on sam odwiedzał Dessau osobiście (m.in. w 1534 r.), udzielając księżętom duszpasterskiego wsparcia.

W podejmowanych dotychczas interpretacjach obrazu z Dessau podkreślano eucharystyczny aspekt wymowy ideowej malowidła, przypominając przy tym spory prowadzone wokół Sakramentu Ołtarza, również w łonie samego protestantyzmu. Wypada przy tym nadmienić, że swój udział w tej dyskusji miał także Georg III<sup>12</sup>. Odnotowano ponadto, że grupy usadowione po przeciwnych stronach stołu reprezentują różne frakcje teologiczne<sup>13</sup>. Syntetyzując przesłanie obrazu, wskazano na jego wymiar programowy: zapoczątkowany przez Lutra, Melanchtona oraz księcia Georga III Kościół protestancki w Anhalt jest ufundowany („gegründet”) na Chrystusie i, pozostając pod opieką rodu von Anhalt, nieprzerwanie kontynuuje tradycję wittenberskiej reformacji<sup>14</sup>. Podjęto także próbę osadzenia dzieła w kontekście koncepcji „miejsca pamięci” („*lieu de memoire*”), eksponując fakt ujęcia na jednym przedstawieniu osób żyjących i zmarłych, i interpretując jego przekaz w kategoriach historii pamięci („*Gedächtnisgeschichte*”)<sup>15</sup>.

Postrzeganie Ostatniej Wieczerzy z Dessau jako obrazu Kościoła luteranckiego w środowisku wittenberskim zdaje się zasadniczo nie budzić wątpliwości. Na szczególną uwagę zasługuje jednak rola, jaką w budowaniu tego przesłania pełni miejsce wydarzeń: reprezentacyjna sala o renesansowym wystroju. Pośrodku niej znajduje się monumentalna kolumna, która dominuje we wnętrzu, a zarazem – w geometrycznym porządku malowidła. W warstwie przedstawiającej wyznacza ona oś kompozycji, stanowi niejako jej centrum, chociaż w warstwie przedstawionej pojawienia się w tym punkcie sali tak masywnej podpory nie uzasadniają żadne funkcje statyczne – pomiesz-



<sup>8</sup> Zob. W. Große, *Fürst Wolfgang der Standhafte von Anhalt: Geschichtsbild zur 300jährigen Gedächtnisfeier des Augsburger Religionsfriedens*, Dessau 1855.

<sup>9</sup> Zob. F. Lau, Hausmann, Nikolaus, [w:] *Neue Deutsche Biographie*, t. 8 (1969), s. 126 (<https://www.deutsche-biographie.de/pnd118773445.html#ndbcontent> [data dostępu: 16.08.2021]).

<sup>10</sup> Zob. A. Gründler, *Georg III. von Anhalt, Fürst und Prediger. Ein Lebensbild*, Barmen 1894.

<sup>11</sup> Po śmierci Georga dokumenty, zgodnie z jego wolą, zostały przekazane do Archiwów Książęcych w Dessau; zob. Landesarchiv Sachsen-Anhalt, <http://recherche.landearchiv.sachsen-anhalt.de/Query/detail.aspx?ID=190007> (data dostępu: 16.08.2021).

<sup>12</sup> Zob. *Georg III. von Anhalt: Abendmahlschriften*, Hrsg. T. Jammertahl, D. Burkhart Janssen, Leipzig 2019.

<sup>13</sup> Zob. I. Roch-Lemmer, *op. cit.*, 316–317.

<sup>14</sup> Zob. U. Jablonowski, *Die anhaltische Landeskirche vom Tode des Fürsten Georg III (1553) zum Tode des Fürsten Joachim Ernst (1586)*, [w:] *Staat, Kirche und Gesellschaft Anhalts im Zeitalter der Konfessionalisierung. Beiträge des Kolloquium vom 19. bis 22. September 2012 in Zerbst*, Hrsg. H. Lück, W. Breul, Mitarb. M. Olejnicki, A.-M. Heil, Leipzig 2015, s. 29

<sup>15</sup> Zob. O. G. Oexle, *op. cit.*, *passim*.



<sup>16</sup> Ten i dalsze cytaty za: *Pismo Święte Starożytności i Nowego Testamentu w przekładzie z języków oryginalnych*, oprac. zespół biblistów polskich z inicjatywy benedyktynów tyńskich, wyd. 4, Warszawa 1998

<sup>17</sup> Zob. **B. Reudenbach**, *Säule und Apostel: Überlegungen zum Verhältnis von Architektur und architekturexegesischer Literatur im Mittelalter*, „Frühmittelalterliche Studien” t. 14 (1980).

<sup>18</sup> W *Biblii* Lutra (1545) dosłownie „*die gemeine des lebendigen Gottes*”; wersje łączone są z *Listem do Efezjan* (Ef 2, 19–21): „*So seid jr nu nicht mehr Geste / vnd Frembdlinge / Sondern Bürger mit den Heiligen / vnd Gottes Hausgenossen / (Epheser 3.6) (Hebräer 12.22–23) erbawet auff den grund der Apostel vnd Propheten / da Jhesus Christus der Eckstein ist / (Jesaja 28.16) (Matthäus 16.18) (1. Petrus 2.4–6) Auff welchen / der ganze Baw in einander gefüget / wechst / zu einem heiligen Tempel / in dem HErrn / Auff welchen auch jr mit erbawet werdet / zu einer behausung Gottes / im Geist*”.

<sup>19</sup> Zob. **I. Roch-Lemmer**, *op. cit.*, s. 316: „*Architektonisch nicht unbedingt notwendig, soll die Säule wohl die Festigkeit im Glauben symbolisieren und die Reformatoren innerlich Zusammenhalten*”.

czenie przykryte jest przecież przez drewniany, kasetonowy strop. Innym wyróżniającym się elementem wystroju wnętrza jest bogato rzeźbiony portal, ujmujący przejście do kolejnego pomieszczenia. Portal i kolumnę łączy ponadto ich jasna barwa, przywodząca na myśl biały marmur i wyraźnie kontrastująca z pozostałym wystrojem sali.

Kolumna wywołuje w sztuce europejskiej różnorodne konotacje, w zależności od kontekstu, w jakim jest osadzona. Za jej praprzodka uznaje się słup, którego symbolikę łączy się z betylem – kamieniem otaczanym czcią jako wcielenie bóstwa. W *Biblii* ślad tej tradycji stanowi stela wystawiona przez Jakuba na pamiątkę spotkania z Bogiem w miejscu, które nazwał on Betel – Dom Boży (Rdz 28, 10–22). Pozostaje również kolumna elementem łączącym ziemię z niebem, co pozwala odnosić jej znaczenie do osi świata i drzewa życia.

W tradycji judeochrześcijańskiej źródłem symboliki kolumny są przede wszystkim teksty biblijne i komentarze do nich. *Stary Testament* przekazuje opowieść o wspartym na siedmiu kolumnach domu Mądrości Bożej (Prz 9, 1) oraz o świątyni Salomona, przed którą stały kolumny Jakin i Boaz (1 Krl 7, 15–22). Siedem kolumn domu Mądrości Bożej odnoszone bywa do siedmiu darów Ducha Świętego i siedmiu sakramentów. Kolumny świątyni Salomona stają się uniwersalnym znakiem świątyni Pańskiej, a ze względu na znaczenie ich imion – odpowiednio „On utwierdził” i „w Nim jest moc” – powraca ich sens jako symbolu siły i stabilności, przypisywany tradycyjnie kolumnie jako podporze architektonicznej. W *Pieśni nad Pieśniami* m.in. do kolumny porównuje się urodę Oblubieńca: „Jego nogi – kolumny z białego marmuru wsparte na szczytostojących podstawach” (PnP 5, 15)<sup>16</sup>. W *Piśmie Świętym* kolumna jest jednak także symbolem nauczycieli Kościoła. Powołując proroka Jeremiasza, Bóg czyni go „kolumną żelazną i murem spiżowym przeciw całej ziemi” (Jr 1, 18). W *Nowym Testamencie* idea ta znajduje kontynuację w *Liście do Galatów*, w którym św. Paweł do filarów porównuje Piotra (Kefasa), Jakuba i Jana – apostołów uosabiających Kościół nauczający (Ga 2, 9)<sup>17</sup>. Znaczenie to rozszerzone jest na wspólnotę wiernych w *1 Liście do Tymoteusza*, w którym dom Boży „jest Kościołem (wspólnotą) Boga żywego, filarem i podporą prawdy” (1 Tm 3, 15)<sup>18</sup>. W kontekście obrazu Cranacha warto natomiast zwrócić uwagę na jeszcze jedną historię biblijną – opowieść o buncie przeciwko uzurpatorskim rządóm Atalii. W momencie przywrócenia Judzie prawowitego władcy nowy „król stoi przy kolumnie przy wejściu [do świątyni Pańskiej], a dowódcy i trąby naokoło króla; cały lud kraju raduje się i dmie w trąby [...]” (2 Krn 23, 13).

Symboliczne znaczenie kolumny na ołtarzu z Dessau postrzegano jednak dotąd w dosyć ogólnym sensie, przede wszystkim jako znak wytrwania w wierze<sup>19</sup>. Tymczasem w kontekście przywołanych wyżej tekstów biblijnych i tradycji malarstwa europejskiego elementów przychodzi na myśl liczne kompozycje epoki nowożytnej, przede wszystkim niderlandzkie, na których pojedyncza kamienna kolumna

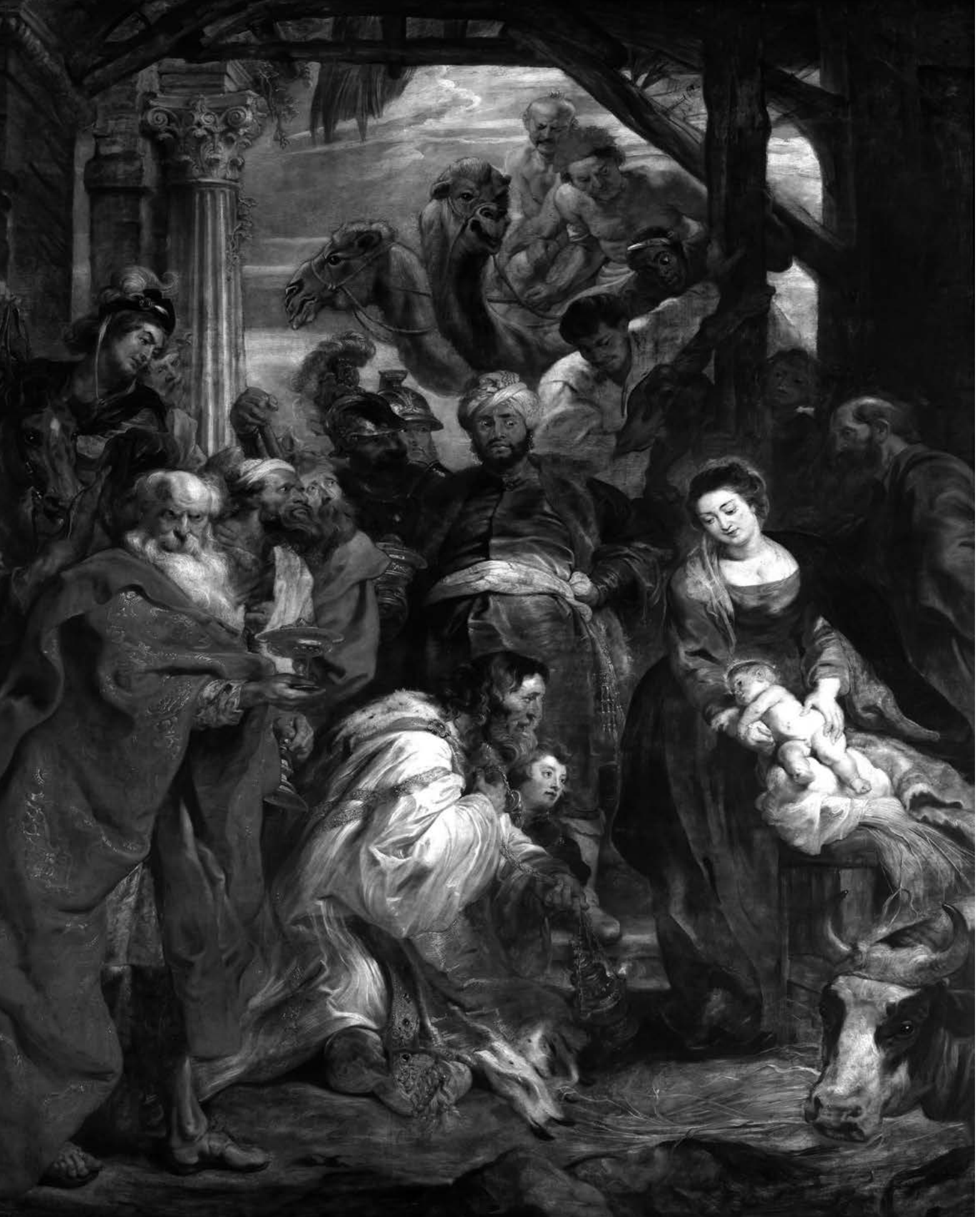


2. Mistrz Widoku Kolegiaty św. Guduli, *Pokłon Trzech Króli*, czwarta ćwierać XV w.; Baltimore Museum of Art. Fot. za: [https://artsandculture.google.com/asset/eQHatlotqD\\_j2Q](https://artsandculture.google.com/asset/eQHatlotqD_j2Q) (data dostępu: 14.10.2021)

swym usytuowaniem i formą kontrastuje z architektonicznym otoczeniem przedstawionych wydarzeń. Motyw ten z reguły pozwala odnaleźć się w scenach Bożego Narodzenia, Pokłonu Trzech Króli i właśnie Ostatniej Wieczery. Za jeden z najwcześniejszych przykładów jego zastosowania uważany jest centralny obraz tzw. Tryptyku Bładelina pędzla Rogiera van der Weydena (ok. 1450, Gemäldegalerie, Berlin)<sup>20</sup>. Podobnie na przedstawieniu Pokłonu Trzech Króli z Baltimore (Mistrz Widoku Kolegiaty św. Guduli, czwarta ćwierać XV w., Baltimore Museum of Art) niezwykle piękna, opalizująca kolumna umieszczona jest na pierwszym planie kompozycji [fig. 2]. W scenach tych kolumny – ukazywane jako podpory wykonane ze szlachetnego materiału oraz niezwykle starannie opracowane architektonicznie i rzeźbiarsko – z reguły podtrzymują dach zrujnowanej stajenki lub są zlokalizowane w jej obrębie. W przedstawieniach Ostatniej Wie-



<sup>20</sup> Zob. B. Haeger, *Rubens's „Adoration of the Magi” and the Program for the High Altar of St. Michael's Abbey in Antwerp*, „Simiolus” 1997, nr 1, s. 55.



czery stanowią natomiast nieoczywisty element wyposażenia wnętrza, w którym apostołowie zasiadają do posiłku. Przykłady zastosowania tego motywu to m.in. ołtarze autorstwa Dierica Boutsy starszego (1464–1468, kościół św. Piotra, Lowanium) i Aelbrechta Boutsy (ok. 1530, Royal Museums of Fine Arts of Belgium), które wymieniane są także jako potencjalne inspiracje kompozycji Cranacha<sup>21</sup>.

Funkcję ideową kolumny w kontekście przedstawień Bożego Narodzenia i Pokłonu Trzech Króli analizowali w swoich opracowaniach m.in. Erwin Panofsky, Shirley Neilsen Blum i Vida Joyce Hull. W odniesieniu do malarstwa niderlandzkiego XV w. Panofsky i Blum postrzegali ją w kontekście maryjnym, a w konsekwencji – eklezjologicznym. Panofsky ponadto wiązał jej znaczenie z zapowiedzią Pasji Chrystusa, widząc w kolumnie ze stajenki odpowiednik kolumny biczowania. W ujęciu Blum kolumna na obrazie van der Weydena stała się symbolem rodzącego się nowego Kościoła, pozostającego w opozycji do chylącej się ku upadkowi Synagogi, którą obrazować miały zrujnowane romańskie mury stajenki<sup>22</sup>. W podobnym duchu interpretowana była też kolumna w przedstawieniu Pokłonu Trzech Króli pędzla Petera Paula Rubensa z 1624 r., przeznaczonym dla kościoła opactwa św. Michała w Antwerpii (Koninklijk Museum voor Schone Kunsten w Antwerpii) [fig. 3]. Geometria kompozycji i poszczególne motywy ikonograficzne są tam ściśle powiązane. W obrazie wyróżniają się dwie pionowe osie: jedną po stronie prawej, związaną z trzymającą Dzieciątka Marią; drugą – ze znajdującą się naprzeciw niej grupą Trzech Króli, akcentowaną przez monumentalną, kompozytowa kolumnę ukazaną za plecami monarchów. Relacje pomiędzy osiami wyznaczają dwie przecinające się pośrodku obrazu diagonale, wytyczone poprzez pozy, gesty i atrybuty poszczególnych postaci. Na obrazie Rubensa kolumna miałaby symbolizować Kościół, przez który udzielana jest wiernym łaska płynąca z ofiary Chrystusa. Znak tej ofiary stanowi wół, którego łeb – widoczny w prawym dolnym rogu obrazu – zamyka ukośną linię biegnącą ku kapitelowi kolumny, a wyznaczoną m.in. przez sylwetkę Dzieciątka. Na podpierających dach drewnianej stajenki belkach, usytuowanych symetrycznie w stosunku do kolumny, rozpięta jest pajęczna sieć, uważana za symbol herezji. Jej słabość przeciwstawiona zostaje sile reprezentowanego przez kolumnę jedynego prawdziwego Kościoła, w tym przypadku – katolickiego<sup>23</sup>.

Już wśród zabytków wczesnochrześcijańskich wskazuje się jednak takie, w których za pośrednictwem kolumny następuje odwołanie do samego Chrystusa. Przykładem tego typu kompozycji jest pochodzące z IV w. dno niewielkiego szklanego naczynia, ozdobione dekoracją z płatków złota zamkniętych między dwiema warstwami szkła (tzw. złote szkło). Przedstawiono tu św. Piotra i św. Pawła stojących po dwóch stronach kolumny z barankiem i monogramem Chrystusa na szczycie [fig. 5]<sup>24</sup>. Zdaniem Zygmunta Świechowskiego, w sztuce średniowiecznej w „towarzystwie Marii i św. Męczennika zastępuje kolumna bez wątplenia antropomorficzne wyobrażenie Chrystusa”<sup>25</sup>.

3. Peter Paul Rubens, *Pokłon Trzech Króli*, 1624; Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpia. Fot. za: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/0a/Aanbidding\\_door\\_de\\_koningen%2C\\_Peter\\_Paul\\_Rubens%2C\\_%281624%29%2C\\_Koninklijk\\_Museum\\_voor\\_Schone\\_Kunsten\\_Antwerpen%2C\\_298.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/0a/Aanbidding_door_de_koningen%2C_Peter_Paul_Rubens%2C_%281624%29%2C_Koninklijk_Museum_voor_Schone_Kunsten_Antwerpen%2C_298.jpg) (data dostępu: 14.10.2021)



<sup>21</sup> Zob. I. Roch-Lemmer, *op. cit.*, s. 315.

<sup>22</sup> Zob. B. Haeger, *op. cit.*, s. 52.

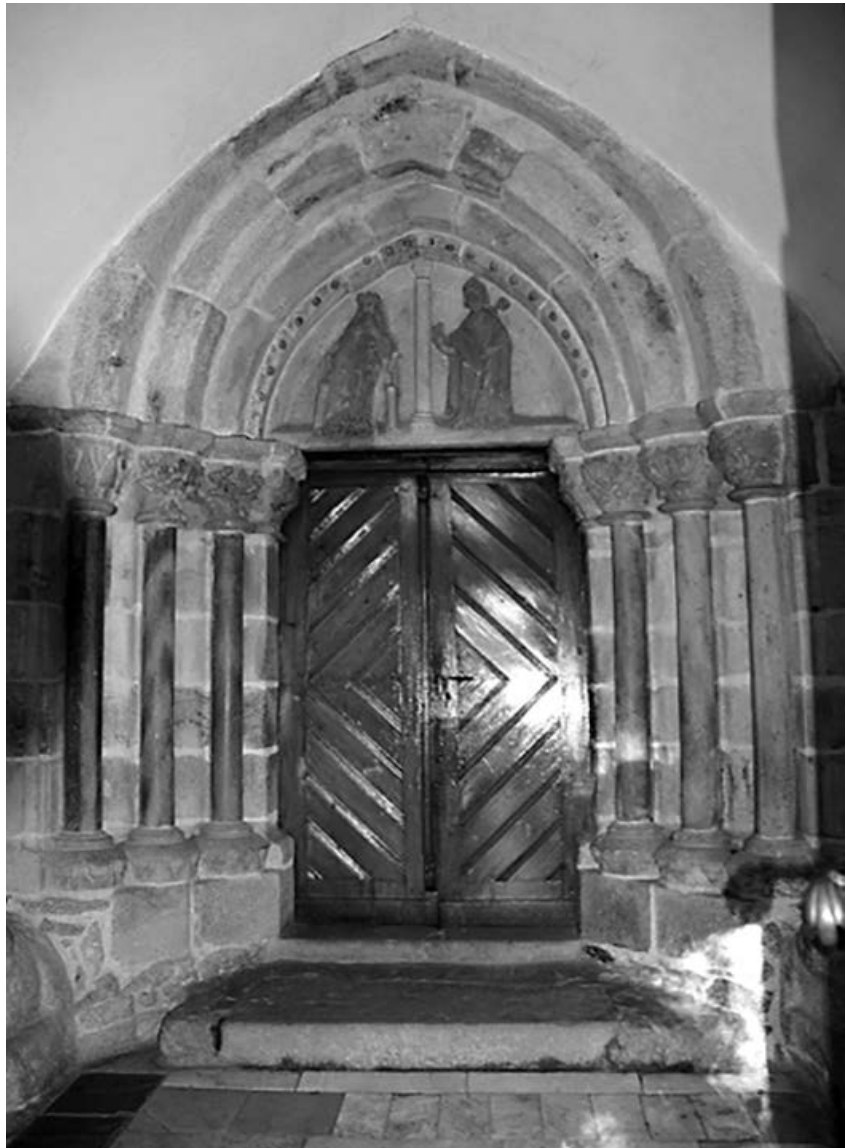
<sup>23</sup> *Ibidem*, s. 52.

<sup>24</sup> Plakietka ze zbiorów Muzeów Watykańskich (*Fondo di coppa con Pietro e Paolo (?) stanti, ai lati di una colonn...*, <http://catalogo.museivaticani.va/index.php/Detail/objects/MV.60764.0.0> [data dostępu: 1.08.2021]). Zob. też Z. Świechowski, *Ikonoграфия św. Stanisława we wczesnej rzeźbie monumentalnej*, „Analecta Cracoviensia” t. 11 (1979), s. 547.

<sup>25</sup> Z. Świechowski, *loc. cit.*



4. Tympanon, kościół św. Stanisława Biskupa i Męczennika, trzecie ćwierć XIII w., Stary Zamek. Fot. E. Dymarska, Narodowy Instytut Dziedzictwa, <https://zabytek.pl/pl/obiekty/stary-zamek-kosciol-parafialny-pw-sw-stanislaw-biskupa-i-mecz> (data dostępu: 14.10.2021)



<sup>26</sup> *Ibidem*.

<sup>27</sup> *Zob. ibidem*.

<sup>28</sup> M. Luther, *Die Tischreden*, Hrsg. K. Aland, wyd. 4, Göttingen 1983, s. 231.

<sup>29</sup> J. W. Brodtkorb, *Jesus-Irminsul / Oder Begräbnis-Seule: Bey Christi Garten-Gewölbe / vermittelt einer Aus den Worten Es. XI. v. 10. Seine Ruhe wird Ehre seyn / [et]c. verfaßten Gedächtnis-Predigt / samt angehengten Lebens-lauff / Abdanckung / Traur-Gedichten / Grab-Schriefften und Leichen-Oden / Dem theuren Blut-Bräutigam zu Ehren und Danck vor die übertragenen Marter-Schmerzen an Seinem Beerdigungstage auffgeführt*, Langen-Saltza 1700, s. 2.

<sup>30</sup> *Ibidem*. s. 8.

<sup>31</sup> *Ibidem*. s. 8.

Przywołanym przez tego badacza przykładem takiej kompozycji jest datowany na XIII w. tympanon kościoła w Starym Zamku (powiat wrocławski), gdzie św. Stanisław „wyciągniętą błogosławiącą prawicą dotyka kolumny-Chrystusa, od którego czerpie moc swego posłannictwa” [fig. 4]<sup>26</sup>. Jako symbol Chrystusa postrzegano także centralnie ustawione kolumny wspierające sklepienie wczesnośredniowiecznych rotund<sup>27</sup>.

O trwałości tej symboliki w obrębie protestantyzmu świadczą wypowiedzi samego Lutera, który w jednej ze swych mów stołowych (*Tischreden*) stwierdza:

*Die Welt kommt mir vor wie ein baufälliges Haus: David und die Propheten sind die Sparren, Christus ist die Säule mitten im Haus, die hält alles zusammen* [Świat jawi mi się jako dom grożący zawaleniem. Jego krokwie to

Dawid i prorocy; Chrystus jest kolumną pośrodku tego domu, która utrzymuje go w całości]<sup>28</sup>.

To łączenie symboliki kolumny z Chrystusem przetrwało w pismach luterzańskich pastorów i teologów kolejnych stuleci. W 1700 r. Johann Wilhelm Brodtkorb, pastor w Freienbessingen (Turyngia), opublikował zbiór utworów poświęconych śmierci Chrystusa, imitujący formą kazanie pogrzebowe i zatytułowany *Jesus-Irminsul / Oder Begräbniß-Seule: Bey Christi Garten-Gewölbe / [...] Aus den Worten Es. XI. v. 10*. Wydawnictwo to otwiera poezja wizualna – modlitwa, której słowa w warstwie obrazowej układają się w kształt kolumny, w warstwie tekstowej natomiast odnoszą do opisu Oblubieńca z *Pieśni nad Pieśniami* (PnP 5, 15) [fig. 6]. W wierszu podobne marmurowym kolumnom nogi Oblubieńca opiewane są jako:

*Kirchen Felsen=Stützen, die kein Wetter mag zerschlagen / Und können mehr / als güldne Pfosten / nützen* [Mocne jak skała podpory Kościoła, których nie złamie żadna burza i które przynoszą więcej pożytku niż słupy ze złota]<sup>29</sup>.

Utwór kończy się wezwaniem skierowanym do Jezusa:

*Ach! drum so stütz und schütze / daß Deine Braut in Ruhe sitze: Sey mir Eckstein / Seul und Pfeiler!* [Ach, dlatego tak wspieraj [ją] i chroń, aby Twoja Oblubienica trwała w spokoju; bądź mi kamieniem węgielnym, kolumną i filarem]<sup>30</sup>.

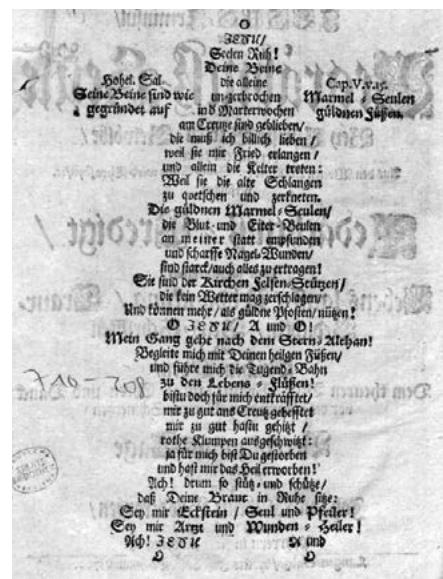
Motyw kolumny powraca zresztą wielokrotnie w treści kolejnych zawartych w zbiorze utworów, m.in. w formie kompozycji emblematycznej:

*Eine=Marmor Seule gab vor dessen ein Sinnbild der Stärcke / mit dieser Bey=Schrift: Frangar, non flectar! Ich kann wohl gebrochen / aber nicht gebogen werden. Die Liebe Jesu ist uns eine solche kostbare Stein=Seule / die weder Noth noch Todt beugen / vielweniger zermalmen kan* [Marmurowa kolumna jest tu symbolem siły dzięki motto „*Frangar non flectar!* <Może zostać złamana, ale nie pozwolę się ugiąć>”. Umiłowany Jezus jest taką drogocenną kamienną kolumną, której ani cierpienie, ani śmierć nie zęgną, a tym bardziej nie zmiążdżą]<sup>31</sup>.

Zaprezentowane przykłady dzieł i koncepcje ich interpretacji wydają się uzasadniać przypisanie kolumnie kluczowej roli w formułowaniu treści dzieła Cranacha. Identyfikowana z Chrystusem – którego postać umieszczona jest na tle jej cokołu – świadczy o tym, że to On stanowi fundament i centrum Kościoła chrześcijańskiego. Stanowi o jego sile i stałości w momencie, gdy konstytuuje się on niejako na nowo w dobie reformacji. Chrystus jest w nim nauczycielem, „filarem i podporą prawdy”. Jak pisze Brodtkorb, jest On:



5. Dno naczynia z przedstawieniem św. Piotra i św. Pawła (?) przy kolumnie, IV w.; Muzea Watykańskie. Fot. za: <https://catalogo.museivaticani.va/index.php/Detail/objects/MV.60764.0.0> (data dostępu: 14.10.2021)



6. Wilhelm Brodtkorb, *Jesus-Irminsul / Oder Begräbniß-Seule: Bey Christi Garten-Gewölbe / vermittelt einer Aus den Worten Es. XI. v. 10*, Langen-Saltza 1700, fragment. Fot. za: [https://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht?PPN=PPN679578668&PHYSID=PHYS\\_0010&DMDID=&view=overview-toc](https://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht?PPN=PPN679578668&PHYSID=PHYS_0010&DMDID=&view=overview-toc) (data dostępu: 14.10.2021)

7. Hans Memling, *Sąd Ostateczny*, ok. 1470, fragment; Muzeum Narodowe w Gdańsku. Fot. za: [https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:The\\_Last\\_Judgment\\_\(Memling\)\\_-\\_Paradise?uselang=pl#/media/File:Memling,\\_giudizio\\_universale\\_05.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:The_Last_Judgment_(Memling)_-_Paradise?uselang=pl#/media/File:Memling,_giudizio_universale_05.jpg) (data dostępu: 14.10.2021)

*die rechte Leit=Seule (Statua Mercurialis) mit der Umschrift: Ich bin der Weg / die Wahrheit und das Leben!* [prawdziwą kolumną-drogowskazem (przydrożnym Hermesem), na której widnieją słowa: ja jestem drogą i prawdą, i życiem!]<sup>32</sup>.

Wszyscy uczestnicy ukazanej na obrazie wieczerzy są wokół Niego zgromadzeni, zajmując należne im miejsca. I chociaż fundatorzy dzieła – bratankowie Georga III, księżęta Joachim Ernst i Bernhard VII – znajdują się na dalszym planie, ich postacie widoczne są bezpośrednio przy trzonie kolumny. Bohaterowie przedstawienia wpisują się zatem zarówno w narrację wydarzeń w wieczerniku, jak i w symboliczne przesłanie malowidła.

Wobec powyższego w sensie symbolicznym należałoby zatem interpretować także portal. Motyw „wrót niebios” pojawia się w egzegezie Lutera. Wyjaśniając, czym jest Kościół na ziemi, w nawiązaniu do wspomnianej już opowieści o śnie Jakuba (Rdz 28), Reformator stwierdza:

*Ubi enim Deus habitat, ibi est ecclesia, et nusquam alibi, quia ecclesia est domus Dei et porta coeli, ubi patet introitus in aeternam vitam, et egressus ex terrena in coelestem* [Bo tam, gdzie mieszka Bóg, tam jest kościół, a nigdzie indziej, ponieważ kościół jest domem Bożym i bramą niebios, gdzie otwiera się wejście do życia wiecznego i wyjście z rzeczy ziemskich do niebiańskich]<sup>33</sup>.

W *Nowym Testamencie* motyw bramy nabiera wymiaru eschatologicznego, stając się „symbolem dostępu do wiecznej szczęśliwości”<sup>34</sup>, zwłaszcza w kontekście słów samego Chrystusa: „Ja jestem bramą owiec. Jeżeli ktoś wejdzie przeze mnie, będzie zbawiony” (J 10, 9a). Bogato zdobione portale jako *porta coeli* odnaleźć można na wielu przedstawieniach scen Sądu Ostatecznego, a do czołowych tego rodzaju przykładów należą wrota rajy z obrazu Hansa Memlinga (ok. 1470, Muzeum Narodowe w Gdańsku) [fig. 7].

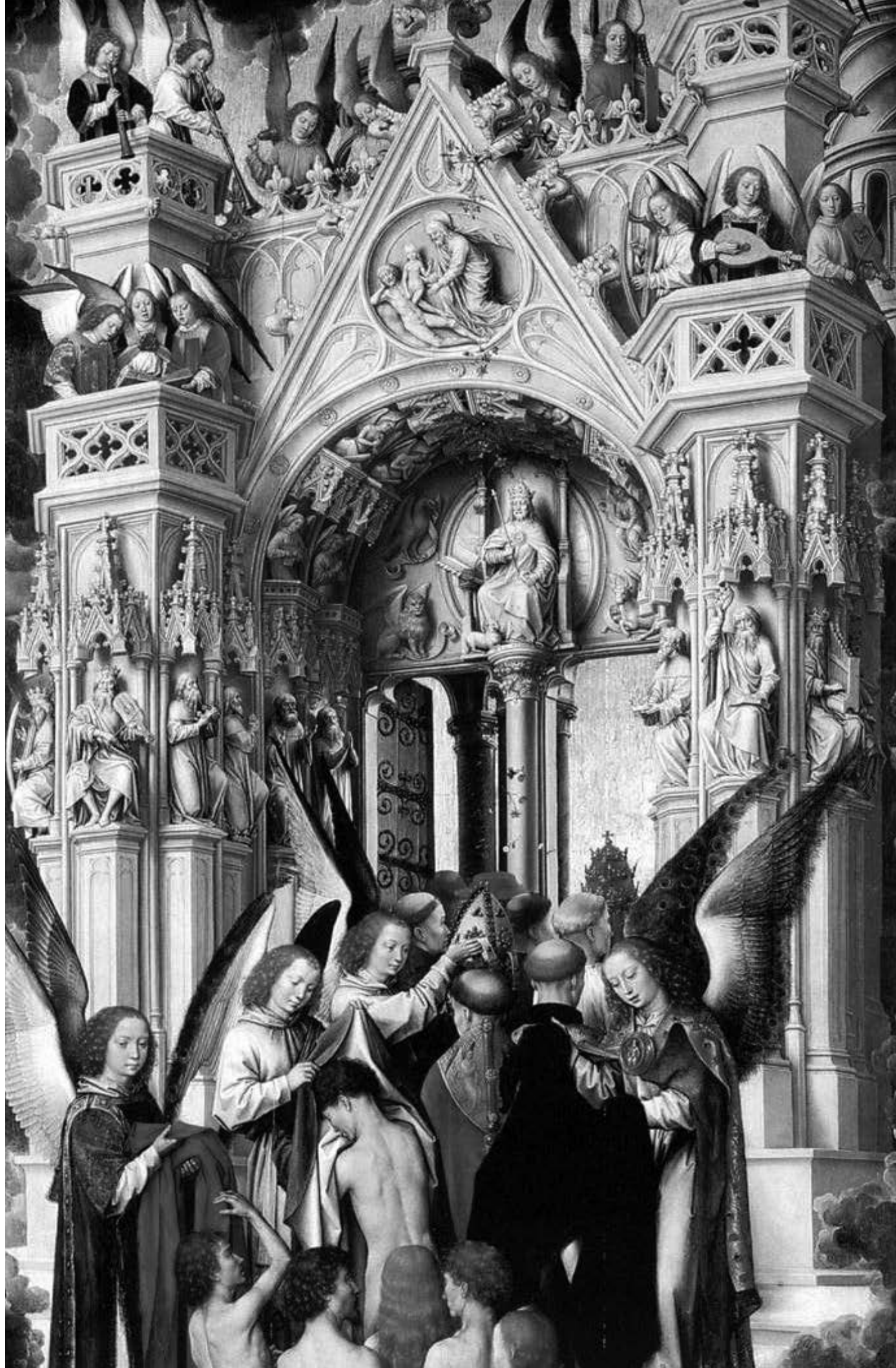
W konsekwencji wewnątrz widoczne za drzwiami mogłoby być zatem postrzegane jako symbol owej „wiecznej szczęśliwości”, a kontekst dla niego mogłaby stanowić wizja proroka Izajasza o uczcie mesjańskiej (Iz 25, 6). Potrawa widoczna przed oknem kuchni przypomina bowiem pokarm przygotowany przez Boga na ucztę dla zbawionych, zobrazowany np. na stropie kościoła Pokoju w Świdnicy (lata 90. XVII w.). O ile zatem w pierwszoplanowym przedstawieniu Ostatniej Wieczerzy – poprzez obecność Baranka na stole – czytelne stają się nawiązania do starotestamentowej Paschy jako do typu Eucharystii, o tyle w pokarmie ukazany przy okienku kuchennym można dopatrywać się „pokarmu niebiańskiego”, który przygotował Pan dla wybranych w czasach ostatecznych.

Obraz z Dessau powinien więc być interpretowany wielowymiarowo. Ilustruje on wprawdzie ewangeliczną opowieść o Wieczerzy

<sup>32</sup> *Ibidem*, s. 20.

<sup>33</sup> D. Martini *Lutheri exegetica opera latina*, curavit Ch. S. Th. Elspenger, t. 7: *Continens Enarrationes in Genesin*, Cap. XXVI-XXX, Erlangae 1831, s. 181-182.

<sup>34</sup> M. Lurker, *Słownik obrazów i symboli biblijnych*, przeł. K. Romaniuk, Poznań 1989, s. 51. Analiza symboliki drzwi w kontekście pojęcia *transitus* – zob. J. Białoostocki, *Drzwi śmierci. Antyczny symbol grobowy i jego tradycja*, [w:] *idem*, *Symbole i obrazy w świecie sztuki*, Warszawa 1982, t. 1.



Pańskiej, ale nadanie jej uczestnikom rysów XVI-wiecznych duchownych i teologów czyni z nich niejako bezpośrednich następców apostołów, kontynuatorów dzieła rozpoczętego przez pierwszych uczniów Jezusa. Powstaje w efekcie obraz Kościoła jako wspólnoty wiernych w ogóle, jednak także realny obraz Kościoła luterańskiego w środowisku wittenberskim. Centrum i fundamentem tego Kościoła jest symbolizowany przez kolumnę Chrystus. Ale kolumna ta może być równocześnie traktowana jako symbol samego Kościoła – znak miejsca, które stanowi „*domus Dei et porta coeli*”. Klęczący na pierwszym planie kompozycji książę, podobnie jak wszyscy jego obecni na obrazie krewni i przyjaciele, deklarują się jako członkowie tego Kościoła, a Chrystus, jako „brama owiec”, gwarantuje im zbawienie i wstęp do domu Ojca, czego znakiem w warstwie wizualnej staje się portal. Tak szeroko i erudycyjnie zakrojony program ideowy malowidła, zakorzeniony w tradycyjnej symbolice chrześcijańskiej, nie powinien jednak zaskakiwać w przypadku dzieła, które powstało w warsztacie autorów *Tablicy Prawa i Łaski*.

---

#### Słowa kluczowe

ikonografia, reformacja, symbolika, kolumna, Lucas Cranach młodszy, Dessauer Altar, epitafium Joachima von Anhalt, Wittenberga

#### Keywords

iconography, Reformation, symbols, column, Lucas Cranach the Younger, Dessauer Altar, monument of Joachim von Anhalt, Wittenberg

---

#### References

1. **Białostocki Jan**, *Drzwi śmierci. Antyczny symbol grobowy i jego tradycja*, [w:] *idem, Symbole i obrazy w świecie sztuki*, Warszawa 1982, t. 1.
2. **Brodtkorb Johann Wilhelm**, *Jesus-Irminsul / Oder Begräbniß-Seule: Bey Christi Garten-Gewölbe / vermittelt einer Aus den Worten Es. XI. v. 10. Seine Ruhe wird Ehre seyn / [et]c. verfaßten Gedächtniß-Predigt / samt angehengten Lebens-lauff / Abdanckung / Traur-Gedichten / Grab-Schriefften und Leichen-Oden / Dem theuren Blut-Bräutigam zu Ehren und Danck vor die übertragnen Marter-Schmertzen an Seinem Beerdigungs-Tage auffgeführt*, Langen-Saltza 1700.
3. *Georg III. von Anhalt: Abendmahlsschriften*, Hrsg. **T. Jammertahl, D. Burkhart Janssen**, Leipzig 2019.
4. **Große Wolfgang**, *Fürst Wolfgang der Standhafte von Anhalt: Geschichtsbild zur 300jährigen Gedächtnisfeier des Augsburger Religionsfriedens*, Dessau 1855.
5. **Gründler Adele**, *Georg III. von Anhalt, Fürst und Prediger. Ein Lebensbild*, Barmen 1894.
6. **Haeger Barbara**, *Rubens's „Adoration of the Magi” and the Program for the High Altar of St. Michael's Abbey in Antwerp*, „Simiolus” 1997, nr 1.
7. **Hartfelde Karl**, *Philipp Melanchthon als Praeceptor Germaniae*, Berlin 1889.
8. **Ilić Luka**, *Theologian of Sin and Grace: The Process of Radicalization in the Theology of Matthias Flacius Illyricus*, Göttingen 2014.
9. **Jablonowski Ulla**, *Die anhaltische Landeskirche vom Tode des Fürsten Georg III (1553) zum Tode des Fürsten Joachim Ernst (1586)*, [w:] *Staat, Kirche*

*und Gesellschaft Anhalts im Zeitalter der Konfessionalisierung. Beiträge des Kolloquium vom 19. bis 22. September 2012 in Zerbst*, Hrsg. H. Lück, W. Breul, Mitarb. M. Olejnicki, A.-M. Heil, Leipzig 2015.

10. **Lurker Manfred**, *Słownik obrazów i symboli biblijnych*, przeł. K. Romaniuk, Poznań 1989.
11. **Luther Martin**, *Die Tischreden*, Hrsg. K. Aland, wyd. 4, Göttingen 1983.
12. **Oexle Otto Gerhard**, *Die Memoria der Reformation*, [w:] *Die Zukunft der Memoria. Perspektiven der Staats- und Stadtbibliothek Augsburg nach der Verstaatlichung*, Hrsg. R. Laube, Mitarb. U. Wolf, Augsburg 2016.
13. **Roch-Lemmer Irene**, *Neue Forschungen zum Dessauer Abendmahlsbild von Lucas Cranach d.J. (1565)*, [w:] *Lucas Cranach: 1553–2003. Wittenberger Tagungsbeiträge anlässlich des 450. Todesjahres Lucas Cranachs des Älteren*, Hrsg. A. Tacke, Verbin. S. Rhein, M. Wiemers, Leipzig 2007.
14. **Reudenbach Bruno**, *Säule und Apostel: Überlegungen zum Verhältnis von Architektur und architekturexegesischer Literatur im Mittelalter*, „Frühmittelalterliche Studien” t. 14 (1980).
15. **Świechowski Zygmunt**, *Ikonoграфия św. Stanisława we wczesnej rzeźbie monumentalnej*, „Analecta Cracoviensia” t. 11 (1979).

---

**Agnieszka Seidel-Grzesińska, PhD, agnieszka.seidel-grzesinska@uwr.edu.pl, ORCID: 0000-0003-3521-970X**

Assistant Professor at the Unit of Renaissance and Reformation Art, Institute of Art History, University of Wrocław. Her research interests focus on the iconography of European art as well as methodological considerations related to the collection and processing of digital cultural heritage content.

## Summary

### **AGNIESZKA SEIDEL-GRZESINSKA (University of Wrocław) / Christological symbolism of the column in the altarpiece by Lucas Cranach the Younger from the castle church in Dessau**

Lucas Cranach the Younger's altarpiece in the *Epitaphaltar* of Duke Joachim von Anhalt (1509–1561), installed at the Dessau castle church in 1565, has been the subject of numerous iconographic interpretations. The painting's message is undoubtedly complex. On the one hand, it represents events from the Gospel; on the other, it is a group portrait firmly rooted in historical reality. It portrays the Dukes of Anhalt and several exponents of the Reformation. Scholars have so far focused primarily on identification of the prominent sitters. Key questions concerning the meaning of the image remain open. The author points out the intriguing motif of the column, which – she argues – seems revealing when interpreted from the theological perspective of Christological symbolism. Examples of early Christian and medieval art, as well as Martin Luther's writings allow to identify the column as a symbol of Christ. Cranach's painting may therefore be read as an image of the Church as a community of believers in general, as well as an actual image of Wittenberg's Lutheran Church, whose centre and foundation is Christ symbolised by the column. The column may also be seen as a sign indicating the place where is “*domus Dei et porta coeli* [the House of God and the Gate to Heaven]”, i.e. a symbol of the Church. The kneeling Duke, seen in the foreground, as well as his relatives and friends, portrayed in the painting, declare their belonging to the Church. Christ, being “the Gate of the Lambs”, secures their salvation and entry into the Father's house, which is visually indicated by the door visible in the background.