

Barbara Dąb-Kalinowska

XIV-WIECZNE MALOWIDŁO KOPRZYWNICKIE — MISTERIUM BIBLIJNE I KOSMOLOGICZNE

Przedmiotem rozważań niniejszego artykułu są malowidła ściennie powstałe w ostatniej ćwierci XIV wieku, zdobiące prezbiterium kościoła pacysterskiego w Koprzywnicy pod wezwaniem Panny Marii i św. Floriana. Polichromia znajduje się na południowej ścianie prezbiterium, pomiędzy południowo-wschodnim jego narożem a łukiem tęczowym (il. 1, 2). Malowidła koprzywnickie zostały odkryte i poddane zabiegom konserwatorskim w latach 1960 - 1961 przez konserwatora Karola Dąbrowskiego¹.

¹*Katalog Zabytków Sztuki*, t. III, z. 11, pow. sandomierski. Warszawa 1962, s. 24, il. 212, 213. Odczytano tu tematy kolejnych scen i określono czas powstania polichromii na ok. 1400 lub pocz. XV w. Czas powstania malowideł koprzywnickich wyznacza przede wszystkim przeprowadzona poniżej analiza ikonograficzna. Znikomość bowiem istniejącego, nie publikowanego materiału archiwalnego i charakter zachowanych dokumentów powoduje, że przy próbie odtworzenia dziejów opactwa w drugiej poł. XIV w. napotyka się duże trudności. Źródła zawierają jedynie informacje o rządach poszczególnych opatów i ich dążeniach do pomnożenia majątku klasztorowego. Zupełnie znikome są zapiski dotyczące prac przy ozdobieniu i uposażeniu opactwa.

Jedyna istniejąca Kronika klasztoru pochodzi dopiero z XVII w. (Biblioteka Kapitulna w Sandomierzu G. 1295). Autor Kroniki opierał się na dziele określonym przez siebie jako „*Chronica sive catalogus abbatum nostrrii monasterii*” lub „*Chronica antiqua*”, na dokumentach przechowywanych w archiwum opactwa, a także czerpał z archiwum Koprzywnicy, korzystał z napisów na pomnikach, sprzętach kościelnych i okładkach ksiąg. Autorem owej „*Chronica antiqua*” był zapewne mnich koprzywnicki Maternus, żyjący około poł. XV w. (Z. W d o w i s z e w s k i, *Ród Bogoriów w wiekach średnich*. Rocznik Polskiego Towarzystwa Heraldycznego we Lwowie, t. IX, 1928 - 1929, s. 318). Z dwóch odpisów Kroniki klasztornej, przepisanych z oryginału, zachował się jeden, przechowywany w Archiwum Cystersów w Mogile (nr 590). Wypisany przez Prohaskę w Petersburgu Kopiarz koprzywnicki — przechowywany w Instytucie Historii PAN, Zakład Dokumentacji w Krakowie — pokrywa się w dużej części z KDM. Określenie analogii stylowych i wynikającego z niego datowania malowideł koprzywnickich, utrudnione jest w dużym stopniu stanem za-

Dekoracja malarska prezbiterium koprzywnickiego została podzielona na dwie strefy. W górnej znajduje się przedstawienie Sądu Ostatecznego, a w dolnej, podzielonej na dwie części, widnieją Mater Misericordiae i Ewa przy Drzewie Wiadomości Dobrego i Złego oraz Żyjący Krzyż z Eklezją i Synagogą. W górnej strefie malowidła na dużej płaszczyźnie gładkiego gruntu, z wyodrębnionym pasem terenu widnieje zachowana jedynie fragmentarycznie grupa Deesis. Chrystus Sędzia został przedstawiony w mandorli i ze stopami opartymi na tęczy. Z mandorli wychodzi miecz ostrzem skierowany w dół, z umieszczoną na nim figurką grzesznika. Po prawej stronie Chrystusa klęczy z modlitewnie złożonymi rękami, zwrócony w stronę Chrystusa brodaty, odziany w luźny, długi płaszcz, św. Jan Chrzciel. Wokół jego głowy biegnie wstęga z niezachowanym już dziś napisem. Umieszczona po przeciwnej stronie Sędziego Maria zachowała się zaledwie w zarysie. Wokół jej głowy znajduje się także wstęga. Poza Marią widoczne są dolne partie bramy raju. Wokół mandorli z Chrystusem-Sędzią i postacią św. Jana Chrzciela znajdują się sarkofagi z nagimi postaciami zmartwychwstających, którzy po lewej stronie mandorli leżą lub klęczą ze złożonymi modlitewnie rękami, gdy po prawej powstają z gestami trwogi i przerażenia. Ponad postacią św. Jana widoczny jest wyłaniający się z chmur anioł dmący w trąbę. Z prawej strony, na wyodrębnionym pasie pofalowanego terenu, przedstawiona została paszcza Lewiatana, której otwór pokazany z profilu przybrał formę kolistą i zakończony został od góry jakby kłębem. W jej wnętrzu znajduje się siedzący, widoczny profilem, Belzebub o trzech twarzach, z koroną przechodzącą w dwa splecione rogi na głowie. Jego nogi zakończone są szponami. Z głowy Belzebuba buchają płomienie. Jeden z grzeszników znajduje się na kolanach Belzebuba, drugi z nich spada. Do paszczy piekielnej zbliża się grupa grzeszników ustawionych obok siebie i związanych łańcuchem. Grupę tę prowadzi ciągnąc za łańcuch szatan, pomiędzy jego nogami umieszczona została mała figurka grzesznika. Znajdujący się na końcu grupy inny diabeł pogania widłami opornych. Obaj szatani mają rogi na głowach i pletwy na stopach.

Postać Chrystusa zajmuje z racji ważności miejsce naczelne. Chrystus przerasta swą wielkością inne postacie Deesis. Zróżnicowanie wielkości postaci Sędziego i orędowników, będące charakterystyczną cechą przedstawień tego tematu w sztuce romańskiej, powróciło ponownie w XIV w. głównie w malarstwie włoskim ².

chowania polichromii, toteż wnioski muszą ograniczyć się do ogólnych sformułowań. Archaizm malowideł koprzywnickich, przejawiający się w linearno-płaszczyznowym charakterze malowideł, w braku pejzażu i realiów, ograniczeniu gestykulacji, modelunku malarskiego, nieumiejętności komponowania scen, wskazuje że autorem polichromii był malarz pochodzenia miejscowego o niezbyt wysokich umiejętnościach.

² P. Jessen, *Die Darstellung des Weltgerichts bis auf Michelangelo*. Berlin 1883, s. 31 - 43. M. Meiss, *Painting in Florence and Siena after the Black Death*.

Chrystus-Sędzia przyjął tutaj postać Sędziego-Odkupiciela, który zbawił świat przez swą mękę poniesioną za ludzkość. Na rękach Chrystusa uniesionych do góry gestem ostentationis vulnerum i na stopach widoczne były rany po gwoździach. Na odsłoniętej spod płaszcza piersi, po prawej stronie, widoczna jest rana po włóczni³. Podkreślono tutaj odkupicielską misję Chrystusa, a nie jego godność króla⁴. To ujęcie ikonograficzne wyrasta ze starej tradycji kościelnej, przekonanej, że Chrystusowi, gdy objawi się ludzkości w dniu Sądu Ostatecznego, towarzyszyć będą narzędzia Męki⁵. Chrystus-Sędzia koprzywnicki ma cechy Chrystusa majestatycznego, apokaliptycznego, o czym świadczą mandorla i tęczą, ale cechy te zostały spojone z atrybutami Chrystusa cierpiącego, a także z elementami

Princeton 1951, s. 75, 84. Dość znaczne rozróżnienie postaci Chrystusa i orędowników występuje także w wielu przykładach malarstwa ściennego czeskiego i słowackiego (por. Žehřa, XIV w., Dráčov, ok. poł. XIV w.; Myšenec, poł. XIV w. — *Gotická nástěnná malba w Zemích Českých, 1300 - 1350*, praca zbiorowa, t. I. Praha 1958, il. 248, 158. Z polskich przykładów wymienić należy Jesionę, po poł. XIV w. A. Karłowska, *Gotyckie malarstwo ścienne na Śląsku*. Roczniki Sztuki Śląskiej, t. III, 1965, pl. XVIII i Czchów, 1368 - 1380. J. G a d o m s k i, *Malowidła ścienne z XIV w. w Czychowie*. Folia Historiae Artium, t. II, 1965, il. 5.

³ E. Panofsky, „*Imago Pietatis*”. *Ein Beitrag zur Typengeschichte des „Schmerzensmannes” und der „Maria Mediatrix*”. W: Festschrift für Max J. Friedländer zum 60. Geburtstag. Leipzig 1927, s. 280.

⁴ Van der Meer, *Majestas Domini, Théophanies de l'Apocalypse dans l'art chrétien*. Rom-Paris 1938, s. 391 - 393; V. Gurevich, *Observations on the Iconography of the Wound in Christ's Side with special Reference to its Position*. Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, t. XX, 1957, s. 359.

⁵ Por. Sancti Thomae Aquinatis, *Opera omnia*, t. I, *Tertia pars Summae theologicae*. Romae 1903, s. 536 - 547; Jacobi A Voragine, *Legenda Aurea*, Vratislaviae 1890, s. 3 - 12. Pojawienie się śladów ran na stopach, rękach i piersi datuje się w rzeźbie francuskiej od poł. XII w. Pierwszym przedstawieniem, w którym Chrystus występuje ze śladami ran, jest tympanon w Beaulieu, por. W. H. Mülbe, *Die Darstellung des jüngsten Gerichts an den romanischen und gotischen Kirchenportalen Frankreichs*. Leipzig 1911, s. 69; R. Berger (*Die Darstellung des thronenden Christus in der romanischen Kunst*. Reutlingen 1926, s. 184 - 5, il. 107) jako pierwszy przykład ukazujący Chrystusa-Sędziego jako cierpiącego Zbawiciela wymienia małowidło w Burgfelden. Także B. Brenk (*Tradition und Neuerung in der christlichen Kunst des ersten Jahrtausends. Studien zur Geschichte der Weltgerichtsbildes*. Wien 1966, s. 241) wymienia wiek XI jako okres, w którym pojawiają się pierwsze przedstawienia Chrystusa-Sędziego ze śladami ran. Nie można natomiast zgodzić się ze stwierdzeniem Bergera, że ten wariant postaci Chrystusa-Sędziego od XII w. jest jedynym i powszechnie panującym; F. Rademacher (*Der thronende Christus der Chorschranken aus GUSDORF*. Köln—Graz 1964) omawia taki typ Chrystusa tronuującego, który scharakteryzowany jest zarówno jako nauczyciel (księga), władca świata (z symbolami słońca i księżyca) i kapłan (stufa). E. Peterson, *Das Kreuz und das Gebet nach Osten*. W: Frühkirche, Judentum und Gnosis. Studien und Untersuchungen. Rom—Freiburg—Wien 1959, s. 29 - 32.

jego władzy sędziowskiej, o czym świadczy miecz. Zgodnie z tekstem biblijnym Chrystus zjawi się na Sąd „tak jakoście go widzieli idącego do nieba [...] z mocą wielką i majestatem”. Wątki ideowe męki i godności sędziowskiej Chrystusa były ze sobą ściśle związane, bo władzę sądenia otrzymał Chrystus od Ojca za zasługę Męki ⁶.

W malowidle koprzywnickim brak jest instrumentów pasyjnych, z krzyżem jako narzędziem Pasji Chrystusa, a zarazem znakiem jego chwały, a który w Sądzie Ostatecznym ma charakter eschatologiczny ⁷. Pominięcie krzyża w malowidle koprzywnickim jest, jak się zdaje celowe, znajduje się on bowiem w strefie dolnej i stanowi symbol zarówno odkupienia, jak chwały Chrystusa. Głowę Chrystusa otaczał najprawdopodobniej nimb krzyżowy, rozumiany jako symbol odkupienia ⁸. Na uwagę zasługuje niepowszedni motyw, a mianowicie wyciągnięta poza mandorłę stopa Chrystusa, wyraźnie zwrócona w stronę potępionych. Chrystus na malowidle koprzywnickim opiera stopy na pojedynczej tęczy, podczas gdy w większości przykładów z XIV w. występuje podwójna tęcza ⁹.

W XIV-wiecznym malarstwie ściennym przeważają przykłady, w których Chrystus ma odsłoniętą pierś, a na dłoniach i stopach ślady ran. W malarstwie czeskim i niemieckim ten wariant postaci Chrystusa Sędziego jest o wiele częściej reprezentowany aniżeli wariant całkowicie ubranej po-

⁶ Dz. Ap., 1, 9; Mt., 24, 30; T. Berger, op. cit., s. 180 - 185; J. Fournée, *Essai d'exégèse d'une oeuvre d'art: Le jugement dernier d'après le vitrail de la Cathédrale de Coutances*. Paris 1964, s. 75 - 77. Nie można się także zgodzić z twierdzeniem W. H. Müllbe, op. cit., s. 69 - 70, że ukazywanie śladów ran Chrystusa musi być sprzężone z występowaniem instrumentów Pasji. Związek z tematem Chrystusa Wniebowziętego podkreślany jest oczywiście o wiele bardziej wyraźnie w tych wypadkach, gdy mandorle podtrzymują aniołowie.

⁷ Od XII w. powszechna była interpretacja krzyża jako dowodu pasji Chrystusa, choć nie można pomijać interpretacji krzyża jako dowodu chwały Chrystusa opartej z konieczności na wydarzeniu historycznym. J. Fournée, op. cit., s. 85 - 89; R. Berliner, *Arma Christi*. Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst, t. VI, 1955, s. 253.

⁸ Nimb krzyżowy od czasów karolińskich występuje przy postaci Chrystusa-Sędziego. R. Berger, op. cit., s. 181. W większości przykładów z XIV w. spotyka się ten motyw — por. Łąd, ok. 1375, Z. Białłowicz-Krygierowa, *Malowidła ścienne z XIV wieku w Łądzie nad Wartą*. Poznań 1957, il. 5; Jasiona, A. Karłowska, op. cit., tabl. XVIII, Janovice, I ćw. XIV, *Got. nást. malba*, op. cit., il. 26, św. Jakub w Toruniu, 1350 - 1360, M. Michnowska, *Malowidła ścienne z XIV w. w kościele św. Jakuba w Toruniu*. Teka Komisji Historii Sztuki, t. III, 1965, il. 15. Brauweiler, XIII/XIV w. P. Clemen, *Die Gotischen Monumentalmalereien der Rheinlande*. Düsseldorf 1930, t. II, il. 156.

⁹ Por. Jasiona, A. Karłowska, op. cit., tabl. XVIII. Toruń, kościół św. Jakuba. M. Michnowska, op. cit., il. 15; liczne czeskie przykłady, np. Dráchoy. *Got. nást. malba*, op. cit., il. 248.

staci Chrystusa¹⁰. Za przyjęciem tego wariantu przy określaniu pierwotnego wyglądu postaci Sędziego koprzywnickiego przemawia także układ dolnej części fałd szaty Chrystusa. W Koprzywnicy bowiem opadają one w niezbyt dużej ilości, przylegając do nóg Chrystusa, co w większości przedstawień Chrystusa z odkrytą piersią i śladami ran jest regułą¹¹.

Grupa Deesis, stanowiąca część koprzywnickiego Sądu Ostatecznego, nie zawiera w zasadzie żadnych cech, które by ją wyróżniały od powszechnie przyjętych we wcześniejszym okresie, a na ogół stosowanych w dziełach XIV w. Obecność św. Jana Chrzciciela w grupie Deesis, zawsze stosowana w bizantyjskich przedstawieniach tego tematu i w bardzo wielu przykładach powstałych na Zachodzie¹², znalazła swoje uzasadnienie poprzez analogię z Marią, której obecność, jako orędowniczki zbawionych, jest zupełnie zrozumiała. Średniowieczne hymny chętnie mówią o niej, jako o orędownicze w czasie Sądu¹³. Jedynie św. Jan Chrzciciel i Maria spośród wszystkich postaci Nowego Testamentu przebywają w raju. Św. Jan Chrzciciel, orędownik grzeszników, narodził Chrystusa po raz drugi poprzez chrzest. Św. Jan narodził się w cudowny sposób i przez to już jest ściśle związany z Chrystusem i Marią¹⁴. Umieszczone ponad Marią i św. Janem wstęgi z nieczytelnymi już dziś napisami być może zawierały następujące teksty: „Venite benedicti patris mei” i „Ite maledicti in ignem aeternum”.

Tym, co różni scenę koprzywnicką od innych XIV-wiecznych przedstawień Chrystusa-Sędziego, jest sposób umieszczenia miecza. W większości bowiem wypadków miecz (lub dwa miecze) trzyma Chrystus w dłoniach lub ustach, jakkolwiek w XIV-wiecznych przedstawieniach Sądu Ostatecznego realizowanych na malowidłach ściennych powszechniejsze jest umieszczanie miecza w ustach lub koło twarzy Sędziego, aniżeli w jego rę-

¹⁰ Por. Niedermendig, k. XIII w., Alken, ok. 1330, P. Clemen, op. cit., il. 128, 227, 228. Janovice, Myšenec, Dráčov, *Got. nást. malba*, op. cit., il. 27, 158, 248.

¹¹ Por. wyżej wymienione przykłady.

¹² A. Masseron, *Saint Jean Baptiste dans l'art*. Paris 1957; N. V. Pokrovskij, *Strasnyj Sud v pamjatnikach vizantijskogo i russkogo iskusstva*. Trudy VI archeologičeskogo sjezda v Odesse. Odessa 1887, s. 285 - 308.

¹³ „Per te pia, sim defensus in die iudici”. Z. B. Mone, *Lateinische Hymnen des Mittelalters*, Freiburg 1884, t. III, s. 39. D. C. Shorr, *The Role of the Virgin in Giotto's Last Judgment*. *The Art Bulletin*, t. XXXVIII, 1956, s. 208. T. von Bogyay, *Deesis*. W: *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, z. III, Stuttgart 1954, szp. 1197 - 1206.

¹⁴ A. J. Kirpičnikov, *Dieisus na Vostoce i Zapade i jevo literaturnyje paraleli*. *Žurnal Ministerstva Narodnego Prosvieščenijsa*, t. 240, 1893, s. 8 - 9, 11. E. Kantorowicz, *Ivories and Litanies*. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, nr 1, 1942, s. 71.

kach¹⁵. Trudno rozstrzygnąć definitywnie, czy na malowidle koprzywnickim pierwotnie istniał tylko ten jeden zachowany miecz, czy analogicznie z drugiej strony mandorli umieszczony był drugi, czy może odpowiednikiem miecza była lilia? Charakter całego przedstawienia pozwala na przypuszczenie, że był tylko ten jeden, zachowany. Umieszczenie bowiem miecza w taki sposób, że jest on skierowany ostrzem w dół, w stronę grzeszników i że znajduje się na nim figurka grzesznika podkreśla jego funkcję karzącą i wprowadza atmosferę surowości. Jest to zgodne z rozbudowaniem w kompozycji przedstawienia piekła i grzeszników, a jednocześnie z ubogim potraktowaniem przedstawienia błogosławionych i bram raj. Scena rajy wydaje się mniej konkretna i mniej przemawiająca do wyobraźni aniżeli piekło.

Należy więc odpowiedzieć na pytanie, czym kierował się autor programu treściowego malowidła koprzywnickiego wprowadzając ten jeden karzący miecz? O mieczu karzącym mówi się w Biblii kilkakrotnie¹⁶. Św. Augustyn w komentarzu do Psalmu 44,4 „Przypasz miecz twój na biodrę twoją” wyjaśnia, że miecz — to słowo Boże i wyobrażenie kary przeznaczonej dla potępionych¹⁷. Rabanus Maurus w *Allegoriae in sacram scripturam* określa miecz, jako symbol potępienia¹⁸. Rupert z Deutz pisze, że drugie przyjście Chrystusa jest symbolizowane przez anioła trzymającego nagi miecz; odwołując się przy tym do Deuter 32, 41 - 42 i Joz. 5, 13 wychwala strach przed potęgą Bożą¹⁹. Komentując ten sam ustęp Deuter, współczesny Rupertowi Garnerus, opat opactwa św. Wiktora, widzi w mieczu zapowiedź wyroku: „Dei enim gladius carnes devorabit, quia in extremo judicio eius sententia eos qui carnaliter sapiunt occident”²⁰. Św. Brygida wyraźnie określa miecz Chrystusowy, jako „miecz surowości”²¹. Jak się więc zdaje, symbolika miecza w kontekście Sądu Ostatecznego rozumiana była w sposób jednoznaczny i autor koprzywnickiego programu za-

¹⁵ Miecz apokaliptyczny pojawił się w monumentalnej rzeźbie francuskiej na tympanonie La Lande de-Cubzac. J. Fournée, op. cit., s. 80; P. Jessen, op. cit., s. 33, jako pierwszy przykład wymienia przedstawienie w psalterzu Landgraфа Hermannna z Turynii z lat 1193 - 1214 (dawniej w Kgl. Bibliothek w Stuttgartarcie). Por. Jasiona, A. Karłowska, op. cit., tabl. XVIII, Łąd, Z. Białłowicz-Krygiełowa, op. cit., św. Jakub w Toruniu, M. Michnowska, op. cit.; Dráchoy. Got. nást. malba, op. cit., il. 248, Alken, Niedermendig, P. Clemen, op. cit., il. 128, 227, 228.

¹⁶ O mieczu karzącym między innymi: Ez. 21, 3 - 5; 9 - 16, Mat. 10, 34. Apok. 1, 16, 2, 16, 30, 15.

¹⁷ De Civitate Dei, ks. XX, cap. 21, P. L. LXXXVI, 500.

¹⁸ P. L., CXII, 942.

¹⁹ In Josue, P. L., CCXXVII, 1018.

²⁰ Gregorianum, lib. VIII, cap. 17, P. L. XCIII, 322.

²¹ *Skarby niebieskich tajemnic to jest objawienia niebieskiego świętej Matki Brygidy*. 1698. księga IV, rozdz. XCV, s. 238.

stosował się do niej. W tekstach Ojców Kościoła i teologów nie udało się jednakże znaleźć wyjaśnienia tak niecodziennego sposobu umieszczenia miecza. Teksty biblijne wymieniają trzy sposoby umieszczania miecza: 1. na biodrze (Psalm 44, 4), 2. w ręku (Deuter. 32, 41), 3. w ustach (Apokal. 1; 16; 2, 12, 16; 19, 15). Jak już powiedziano, Chrystus Sędzia koprzywnicki miał ręce uniesione do góry gestem ostentationis vulnerum, w związku z czym pozostałyby tylko dwa sposoby umieszczenia miecza: pierwszy i trzeci, ale autor programu zastosował odmienny sposób, choć najbardziej zbliżony do pierwszego²². Jak się zdaje, w wypadku Koprzywnicy proctwo Ezechiela (21, 14) stanowiło źródło niespotykanego ujęcia ikonograficznego rozdwojonego miecza.

Ponad postacią św. Jana Chrzciciela umieszczony został jeden anioł dmący w trąbę zgodnie z tekstem 1 Koryn. 25, 52 I Thess. 4, 16. W większości przykładów Sądu Ostatecznego z XIV w. występują dwa anioły stosownie do tekstu Mt. 24, 31. Na malowidle koprzywnickim rola anioła została podkreślona przez sposób umieszczenia jego postaci od strony potępionych²³.

Zarówno postacie błogosławionych, jak i potępionych są nagie; jedna tylko z postaci ma na głowie chustę, co określa ją, jako kobietę zamężną. Wszystkie postacie pozbawione są nimbów, błogosławieni różnią się więc od potępionych jedynie ograniczoną gestykulacją i modlitewnie złożonymi rękoma. W postawie, gestach i spojrzeniach zbawionych znajdujących się w sarkofagach umieszczonych najbliżej Niebieskiego Jeruzalem widoczne jest wyraźnie spokojne oczekiwanie na moment wprowadzenia ich do raju. Różnice pomiędzy postaciami męskimi i kobiecymi są zaledwie zaznaczalne. Z dwóch możliwości przedstawienia zmarłych, powstających bądź bezpośrednio z ziemi, bądź z sarkofagów, w Koprzywnicy wybrano tę drugą możliwość²⁴. Zachowanie tylko dolnej części bramy raju pozwala jedynie na hipotetyczną próbę odczytania jej pierwotnego wyglądu. Jak się zdaje, była to budowla monumentalna o prostej bryle, która mogła mieć pewne cechy architektury obronnej.

Podobny sposób wyobrażenia bram raju występuje przy Żyjącym Krzyżu w dolnej strefie malowidła. Jest to przedstawienie Niebieskiego Jeruzalem wyobrażonego jako miejsca strzeżonego, do którego dostęp nie jest

²² Na witrażu katedry w Coutances z połowy XV w. (J. Fournée, op. cit., pl. XVIII) miecz został umieszczony obok dłoni Chrystusa i skierowany ostrzem w stronę potępionych; drugą ręką, skierowaną ku sprawiedliwym, Chrystus wykonuje gest błogosławieństwa.

²³ Podobnie umieszczony jest anioł na malowidle w Łądzie, Z. Białłowicz - Krygierowa, op. cit., il. 6, natomiast np. na malowidle w Żehřa anioł znajduje się u stóp Chrystusa w obrębie mandorli, drugi zaś nad postaciami potępionych.

²⁴ Tylko jedna z postaci umieszczona została poza sarkofagiem.

łatwy. Jak się zdaje, jest to skrótowa, plastyczna redakcja tekstu Apokalipsy (21, 2 - 4, 10 - 27). Ujęcie takie, często stosowane, występuje w wielu przykładach ściennego malarstwa tego okresu ²⁵.

Jakby marginalnie potraktowana strona zbawionych, z nieledwie tylko zaznaczoną budowlą symbolizującą Niebieskie Jeruzalem, kontrastuje z rozbudowaną, odznaczającą się ruchliwością i niepokojem stroną potępionych. Kontrast ten podkreśla jeszcze dobitniej potraktowanie piekła jako paszczy z kłębiącymi się postaciami, której przeciwieństwo stanowi spokojna i monumentalna architektura raju. Paszcza Lewiatana, jak już wspomniano, została pokazana z boku, a otwór jej jest tak szeroki, że umieszczono w nim wiele postaci diabłów i grzeszników. To ujęcie było charakterystyczne, według Ericha, głównie dla przedstawień powstałych na terenie Francji i Niemiec w XIV i XV wieku ²⁶. W paszczy widoczna jest tronująca postać księcia piekła Belzebuba, który wypełnia sobą prawie całe jej wnętrze. Belzebub scharakteryzowany jest poprzez 3 oblicza, które kojarzą się z trzema nieczystymi duchami Apokalipsy (16, 13), a przez teologów rozumiane są jako trójca zła ²⁷. Na kolanach Belzebuba znajduje się postać ulubionego grzesznika. To upostaciowanie księcia piekła jako ojca i obrońcy grzechu nie znajduje uzasadnienia treściowego w żadnym tekście biblijnym. Jak się zdaje, średniowiecze — pełne zamiłowania do tworzenia antytez — stworzyło ten motyw jako przeciwieństwo do łona Abrahama, na które Łazarz został przyjęty (Łukasz, 16, 22, Mat. 8, 11), a przez Ojców Kościoła i teologów było interpretowane jako raj. Takie ujęcie Belzebuba było często kontrastowane z Abrahamem trzyma-

²⁵ Wymienić można choćby malowidło w Żehfa. W wielu wypadkach nie przedstawiano wcale bram raju, np. Łąd, św. Jan w Toruniu, Alken, Sinzig, gdzie zbawionych prowadzi do raju św. Piotr, lub nad grupą zbawionych umieszczono anioła — Niedermendig. W malarstwie francuskim XIV w. powszechny jest sposób przedstawiania raju jako budowli, o fasadzie z wieloma kondygnacjami, z wieloma oknami, z których widać głowy wybranych, niekiedy scharakteryzowanych poprzez nakrycia głowy. P. Deschamps, M. Thibout, *La peinture murale en France au début de l'époque gothique*. Paris 1963, s. 13, J. Fournée, op. cit., s. 132, pl. LVI.

²⁶ O. Erich, *Die Darstellung des Teufels in der christlichen Kunst*. Berlin 1931, s. 87; D. Tselos, *English Manuscript Illustration and the Utrecht Psalter*. The Art Bulletin 1959, nr 2, s. 142, udowadnia, że zarówno frontalne, jak i profilowe otwarcie paszczy Lewiatana wykształciło się w miniatorstwie angielskim XI w.

²⁷ Np. Beatus k. VIII w. „Pseudo [autem] propheta haereticus est... Tres spiritus se vidisse testatur, sed unus spiritus est... Diabolus enim, qui draco dicitur, caput est in tribus partibus, id est incredulis et paganis, et Christianis malis atque haereticus”. G. Troescher, *Dreikopfigottheit (und Dreigesicht)*. W: Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte. t. IV, Stuttgart 1958, szp. 768, M. Michnowska, op. cit., s. 183.

²⁸ J. Fournée, op. cit., s. 142, pl. LXVIII, LIV, LV. Por. także przedstawienie w Hortus Deliciarum, gdzie „Lucifer ut Satanas” trzyma na kolanach Antychrysta określonego tak przez napis. O. Erich, op. cit., s. 29, 31, 34, 71, taki typ ikonogra-

jącym na łonie sprawiedliwych²⁸. Motyw ten różni się od znanych mi przykładów tym, że Belzebub na malowidle koprzywnickim nie przyciska do piersi umieszczonego na jego kolanach grzesznika, ale pomaga ciągnąć diabłom spętaną łańcuchem grupę grzeszników. Diabły o ludzkim korpusie, na głowach mają rogi, stopy ich opatrzone są w szpony²⁹. Rogi to motyw zapożyczony od kozłów, zaś szpony od orłów, które przez symbolikę średniowieczną były często uważane za symbol zła³⁰. Motyw powiązania grupy grzeszników łańcuchem był stosowany powszechnie w XIV wieku³¹.

Koprzywnicki Sąd Ostateczny zawiera w sobie wszystkie podstawowe składniki tego tematu, a więc grupę Deesis, oddzielenie zbawionych od potępionych, zmartwychwstanie zmarłych, piekło i raj. Na tle malarskiej produkcji krajów Europy środkowej, z którymi może być porównywany, jego redakcja nie wydaje się uboga, a nawet można stwierdzić, że stanowi jedną z bardziej rozbudowanych³². Kompozycja koprzywnickiego Sądu rozgrywającego się w jednej strefie, nie wprowadzając podziału na strefę niebiańską, świętą i ziemską, czego na ogół przestrzegano w przodujących dziełach epoki — wynika — jak wolno sądzić — z założeń ogólnych programu treściowego całego malowidła. Autor tego programu wyraźnie zmierzał do powiązania i jednocześnie skonstrastowania Sądu z przedstawieniami dolnej strefy.

Koprzywnicki Sąd Ostateczny, jak już powiedziano, charakteryzuje się układem, w którym więcej miejsca poświęcono stronie potępionych i przedstawieniu piekła, co spowodowało pewne zubożenie wątku tematycznego zbawionych i Raju. Badania konserwatorskie wykluczyły możliwość istnienia na ścianie wschodniej prezbiterium innych fragmentów malowidła,

ficzny Belzebuba pojawił się we Francji w XII w. H. Schade, *Dämonen und Monstren. Gestaltungen des Bösen in der Kunst des frühen Mittelalters*. Regensburg 1962, s. 22 - 23.

²⁹ Ten typ ikonograficzny diabłów stał się powszechny i obiegowy od XI w. O. Erich, op. cit., s. 63.

³⁰ Orzeł jest ptakiem drapieżnym o ostrych pazurach, szybko chwytającym, kolarzy się z szatanem, „który przewędrował ziemię łapiąc grzeszników” i „od którego nawet ostatniego spojrzenia dusze giną”.

³¹ Motyw powiązania łańcuchem grupy grzeszników pojawił się w końcu XII w. w Saint Trophime w Arles, L. Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, t. II, Paris 1957, s. 73B, W. H. Müllbe, op. cit., s. 76 i był powszechnie stosowany we francuskiej rzeźbie portalowej, a także malarstwie ściennym Nadrenii, por. np. malowidła w Niedermendig, Brauweiler, P. Clemén, op. cit., s. 102, 121, il. 128 i 156, natomiast nie obserwuje się tego motywu w malarstwie francuskim. P. Deschamps, M. Thibout, op. cit. W Polsce motyw pojawił się u św. Jakuba w Toruniu, M. Michnowska, op. cit., il. 15.

³² Równie rozbudowane przykłady występują np.: w Żehra i niektórych malowidłach nadreńskich (Alken, Niedermendig).

które by zawierały dalszy ciąg przedstawienia tych tematów. Należy wobec tego przyjąć, że taki układ koprzywnickiego Sądu był zamierzony. Jego redakcja zgodna jest z tymi tekstami kościelnymi, które przy opisie wydarzenia podkreślają przede wszystkim jego grozę, surowość wyroku i bojaźń przed nim, a nie nadzieję na zbawienie i wiekiustą szczęśliwość. Ojcowie Kościoła często wskazywali na bliskość wiecznego ognia i oddalenie Niebieskiego Jeruzalem³³. Podkreślenie bojaźni przed Sądem wiązało się z poczuciem nikczemności i grzeszności człowieka³⁴. Taka interpretacja Sądu została pogłębiona i rozwinięta w XII i XIII w. przez teologów, a przede wszystkim znalazła odbicie w popularnych kazaniach. W *Exordium Magnum Cisterciense* znajduje się obszerny opis wizji „ostatecznego końca dobrych i złych” i „otchłani męki”, jaką miał anonimowy mnich cysterski. „Oтчłan” tę pokazał mu św. Augustyn, a — jak formuluje to *Exordium* — wizji towarzyszyła „przemozna bojaźń”³⁵.

W XIII- i XIV-wiecznych kazaniach wiele miejsca poświęcono szczegółowym opisom Sądu. Ich celem było pocieszanie i uspokajanie cierpiących, ale jednocześnie przestrzeganie winowajców przed surowością wyroku. Kaznodzieje ukazywali na przykładach życie doczesne grzeszników i opisywali męki piekielne, jakie ich czekają. Jednocześnie zwracali uwagę na konieczność prowadzenia moralnego życia i takiego postępowania, które zapewni wieczną łaskę³⁶. Wydobycie momentów grozy i surowości w koprzywnickim Sądzie podkreśla także wyraźnie karzący charakter miecza, sposób umieszczenia stopy Chrystusa skierowanej ku potępionym, jak wreszcie usytuowanie nad nimi postaci anioła.

Ikonograficzna redakcja koprzywnickiego Sądu mieści się w ogólnych ramach rozwojowych tego tematu, trudno jednak poza dość ogólnymi pokrewieństwami wskazać na bliską jej analogię. W tekstach biblijnych znajdują swoje źródło wszystkie elementy składowe przedstawienia Sądu, ale żaden z nich nie opisuje całości tak, jak była ona wyobrażana³⁷. Złączenie w tę całość poszczególnych elementów zaczerpniętych z Biblii trwało długo. W pismach ojców Kościoła i teologów średniowiecznych, jakkolwiek obszernie omawiali oni Sąd Ostateczny, nie ma właściwie opisu całości wy-

³³ Cyryl z Jeruzalem, P. G., 33, 908 A; Jan Chryzostom, P. G. 35, 784D - 785A, B. B r e n k, op. cit., s. 29.

³⁴ B. B r e n k, op. cit., s. 29 - 30.

³⁵ *Exordium Magnum cisterciense*, wyd. B. Griesser, Romae 1961, s. 230.

³⁶ A. E. S c h ö n b a c h, *Altdeutsche Predigten*, t. V, Graz 1888, s. 171 - 173, G. R. O w s t, *Literature and Pulpit in Medieval England*. Cambridge 1933, s. 299 - 300.

³⁷ J. F o u r n é e, op. cit., s. 29 - 58, wykazuje, że Objawienie św. Jana nie miało podstawowego znaczenia dla ikonografii Sądu. Wartość Apokalipsy polega jego zdaniem na przegrupowaniu obrazów nadających się bezpośrednio do użytku artystów, nie ma natomiast w niej nic nowego, czego nie byłoby w Starym Testamencie i Psalmach. Według J. Fournée podstawowym źródłem jest Ewangelia św. Mateusza.



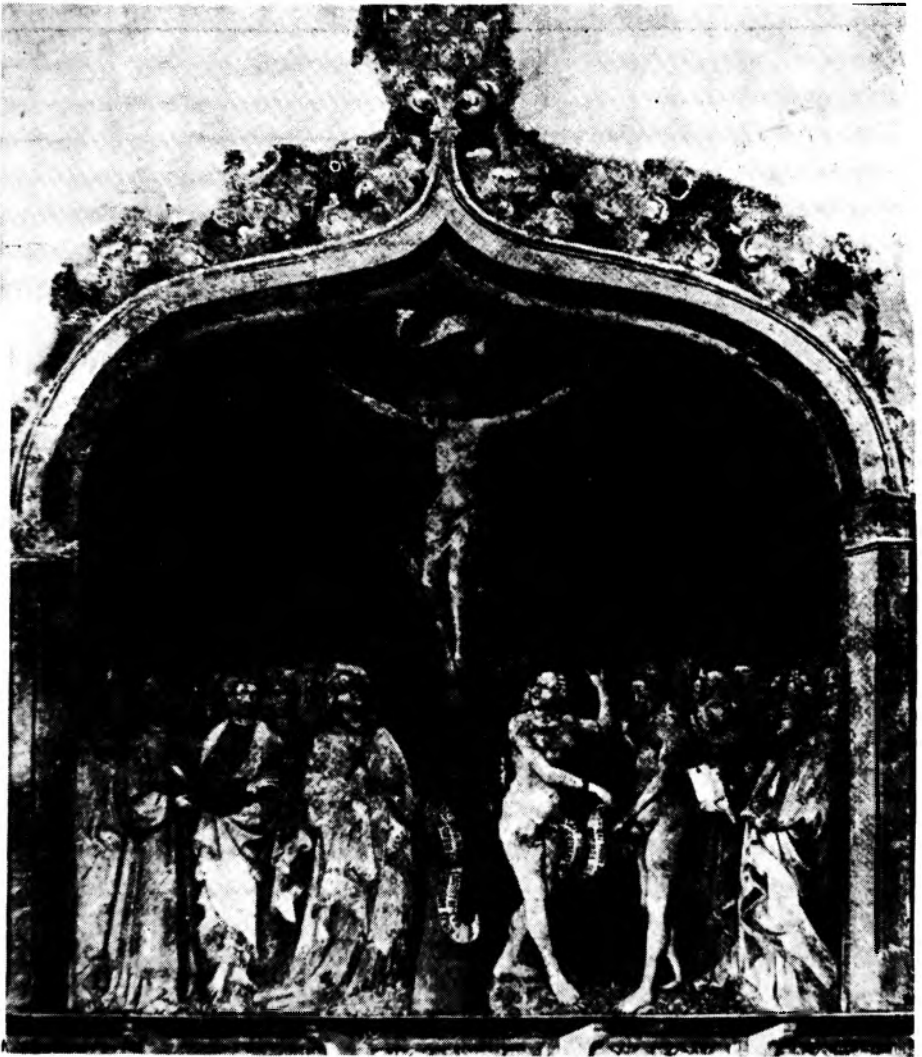
1. Koprzywnica. Kościół pocysterski. Sąd Ostateczny, Mater Misericordiae i Ewa przy Drzewie Wiadomości Dobrego i Złego, Żyjący Krzyż. 4 ćwierć XIV w. Fot. IS PAN



2. Koprzywnica. Kościół pocysterski. Mater Misericordiae i Ewa przy Drzewie Wiadomości Dobrego i Złego, 4 ćwierć XIV w. Fot. IS PAN



3. Koprzywnica. Kościół pocysterski. Żyjący Krzyż, 4 ćwierć XIV w. Fot. IS PAN



4. Giovanni da Modena. Bologna, Kaplica S. Giorgio w kościele S. Petronio. Ewa i Maria przy Drzewie Wiadomości Dobrego i Złego, 1421 r., Rep. wg E. Guldan, *Eva und Maria...*





5. Giovanni da Modena, Bologna, Kaplica S. Giorgio w kościele S. Petronio, Żyjący Krzyż 1421 r. Rep. wg E. Guldán, *Eva und Maria...*



6. Žehřa. Kościół farny, Żyjący Krzyż, koniec XIV w. Rep. wg V. Dvořaková, *Živý
kříž v Žehře ...*



darzenia, nie ma „obrazu” Sądu, który by dał możliwość stworzenia typowego schematu dla jego przedstawienia. Pomijając długą listę tekstów, w których występują motywy eschatologiczne, należy stwierdzić, że najbardziej plastyczne i sugestywne opisy zamieszczone są w dziełach Efrema Syryjskiego, Augustyna, Honoriusza z Autun, Tomasza z Aquinu, Wincentego z Beauvais i Jakuba de Voragine³⁸. Opisy Sądu występują również w poezji Dantego i Guillema Déguilleville, ale wszystkie one różnią się od siebie, czasem nawet dość znacznie i nie zawsze zawierają wszystkie wątki treściowe Sądu. Jak się zdaje, to właśnie spowodowało istnienie szeregu redakcji ikonograficznych tematu. Wydaje się, że zarówno pisarze, jak i artyści czerpali z tych samych tekstów biblijnych dla interpretowania tego wydarzenia i że realizacje plastyczne tego tematu dokonywały się równoległe do interpretacji Sądu w pismach ojców Kościoła czy teologów, choć nie zawsze te interpretacje szły w tym samym kierunku.

Dolna strefa malowidła, wyraźnie oddzielona od górnej, została podzielona pionowym pasem na dwie nierówne części. W lewej znajduje się przedstawienie Marii jako Matki Miłosierdzia i Ewy przy Drzewie Wiadomości Dobrego i Złego. Drzewo Wiadomości Dobrego i Złego, umieszczone na wydzielonym pasie gruntu, ma rozłożyste, pozbawione listowia gałęzie. Wokół pnia drzewa owinięty jest wąż, którego głowa o zwierzęcym kształcie zwrócona jest w stronę Ewy, a ogon dotyka jej piersi. Stojąca po prawej stronie drzewa Mater Misericordiae, w długiej, opadającej do ziemi sukni przewiązanej pasem i rozchylonym płaszczu, jedną rękę wyciąga w kierunku drzewa, drugą zaś dotyka swego policzka. Obok Marii zgrupowanych zostało szereg postaci ludzkich, jak się zdaje głównie mężczyzn, ukazanych w postawie adoracyjnej. Jedna z postaci wyraźnie wykonuje gest przysięgi. Grupa postaci jest spiętrzona w ten sposób, że głowy najwyżej usytuowanych postaci umieszczone są na wysokości głowy Marii, co spowodowało, że pod płaszczem Marii znajduje się tylko część postaci ludzkich. Po przeciwnej stronie drzewa znajduje się naga Ewa umieszczona na wspólnym z drzewem pasie terenu. Ewa ukazana w trzech czwartych wyraźnie odchodzi od drzewa, jedną rękę najprawdopodobniej wyciągniętą miała w stronę drzewa, drugą zaś w kierunku nie zachowanych już dziś postaci, których nikłe ślady (zarys szat i nóg) są jeszcze widoczne. Ponad postaciami Marii i Ewy znajdują się wstęgi o całkowicie zatartych napisach.

Oddzielony wyraźnie od opisanych przedstawień jest Żyjący Krzyż z postacią Ukrzyżowanego. Po obu stronach krzyża umieszczone zostały personifikacje Eklezji i Synagogi. Z zaokrąglonych belek krzyża wyrastały

³⁸ A. Springer, *Das jüngste Gericht, Eine ikonographische Studie*. Repertorium für Kunstwissenschaft, t. VII, 1884, s. 375 - 391. D. Milošević, *Das jüngste Gericht*. Becklinghausen 1963, s. 22 - 35.

pierwotnie cztery ludzkie ręce, z których zachowały się tylko pionowa górna i pozioma prawa, wyraźnie przedłużona. Górna pionowa trzyma długi klucz, który wkłada w otwór w budynku symbolizującym Jerozolimę Niebieską. Brak jest pionowego dolnego ramienia krzyża, ale widoczny jest jeszcze młot trzymany przez dłoń znajdującą się na wysokości stóp Chrystusa. Poziomą, prawą dłonią Żyjący Krzyż ujmuje miecz, który wbija w głowę Synagogi. Pozioma lewa ręka krzyża jest niezachowana; trzymała najprawdopodobniej koronę lub udzielała błogosławieństwa Eklezji. Głowa Ukrzyżowanego, silnie pochylona na prawe ramię, o długich włosach i z brodą, jest okolona koroną cierniową. Zwis ciała Chrystusa jest niewielki, podobnie jak i ugięcie kolan skrzyżowanych nóg przybitych jednym gwoździem. Na piersi Chrystusa widoczna jest rana od włóczni. Sięgające kolan perizonium jest przewiązane, na boku ma feston fałd.

Po prawej stronie krzyża została umieszczona Eklezja. Jest to postać kobieca dosiadająca zwierzęcia, którego zachowane są tylko niewielkie partie (ogon, tylne nogi). Eklezja trzyma w wyciągniętej w stronę Chrystusa dłoni kielich, w który zbiera tryskającą z jego rany krew. Druga ręka Eklezji nie zachowała się, widoczna jest natomiast chorągiew osadzona na drzewcu z krzyżem. Po przeciwnej stronie Żyjącego Krzyża znajduje się Synagoga jako postać kobieca dosiadająca osła. Synagoga w jednej ręce trzyma głowę kozła, w drugiej zaś złamane drzewce chorągwi; oczy ma zawiązane przepaską. Pomiędzy postacią Chrystusa a Synagogi umieszczona jest wstęga z widocznym zarysem napisu.

Lewa strona dolnej strefy malowidła koprzywnickiego zawiera przedstawienie Drzewa Wiadomości Dobrego i Złego, z którego prawej strony znajduje się Mater Misericordiae, z lewej zaś Ewa z grupą postaci starotestamentowych. Drzewo Wiadomości Dobrego i Złego na malowidle koprzywnickim ukazane zostało jako drzewo suche, pozbawione listowia, wszystkie zaś jego gałęzie poza jedną, która rozpięta jest nad Marią, pochylone są w kierunku Ewy. Nie jest to więc jabłoń, która jakkolwiek nie była wzmiankowana w Biblii — bardzo wcześnie była przedstawiona jako Drzewo Wiadomości Dobrego i Złego. Nie jest to także inny gatunek drzewa wyobrażanego przez artystów w tej funkcji³⁹. A jak się zdaje w wypadku malowidła koprzywnickiego najbardziej logiczne byłoby przedstawienie jabłoni jako Drzewa Wiadomości, ponieważ w antytezie Maria—

³⁹ S. Esche, *Adam und Eva, Sündenfall und Erlösung*. Lukas Bücherei zur christlichen Ikonographie. Düsseldorf 1957, s. 26 - 27. L. Stauch, *Baum*. W: Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, t. II, Stuttgart 1948, szp. 63 - 68. T. Dobrzeńcki, *Legenda o Secie i drzewie życia w sztuce średniowiecznej*. Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie, t. X, 1966, s. 184 - 190. E. Guldán, *Eva und Maria. Eine Antithese als Bildmotiv*. Graz—Köln 1966, s. 108 - 114. G. Engelhardt, *Das Lebensbaum — Motiv in der Kunst*. Steyr 1974, s. 16 - 22.

Ewa jabłko — atrybut upadłej Ewy, a zarazem symbol Marii i Chrystusa, odgrywa zasadniczą rolę symboliczną⁴⁰.

Należy zatem rozpatrzyć jeszcze jedną możliwość, a mianowicie ujęcie drzewa koprzywnickiego jako Drzewa Śmierci zrosniętego z Drzewem Życia. Sztuka średniowieczna знаła to połączenie: w koronie drzewa z jednej strony umieszczono trupie czaszki lub jabłka, z drugiej zaś półpostać Chrystusa lub krucyfiks. Rozpoznanie w drzewie koprzywnickim tej właśnie redakcji ikonograficznej mogłoby być o tyle uzasadnione, że była ona najściślej związana z treścią teologiczną antytezy Marii i Ewy. W literaturze motyw ten pojawił się w XIV w., ale przedstawienia zawierające drzewo o podwójnym antytetycznym znaczeniu drzewa życia i śmierci popularne stały się dopiero w XV i XVI wieku⁴¹.

Jak się jednak zdaje, na malowidle koprzywnickim występuje ten wariant drzewa, który znalazł swoje uzasadnienie w tekstach literackich z XIV w., które uschnięcie drzewa tłumaczyły grzechem pierworodnym⁴². Pochylenie gałęzi w kierunku Ewy, jak i umieszczenie jej na wyraźnie wydzielonym, wspólnym z drzewem podłożu, podkreślają jeszcze bardziej „wspólnotę” drzewa z Ewą. Wąż, sprawca grzechu owinięty wokół drzewa, zwraca się głową w stronę Ewy, a dotyka ją ogonem, co wskazuje na ich nierozdzielny związek.

Koprzywnickie Drzewo Wiadomości Złego i Dobrego zawiera w sobie cechy łączące się z przedstawieniami, w których widoczny jest wyraźnie wzajemny związek Drzewa Śmierci i Drzewa Życia, gdzie Maria zrywa z drzewa „fructus vitae”, a Ewa „fructus mortis”. Maria na malowidle koprzywnickim wyraźnie wskazuje na drzewo, jakby podkreślając jego znaczenie w grzechu pierworodnym, a być może Ewa doń sięgała.

Przy drzewie pojętym jako Drzewo Wiadomości, a zarazem jako Drzewo Życia, umieszczone zostały postacie Marii, jako Mater Misericordiae i Ewy — postacie, których antyteza i paralela zaledwie naszkicowana w Biblii, w literaturze patrystycznej pojawiła się już w II w., a wszystkie jej podstawowe zasady zostały ujęte przez Justyna, Tertulliana i Zenona z We-

⁴⁰ E. Guldán, op. cit., s. 109 - 112, il. 110. D. Forstner, *Die Welt der Symbole*. Innsbruck—Wien—München 1961, s. 210. Por. Ps. Ambrosius, *Sermo*, 45, *De primo Adam et secundo* 2, P. L. XVII, 715; Ps. Augustinus, *Sermo* I, *De Adam et Eva et Sancta Maria* 3, ed. A. Mai. Nova patrum Bibliotheca, I. Romae 1852, 3.

⁴¹ L. Stauch, *Baum*, op. cit., szp. 64 - 66, E. Guldán, op. cit., s. 136 - 140.

⁴² A. Dante, *Purgatorio*, pieśń 32, vers. 37 i nast. Guillaume de Déguilleville, *Le Pèlerinage de l'âme*, wyd. J. J. Sturzinger, London 1895; G. Ludwig, *Giovannis Bellini sogenannte Madonna am See in den Uffizien, eine religiöse Allegorie*. Jahrbuch der königlich preussischen Kunstsammlungen, t. XXIII, 1902, s. 167 - 171.

rony⁴³. W ich dziełach są także inne jeszcze motywy, które tworzą cztery następne grupy typologiczne: Adam—Chrystus, Terra—Maria, Ewa—Eklezja, Ewa—Chrystus. Dwie ostatnie zostały wprowadzone do malowidła koprywnickiego. Ojcowie Kościoła rozwinęli antytezę Justyna; najbardziej dosadnie sformułował ją św. Hieronim: „Mors per Evam vita per Mariam”⁴⁴.

Z prawej strony Drzewa Wiadomości Złego i Dobrego namalowana została postać Marii, jako Mater Misericordiae. Mater Misericordiae ma pewne cechy, które nie mieszczą się w ogólnie przyjętych schematach tego przedstawienia stosowanych w XIV wieku. Naczelny bowiem motyw tego tematu, szeroki płaszcz Marii, pod którym winno znaleźć się miejsce dla wszystkich oczekujących od niej pomocy, został znacznie zredukowany i tylko część postaci znajduje się pod nim, część zaś umieszczona jest poza jego obrębem⁴⁵. Drugi rys ikonograficzny Matki Miłosierdzia koprywnickiej, który również odbiega od innych przedstawień — to spiętrzenie postaci ludzkich, zacierających różnicę wielkości Marii i garnących się do niej ludzi. Być może zostało to spowodowane układem kompozycyjnym malowidła, które umożliwiło wykorzystanie tylko jednej poły płaszcza, a chcąc pokazać tłum ludzi, artysta posłużył się tym sposobem. „Frasobliwy” gest Mater Misericordiae, która dłonią sięga do policzka, jakby ocierając łzy, niespotykany w przedstawieniach Mater Misericordiae, łą-

⁴³ J. Danielou, *Sacramentum Futuri. Études sur les Origines de la Typologie biblique*. Paris 1960, s. 32 - 36, 42 - 44; E. Guldán, op. cit., s. 28, 30. Justyn, *Dialogus cum Tryphone Judaeo* 100, P. G. VI, 709 - 712, Tertullian, *De carne Christi* 17, Corpus scriptorum ecclesiasticorum LXX, 232 - 233; Zenon z Werony, *Tractatus* 13, 10, P. L. XI, 352. Trudno osądzić, czy Justyn antytezę Marii i Ewy z mesjonistycznego komentarza wywnioskował, czy rozwinął z gotowej już typologii Adam-Chrystus. Należy bowiem podkreślić, że bliskie pokrewieństwo pomiędzy ujęciem Marii jako nowej Ewy i Chrystusa jako nowego Adama znalazło także odzwierciedlenie w tekstach wyżej wymienionych pisarzy, gdzie oba te motywy są powiązane ze sobą. Większa część literatury patrystycznej trzyma się ram zakreślonych przez tych trzech pisarzy.

⁴⁴ Hieronim, Epistola 22, *Ad Eustochium* 21. Corpus scriptorum ecclesiasticorum, XIV, 173, „Visitata est Maria, ut Evam liberaret” — mówił Ambroży. Zwiastowanie anioła jako moment wyzwolenia Ewy interpretuje *De Obitu Theodosii oratio* 47, P. L. XVI, 1464 - 1465. Określenie Ireneusza — Marii jako „advocata Evae” — rozwinął Grzegorz z Nyssy, *Oratio in diem natalem Christi*, P. G. XLVI, 1147 - 1148; K. Rahner, *Maria und die Kirche*. Innsbruck—Wien—München 1962; *Maria et Ecclesia*. Acta Congressus Mariologici-Mariani in civitate Lourdes, Anno 1958 celebrati, t. XV, Romae 1960; E. Guldán, op. cit., s. 73, 90 - 91, 94, 96, 97, 136, 178, 192, 193, il. 37, 74.

⁴⁵ V. Susmann, *Maria mit dem Schutzmantel*, Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft, t. V, 1929, s. 285 - 351; W. Fries, *Die Schreinmadonna*. Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums, 1928/9, s. 27, 42 - 55, Por. także liczne polskie przykłady. Strzelce ok. 1350 - 60, A. Karłowska, op. cit., tabl. XIV; Mater Misericordiae w kościele św. Jakuba w Toruniu, z ok. 1390, M. Michnowska, op. cit., il. 31.

czy się, jak się zdaje, z takim ujęciem, gdzie występuje ona, jako Maria Bolesciwa pod krzyżem i stanowi wraz z Chrystusem antytezę Ewy i Adama⁴⁶. Gest ten jeszcze dobitniej podkreśla antytezę Marii i Ewy. Z drugiej zaś strony, ponieważ przedstawienie Żyjącego Krzyża z personifikacjami Eklezji i Synagogi wykluczało umieszczenie Marii, przez jej gest nawiązujący do Marii Bolesciwej podkreślone zostało współuczestnictwo Marii w Męce Chrystusa i w dziele Odkupienia, a zarazem uwydatniono jej miłosierdzie w stosunku do ludzkości, szukającej u niej opieki⁴⁷.

Jak już powiedziano, Ewa stojąca obok drzewa wyraźnie odeń odchodzi, a wyciągniętą przed siebie rękę kieruje najprawdopodobniej w stronę stojącej grupy postaci ludzkich. A więc autor programu ikonograficznego z dwóch możliwych wariantów redakcji tego tematu wybrał ten, który obok Ewy umieszczał postacie starotestamentowe, a nie postać Adama. Oba te warianty, znajdujące swoje uzasadnienie treściowe w literaturze, znalazły swoje realizacje w wielu dziełach sztuki⁴⁸. Elementem, który zdaje się przesądzać takie odczytanie wariantu zastosowanego w malowidle koprzywnickim, są słabo widoczne zarysy szat, wskazujące na występowanie kilku postaci⁴⁹. Ręce Ewy, wyciągnięte w kierunku drzewa i postaci starotestamentowych, są jeszcze jedną wskazówką, która potwierdza odczytanie drzewa koprzywnickiego jako drzewa przynoszącego życie i śmierć.

Przedstawiona na malowidle koprzywnickim paralela i antyteza Marii i Ewy, umieszczonych po obu stronach antytetycznie pojętego drzewa, które jest Drzewem Życia i Śmierci, znajduje najbliższą analogię w malowidle w bocznej kaplicy kościoła S. Petronio w Bolonii, dzieło Giovanni da Modena z 1421 roku. Jest to jedyna znana mi redakcja tego tematu, w którym występuje „suche” drzewo, choć umieszczony na nim został pominięty w Koprzywnicy Chrystus. Na bliskość obu przedstawień wskazują także gesty Marii i Ewy⁵⁰ (il. 2, 4).

⁴⁶ Z. Kruszelnicki, *Z dziejów postaci „frasobliwej” w sztuce*. Teka Komisji Historii Sztuki, t. II, 1961, s. 45 - 46, 56; E. Guld an, op. cit. s. 136, il. 75 - 78.

⁴⁷ O. G. Simson, *Compassio and Co-redemptio in Roger van der Weyden's Descent from the Cross*. The Art Bulletin, XXXV, 1953, s. 11 - 13.

⁴⁸ E. Guld an, op. cit. s. 136 - 142.

⁴⁹ Z tych względów należy, jak się zdaje, wykluczyć taki wariant, w którym obok Ewy umieszczony był także Adam z postaciami St. Testamentu. E. Guld an, op. cit., s. 136, il. 152.

⁵⁰ E. Guld an, op. cit., s. 136 - 137, il. 152; R. F ü g l i s t e r, *Das Lebende Kreuz*. Einsiedeln—Zürich—Köln 1964, s. 26 - 28, 112, 126, il. IV. Maria przy antytetycznie pojętym drzewie, które jest Drzewem Życia i Drzewem Śmierci, występuje na miniaturach w Biblii Jana z Zytawy z ok. 1420 i w mszale arcybiskupa Bernharda von Rohr z ok. 1481 r., iluminowanym przez Bertolda Furtmayra. Dawniej Wrocław, Biblioteka Miejska, 1006, fol. 3v; E. K l o s s, *Die Schlesische Buchmalerei des Mittelalters*. Berlin 1942, s. 211 - 212, il. 176; Monachium, Staatsbibliotheca cod. lat. 15710.

Wyczerpująca praca R. Füglistera⁵¹ o Żyjącym Krzyżu zwalnia od rozpartywania zagadnień genezy tego tematu i jego źródeł literackich. Natomiast wydaje się konieczne ustalenie charakterystycznych cech Żyjącego Krzyża w Koprzywnicy i jego miejsca w grupie najstarszych przedstawień tego tematu.

Füglister podzielił znane sobie najwcześniejsze przykłady Żyjącego Krzyża ze względu na ich cechy charakterystyczne na dwie grupy: południową i północną. Do grupy południowej zaliczył fresk w Lindar z I połowy XV w. i malowidło Giovanni da Modena w Bolonii, a do grupy północnej — skrzydło dyptyku w Castagnola-Lugano i koloński obraz znajdujący się w Chicago, oba z I ćwierci XV wieku.

Grupę południową według Füglistera znamionuje przedstawienie Eklezji i Synagogi w postaci kobiet dosiadających zwierząt, gdy w grupie północnej personifikacje tych postaci są różne (choć na ogół nie dosiadają one zwierząt). W grupie południowej ramiona krzyża wyrastają z belek, w grupie północnej są one dołączone do nich. W grupie południowej, w przeciwieństwie do północnej, przedstawiany jest moment kruszenia wrót piekieł⁵². Przedstawienie Żyjącego Krzyża na malowidle koprzywnickim zaliczyć należy zgodnie z podziałem Füglistera do grupy południowej ze względu na formę krzyża i sposób przedstawienia personifikacji Eklezji i Synagogi. Działające ręce koprzywnickiego Żyjącego Krzyża wyrastają z ramion stanowiących przedłużenie belek. Działające ręce krzyża namalowane były w ten sposób, że wykonywane przez nie czynności zostały określone przez nadany im kierunek⁵³.

Do wyłonionej przez Füglistera grupy południowej dołączyć także należy malowidło ściennie z Zehra (okręg Levoča) z końca XIV w., głównie ze względu na sposób przedstawienia Eklezji i Synagogi, a także budowli symbolizującej piekło⁵⁴ (il. 6).

fol. 61v. A. Mayer, *Das Bild der Kirche. Hauptmotive der Ekklesia im Wandel der abendländischen Kunst*. Regensburg 1962, s. 49, 50, il. 29, odczytuje niesłusznie postać Marii jako personifikację Eklezji; E. Guldán, op. cit., s. 142, 161, il. na karcie tytułowej.

⁵¹ R. Füglist er, op. cit.

⁵² R. Füglist er, op. cit., s. 24 - 25, 121 - 122, 127, il. III (jak się zdaje przyjęte przez B. Fučic, *Živi Križ u Lindaru*, Kalender Istarska Danica 1951, Pazin 1950, s. 81 - 86 datowanie malowidła na lata 1408 - 1409 wydaje się słuszne), s. 26 - 28, il. IV, s. 17 - 19, il. I, s. 20 - 23, il. II. Tympanon w kościele św. Marcina w Landshut z 1432 stoi, jak się zdaje, na pograniczu obu grup, choć raczej zbliżony jest do grupy południowej, B. Füglist er, op. cit., s. 29 - 31, il. V.

⁵³ Por. np. koloński obraz, gdzie górna belka nie ma wcale działającej ręki i gdzie czynność otwierania raju wcale nie jest ukazana i skrzydło westfalskiego dyptyku, w obu przykładach ręce są dodane bezpośrednio do belek krzyża. R. Füglist er, op. cit., s. 127, il. I, II.

⁵⁴ K. Stejskal, *K obsahovej a formovej interpretácii stredovekých násten-*

Z przedstawienia Eklezji zachowały się tylko fragmenty, ale pozostałości te, zestawione z licznymi przykładami tego popularnego w sztuce średniowiecznej tematu, pozwalają na odtworzenie jej pierwotnego wyglądu. Eklezja na głowie miała koronę, która była stałym jej atrybutem, a być może jej głowę otaczał nimb — motyw częsty w ikonografii tego tematu od połowy XIII wieku⁵⁵. Zwierzę o tułowiu lwa, którego dosiadała Eklezja, najpewniej miało głowę składającą się z czterech symboli ewangelistów. Był to tetramorf, który zadomowił się w sztuce na stałe od XII w. i od którego na przestrzeni następnych stuleci rzadko odstępowano⁵⁶. Tetramorf w powiązaniu z Eklezją był odczytany jako znak rozprze-strzenia się nauki Chrystusa za pośrednictwem czterech ewangelii, które miał w depozycie Kościół. Eklezja w Koprzywnicy trzyma kielich i krzyż z przymocowaną doń chorągwią.

Synagoga na malowidle koprzywnickim dosiada csla — symbol głu-poty. Przepaska na jej oczach oznacza ślepotę na nauki Chrystusa, złama-ne drzewce chorągwi, które trzyma w prawicy — utratę władztwa religij-nego, jakie przeszło na Eklezję. Tak przedstawiona należy do najbardziej rozpowszechnionego w XIV w. ujęcia tego tematu⁵⁷.

W porównaniu z ogromną większością przykładów Żyjącego Krzyża, koprzywnicki zwraca uwagę rozbudową motywu bram raju, przy jedno-czesnym marginalnym potraktowaniu motywu bram piekieł.

Najbliższą analogię dla koprzywnickiego Żyjącego Krzyża (poza po-stacją Eklezji i Synagogi) stanowi Żyjący Krzyż namalowany przez Gio-

ných maleb na Slovensku. W: Ze starších výtvarných dejin Slovenska, Bratislava 1965, pl. I. Malowidło w Żehřa datowane jest przez Stejskala na lata 1380 - 1390, a tak-że przez V. Dvořáková, *Italienisierende Stromungen in der Entwicklung der Monumentalmalerei des slovakischen Mittelalters*. W: Studia Historia Slovaca, t. III, Bratislava 1965, s. 103. Malowidło doczekało się monografii V. Dvořáková, *Živý křiž z Žehře*. W: Monumentarum tutela. Ochrana Pamiatok. Bratislava 1969, s. 221 - - 293. Autorka w oparciu o pracę Füglistera, określającego czas powstania pierw-szych przedstawień Żyjącego Krzyża na pocz. XV w., przesunęła czas powstania ma-lowidła w Żehřa na lata 1420/30. Wydaje się, że wobec niepełnej dokumentacji przed-stawień Żyjącego Krzyża w pracy Füglistera, a także ze względu na charakter sty-lowy malowidła w Żehřa przesunięcie daty jego powstania jest nieuzasadnione.

⁵⁵ A. Weis, *Ekklesia und Synagoge*. W: Reallexikon zur deutschen Kunstge-schichte. t. IV, Stuttgart 1958, szp. 1194, W. Seiferth, *Synagoge und Kirche im Mittelalter*. München 1964, s. 155; A. Mayer, op. cit., M. Schlauch, *The Allegory of Church and Synagoge*. Speculum 1939, s. 451 - 457. Por. Biblia pauperum Wolfenbüttel Herzog-August-Bibliothek, fol. 7v, ok. 1340 - 50, E. Guldán, op. cit., il. 55.

⁵⁶ Por. poprzedni przypis: W. Neuss, *Das Buch Ezechiel in Theologie und Kunst*, 1912; J. Dow, *The Rose-Window*. Journal of the Warburg and Courtauld In-stitutes, t. XX, 1957, s. 274.

⁵⁷ Por. przypis nr 55; A. Weis, *Die „Synagoge“ am Münster zu Strassburg*. Das Münster, I, 1947, s. 66 - 73, R. Füglistner, op. cit., s. 116.

vanii da Modena⁵⁸. W obu bowiem wypadkach redakcja tematu jest czytelna i ograniczona do podstawowych motywów. Na fresku bolońskim, tak jak w Koprzywnicy, marginalnie potraktowano motyw otchłani, a rozbudowano bramy raj. W obu przykładach forma budowli symbolizującej raj ma wyraźnie charakter architektury obronnej (il. 3, 5).

Rozbudowane przedstawienia raj. w strefie dolnej malowidła koprzywnickiego przy jednoczesnym prawie całkowitym pominięciu go w Sądzie Ostatecznym, w którym rozbudowano przedstawienie piekła, a prawie całkowite pominięcie otchłani przy Żyjącym Krzyżu, można wytłumaczyć dwoma względami. Wyeksponowanie motywu raj. przy Żyjącym Krzyżu podkreśla najważniejszy aspekt odkupicielskiego dzieła Chrystusa, którym było otwarcie bram raj. ⁵⁹. Rozbudowanie natomiast motywu piekła w Sądzie Ostatecznym ostrzega ludzkość przed popełnieniem grzechów wskazując na straszliwe kary, jakie ją za nie spotkają. Nie można jednak wykluczyć, że takie potraktowanie motywów raj. i piekła wynika z jednorodnej koncepcji malowidła, pomyślanego jako całość, a w takim wypadku powtórne wyeksponowanie poszczególnych motywów nie było potrzebne.

Centralnym motywem Żyjącego Krzyża jest Chrystus na krzyżu i wszystkie pozostałe motywy są mu podporządkowane. Kluczem do bramy niebios jest krzyż Chrystusa; jego śmierć otwiera ludzkości zbawienie i zmartwychwstanie. Starotestamentowa ofiara, którą uosabia Synagoga, jest prefiguracją ofiary Chrystusa, zaś eucharystyczna ofiara wyrażona przez postać Eklezji to realna ofiara powtarzająca w sakramentalny sposób ofiarę na krzyżu⁶⁰. „Ofiara starotestamentowa i eucharystyczna stoją po dwóch stronach ofiary Chrystusa”⁶¹. W ofierze starotestamentowej zawarta jest zapowiedź śmierci Syna Bożego poniesionej dla zbawienia ludzkości. Ofiara Kościoła jest jej bezkrwawym powtórzeniem. Jak się zdaje, jedynym przykładem, który można traktować jako analogię treściową dla dolnej strefy malowidła koprzywnickiego, jest fresk Giovanni da Modena. Podniesiono już tutaj niektóre pokrewieństwa z redakcji poszczególnych motywów ikonograficznych. Występują między nimi oczywiście pewne odrębności; w Koprzywnicy przedstawiono Mater Misericordiae, a na fresku

⁵⁸ R. F ü g l i s t e r, op. cit., s. 26 - 28, il. IV. Na malowidle koprzywnickim klucz otwierający bramy raj. oparty jest na dachu budowli, podczas gdy na fresku Giovanni da Modena wyraźnie włożony jest w drzwi.

⁵⁹ Należy podkreślić, że w przedstawieniach Żyjącego Krzyża pomijano niejednokrotnie jego poszczególne motywy, choć częściej pomijano motyw bram raj. aniżeli wrót otchłani.

⁶⁰ Augustyn, *Contra Faustum*. P.L. XIII, 354; J. C h y d e n i u s, *Medieval Institutions and the Old Testament*. Societas Scientiarum Fennica. Commentationes Humanarum Litterarum, t. XXXVII, Helsinki—Helsingfors 1965, nr 1 - 3, s. 26 - 126.

⁶¹ Augustyn, *Contra Faustum*. P.L. XLII, 382.

bolońskim — Marię z kielichem, obok której stoją postacie między innymi biskupa i diakona; Ewa, która tak jak w Koprzywnicy odchodzi od drzewa, zwrócona jest w stronę Adama, zapewne pominiętego na naszym malowidle. Jako cechę wyróżniającą oba dzieła spośród innych realizacji tego tematu wymienić należy ich wizualny podział na dwie części. W innych bowiem przykładach paralela i antyteza Marii i Ewy przy antytetycznie pojętym drzewie i Żyjący Krzyż są połączone w jedną kompozycję.

Upoważnia to do wysunięcia hipotezy o istnieniu niezachowanego pierwowzoru ikonograficznego, na którym oparł się zarówno autor programu malowidła koprzywnickiego, jak i bolońskiego. Malowidło koprzywnickie stanowiłoby więc pierwsze znane ogniwo w rozwoju redakcji tego tematu. Mimo iż dolna strefa malowidła zawiera dwa oddzielne od siebie przedstawienia, pozostają one ze sobą w jak najściślejszym związku treściowym. Obok bowiem antytezy Ewy i Marii, Eklezji i Synagogi można tu mówić o paraleli Ewy i Synagogi, a także Marii i Eklezji. Bowiem, jak sprawczyńi duchowej śmierci ludzkości Ewa, zwiedziona przez węża, jest pierwowzorem zaślepienia Synagogi, tak Maria, nowa mater viventium, jest pierwowzorem Kościoła. „Hircor(um) sanguis me decipit velut anguis”, a także Marii i Eklezji „Sanguine doctata su(m) xpi spo(n)sa vocata”⁶².

Na malowidle koprzywnickim zobrazowana została również antyteza i paralela Drzewa Wiadomości i Drzewa Krzyża, która przejęta z symboliki owoców obu drzew uwydatnia odkupicielskie dzieła Chrystusa, a zatem ukazana została antyteza i paralela Ewy i Marii. Dzięki bowiem ukrzyżowaniu Chrystusa ludzkość otrzymała możliwość zbawienia, zmazania grzechu pierworodnego, którego symbolem jest wąż opleciony wokół drzewa i Ewa. „Ewa dała nam przez jabłko z drzewa potępienie, Maria poprzez drzewo uwolniła nas od tego przekleństwa, ponieważ to Chrystus, jak owoc na drzewie wisiał. Jak przez drzewo umieramy, tak poprzez drzewo do życia obudzeni zostaliśmy [. . .]”. „Jedno drzewo straciło nas w ogień grzechu, drugie ofiarowuje nam ochłodę w płomieniach grzechu”. „Doczesną strawę dało nam drzewo rajske, niebiańską drzewo krzyża”. „W drzewie wiadomości zawarta jest śmiertelna przynęta, która per viam contrarium przemieniła się w eucharystyczne, niebiańskie pożywienie”⁶³.

We wspomnianym poemacie Guliaume de Déguilleville'a *Pèlerinage de l'âme* występuje wizja ogrodu z dwoma drzewami: zielonego pokrytego listowiem i uschłego. Gdy „sprawiedliwość” przybija jabłko do drzewa, pokrywa się ono natychmiast listowiem. Jabłko jest tu oczywiście symbo-

⁶² Napisy na banderolach trzymany w dłoniach przez Synagogę i Eklezję na fresku z przedstawieniem Żyjącego Krzyża Giovanii da Modena, por. E. Guldán op. cit., il. 152 i 153.

⁶³ Ps. Augustinus, Sermo I, *De Adam et Eva et Sancta Maria*. Por. E. Guldán, op. cit., s. 136.

lem Chrystusa, a uschnięte drzewo — Drzewem Wiadomości Dobrego i Złego, którego uschnięcie spowodowane zostało grzechem pierwotnym zmazanym przez śmierć Chrystusa na krzyżu ⁶⁴.

Na malowidle koprzywnickim zobrazowana została idea antytezy Marii, jako bezgrzesznej, nieskalanej przez grzech pierwotny „dawczyni życia”, i Ewy, jako sprawczyni duchowej śmierci ludzkości spowodowanej grzechem pierwotnym. Maria poprzez swojego Syna przyczyniła się także do zbawienia. „Ty Mario otwierasz bramy raju, które Ewa zamknęła... Ty prowadzisz swoje przybrane dzieci do raju” ⁶⁵. „Przez Ewę wstrzyknął nam wąż [...] śmiertelny jad, Maria natomiast zmieszała dla wszystkich ludzi odtrutkę zbawienia” ⁶⁶. Za Matką ujęła się córka, która całą winę ojca Adama odkupiła. Dzięki Marii zamknięta droga do raju została otwarta [...] Dzięki Marii Cherubin swoją lancę cofnął, aby w przyszłości drzewa życia nie chronić, drzewo udostępni nam swoje owoce” ⁶⁷.

W strefie dolnej malowidła koprzywnickiego została zastosowana zasada równoległości zdarzeń i miejsc związanych z upadkiem i zbawieniem. Poszczególne bowiem zdarzenia związane z grzechem pierwotnym odbywały się w tych samych godzinach, w których ukrzyżowano Chrystusa. Także miejsce tych zdarzeń — Golgota było zarówno miejscem śmierci Adama, jak i ukrzyżowania Chrystusa ⁶⁸.

W temacie Mater Misericordiae uwydatniona została rola Marii jako duchowej matki wiernych i ich opiekunki, która broni ludzkość przed upadkiem ⁶⁹. Ukazany zaś Żyjący Krzyż unaocznia rolę Chrystusa w dzie-

⁶⁴ E. G u l d a n, op. cit., s. 110, 136; L. S t a u c h, *Baum*, op. cit., szp. 65. Ps. Augustinus, Sermo I, *De Adam et Eva et Sancta Maria* 3 - 4; A. M a i, *Nova patrum bibliotheca*, Romae 1852 - 3 i podobnie Ps. Ambrosius, Sermo 45, *De primo Adam et secundo* 2 - 3, P.L. XVII, 715, Bonaventura, *Lignum vitae* 28, Bonaventurae opera omnia VIII, Ouaracchi 1898, 78. E. H a r r i s, *Mary in the burning Bush*. Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, nr 4, 1938, s. 138; A. K a t z e n e l l e n b o g e n, *The Sculptural Programs of Chartres Cathedral. Christ-Mary-Ecclesia*. Baltimore 1959, s. 59 - 65. Znany szereg przykładów przedstawień plastycznych, w których zawarte jest odniesienie łączności Chrystusa na krzyżu z Drzewem Wiadomości Złego i Dobrego. Por. S. E s c h e, op. cit., il. 37, 39.

⁶⁵ Św. Bernard, *Sermo in Domenica infra Octavum Assumptionis B. V. Mariae*, cap. 2. Cyt. wg R. K a s c h n i t z, *Zur Verkündigung im Zyklus der kreuzlegende bei Piero della Francesca*. W: Schülerfestgabe für Herbert von Einem. Bonn 1965, s. 137.

⁶⁶ Albertus Magnus, *Sermo de Sanctis* 15, n. 4, Cyt. wg R. K a s c h n i t z, op. cit., s. 133.

⁶⁷ Jakub z Batny, cyt. wg R. K a s c h n i t z, op. cit., s. 125.

⁶⁸ R. K a s c h n i t z, op. cit., s. 123 - 124.

⁶⁹ V. S u s s m a n n, op. cit., s. 294, 355. J. B i a l i c, *Duchowe macierzyństwo Matki Zbawiciela*. W: Gratia plena. Studia teologiczne o Bogurodzicy. Poznań—Warszawa—Lublin 1965, s. 249 i nast.

le odkupienia i zbawcze działanie krzyża. Chrystus bowiem przez swoją mękę wyjednał dla ludzkości łaskę zmartwychwstania ciał, która została utracona przez nieposłuszeństwo pierwszych rodziców.

Pod niezachowaną już dziś postacią Marii orędowniczki w scenie Sądu Ostatecznego umieszczona została postać Mater Misericordiae. Jak się zdaje, można tu mówić o niewątpliwym związku treściowym między tą postacią a sceną Sądu Ostatecznego. Istnieje bowiem szereg przedstawień Sądu, w których postać Marii orędowniczki została zastąpiona przez Marię w płaszczu opiekuńczym. Wprowadzenie tego typu ikonograficznego Marii do sceny Sądu wydaje się całkowicie uzasadnione wiarą w jej miłosierdzie, w miłość do ludzi, wreszcie przekonaniem, że jej prośba zostanie przez najwyższego Sędziego wysłuchana⁷⁰. Idea ta znalazła odzwierciedlenie w licznych legendach, wizjach, kazaniach, a także w sztuce⁷¹. Powtórzenie postaci Marii na malowidle koprzywnickim zdaje się wynikać z chęci podkreślenia jej roli, jako „Advocata”, z drugiej zaś — ma z całą pewnością związek z nabożeństwem Cystersów do jej osoby, a przede wszystkim właśnie do Mater Misericordiae⁷².

Powstałe w końcu XIV w. malowidło w Żehřa przedstawia połączone w jedno drzewo — Drzewo Krzyża i Drzewo Wiadomości. Krzyż jest tu drzewem z pniem i gałęziami ściętymi (Astkreuz). Wokół pnia owinięty jest wąż, od którego przyjmuje jabłko Ewa. Obok Ewy umieszczona została postać Adama i ręka krusząca wrota piekieł. Ponad Pierwszymi Rodzicami znajduje się Synagoga. Po przeciwnej stronie umieszczono scenę Wypędzenia z Raju, a nad nią Eklezję. Działające ręce Krzyża nie są z nim złączone, lecz działają niezależnie.

Ponieważ malowidło w Żehřa stanowi jedyne przykłady przedstawienia Żyjącego Krzyża powstały — jak polichromia koprzywnicka — w końcu XIV wieku, należy zastanowić się nad relacją obu dzieł. Jak się zdaje, twórca programu ikonograficznego malowidła słowackiego wzorował się na koprzywnickim.

Na malowidle w Żehřa zostały ze sobą spojone w sposób uproszczony

⁷⁰ V. Sussmann, op. cit., s. 336 - 337, il. 32. R. Van Marle, *The Development of the Italian School of Painting*, t. I, The Hague 1923, s. 407 - 408. Na malowidle ściennym w Dalesicach, z I ćwierci XIV w. pod postacią Chrystusa Sędziego wyobrażono Mater Misericordiae. *Got. nást. malba*, op. cit., s. 168; podobnie w kościele św. Jana w Toruniu, ok. 1388, M. Michnowska. *Ze studiów nad XIV-wiecznym politykiem toruńskim*. Teka Komisji Historii Sztuki, t. II, 1961, s. 203 - 204.

⁷¹ V. Sussmann, op. cit., s. 296.

⁷² V. Sussmann, op. cit., s. 12; L. Silvy, *L'origine de la „Vierge de Misericorde”*. *Gazette des Beaux-Arts*, t. XXXIV, 1905, s. 401 - 405. E. Beitz, *Caesarius von Heisterbach und die bildende Kunst*. Augsburg 1926, s. 9, 40, 43. P. Dechamps, *La Vierge au manteau dans les peintures murales de la fin du Moyen Age*. W: *Scritti di Storia dell'arte in onore di Mario Salmi*, t. II, Roma 1962, s. 176.

motywy, które wykładnię Pisma Św. sprowadziły do kilku zasadniczych prawd wyrażonych w dostępnej i konwencjonalnej formie. Główną postacią malowidła jest Chrystus na Żyjącym Krzyżu, łączący ze sobą wzajemnie wszystkie podporządkowane mu motywy. Skruszenie bram piekieł i otwarcie wrót raju zamkniętych przez nieposłuszeństwo Pierwszych Rodziców — im i całej ludzkości, dokonać się bowiem może jedynie przez Mękę Chrystusa. Tematem przewodnim jest tu więc zbawienie ludzkości ucieleśnionej przez Pierwszych Rodziców poprzez cierpienie Chrystusa i jego obecność w Eucharystii.

W porównaniu z koprzywnicką, polichromia w Żehřa stanowi zbitkę tematów, nie jest ona tak klarowna w wyrażaniu idei, a artykulacja motywów ikonograficznych nie jest tak jasna, jak w Koprzywnicy. Pomińcie paraleli i antytezy Marii i Ewy, a także Sądu Ostatecznego, który w Żehřa jako samoistny temat został namalowany później, świadczy o zredukowaniu programu przez twórcę polichromii słowackiej.

Można więc przyjąć, że uproszczenie i zredukowanie programu malowidła w Żehřa zostało spowodowane tym, że jego autor nie znał domniemanego pierwowzoru ikonograficznego, lecz tylko jego redakcję koprzywnicką.

W materiałach archiwalnych zawarte są wiadomości o opatach koprzywnickich, którzy odbywali podróże do Bardiowa i Budy. Trudno odtworzyć etapy ich podróży, choć nie można wykluczyć ewentualności, że Żehřa na jej trasie leżała. Wydaje się prawdopodobne, że z Żehřy jeżdżono także do Małopolski i że któryś ze słowackich duchownych widział koprzywnicką polichromię.

Publikując znane sobie najwcześniejsze przykłady Żyjącego Krzyża, Füglister nie znał zarówno malowidła koprzywnickiego, jak i malowidła w Żehřa. Podobnie, jak i inni badacze piszący o rozwoju tego tematu ikonograficznego, jako datę jego pojawienia się wymienia Füglister I ćwierć XV wieku⁷³. Wobec datowania zarówno malowidła w Koprzywnicy, jak i Żehřa, na koniec XIV w., należy przyjąć, że jest to okres rozpowszechnienia się tego tematu. Oba przedstawienia powstały w prowincjonalnych, a nie przodujących ośrodkach. Nie mogły być zatem najwcześniejszymi realizacjami tematu Żyjącego Krzyża, lecz nawiązywały bezpośrednio lub pośrednio do niezachowanego pierwowzoru.

Malowidło koprzywnickie, podzielone na dwie strefy, pomyślane zostało jako tematyczna całość, której poszczególne motywy są ze sobą związane i którego kompozycja, z punktu widzenia zapisu ikonograficznego,

⁷³ R. Füglist er, op. cit., s. 112; E. Guld an, op. cit., s. 136 i nast.; R. Bauerreis, *Arbor vitae, der Lebensbaum und seine Verwendung in Liturgie, Kunst und Brauchtum des Abendlandes*. Abhandlungen de Bayerischen Benediktiner Akademie, t. III, München 1938, s. 14.

wyraźnie wskazuje na konieczność odczytania poszczególnych elementów w kontekście całości. Świadczy o tym zarówno postać Mater Misericordiae powiązanej z Sądem Ostatecznym, pominięcie motywu piekła w strefie dolnej przy jednoczesnym rozbudowaniu go w strefie górnej, jak i motyw Eklezji i Synagogi, przy Żyjącym Krzyżu, który ma swój związek treściowy z przedstawieniami Sądu.

Tematem malowidła koprzywnickiego są podstawowe treści wiary chrześcijańskiej: upadek i odkupienie, kara za grzechy i nagroda za chrześcijańskie życie. Tematem przewodnim Żyjącego Krzyża jest upadek i zbawienie ludzkości. W pojedynczych motywach malowidło ukazuje rozdzielanie ludzkości na zbawionych i potępionych, którzy zostaną ocaleni przez drzewo krzyża będące exemplum przyszłego Sądu. Dlatego uważano (np. św. Augustyn) Ukrzyżowanie za znak Sądu Ostatecznego, a odwrócenie się Żydów od krzyża za zapowiedź ostatecznego odrzucenia niewiernych.

Jak już powiedziano, w koprzywnickim Sądzie Ostatecznym wyeksponowano przede wszystkim strach przed potępieniem; w godzinie Sądu człowiek nie może już nic zmienić, Sędzia obwieści wyrok. Ale jednocześnie strefa dolna z Żyjącym Krzyżem ukazuje możliwość zasłużenia na zbawcze działanie śmierci Chrystusa na krzyżu ⁷⁴.

Koncepcja treściowa malowidła, na którą złożyło się szereg rozpowszechnionych w późnym średniowieczu motywów ikonograficznych, pozostających we wzajemnej relacji, wydaje się indywidualna i podporządkowana jednej naczelnej idei — idei upadku i odkupienia. Operując więc ustalonymi na ogół schematami, autor programu ikonograficznego malowidła koprzywnickiego stworzył konstrukcję tematyczną, dla której nie udało się znaleźć bezpośrednich analogii.

Powstałe w końcu XIV w. malowidło koprzywnickie, jak to zostało powiedziane, w opracowaniu poszczególnych motywów opiera się głównie na Biblii i literaturze patrystycznej. Pozostaje to w zgodzie z atmosferą umysłową klasztorów cysterskich, w których jeszcze u schyłku średniowiecza kulturowano szacunek dla tekstów ojców Kościoła ⁷⁵. Należy przypuszczać, że dzieła te znajdowały się w bibliotece klasztornej w Koprzywnicy, bowiem zakon cysterski przywiązywał duże znaczenie do bibliotek. Jak się zdaje, księgi początkowo przywożone z macierzystego opactwa przepisywano w miejscowym skrypcorium. Niestety nieznaną jest zawartość biblioteki koprzywnickiej, która uległa zniszczeniu w czasie najazdów tatarskich i rozproszeniu po kasacie zakonu. A musiała to być zasobna

⁷⁴ R. Berliner, *Bemerkungen zu einigen Darstellungen des Erlösers als Schmerzensmann*. Das Münster 1956, z. 3/4, s. 103.

⁷⁵ Por. *Exordium Magnum Cisterciense*, red. B. Griesser, Romae 1961, s. 240, 263, 230, 347.



biblioteka, skoro w 1819 znajdowały się w niej 2572 pozycje, zarówno druków, jak i rękopisów ⁷⁶.

Tak bogata treść malowidła koprzywnickiego umieszczonego w najważniejszej części cysterskiego kościoła wydaje się dobitnie świadczyć, że w XIV w. cały szereg zakazów odnoszących się do dekoracji wnętrz kościołów cysterskich przestał już obowiązywać. Wynika to nie tylko z rozluźnienia dyscypliny, panującej w zakonie, ale także z odległości opactwa koprzywnickiego od przodujących opactw, a także upadku znaczenia i prestiżu władz naczelnych i kapituł generalnych ⁷⁷.

Polichromia koprzywnicka jest niewątpliwie przejawem wysokiej kultury teologicznej i umysłowej polskich cystersów. Pełniąc funkcję moralitetu o niezaprzeczalnych walorach dydaktycznych, poprzez swój skomplikowany program teologiczny musiała być mało dostępna dla laików, a zasięg jej odbioru nie wykraczał poza ramy zamkniętej dla „profanów” świątyni.

THE FOURTEENTH CENTURY WALL PAINTING IN KOPRZYWNICA AS A BIBLICAL AND COSMOLOGICAL MYSTERY

Summary

The main subject of this article is the wall painting executed in the last quarter of the fourteenth century in the presbytery of the Cistercian church in Koprzywnica. The polychromy is situated on the south wall of the presbytery between its south-east corner and the arch separating the presbytery from the nave.

The two-part painting in Koprzywnica has an iconographical structure which includes the Last Judgement in its upper part and Mater Misericordiae and Eve by the Tree of Good and Evil in the lower part of the painting together with the Living Cross with Ecclesia and Synagogue. The composition of the Last Judgement, characteristic of its limitation of the motif of salvation and of Paradise and simultaneous use of the motif of the condemned and Hell, accords with the texts of the fourteenth-century sermons which in a description of any event stressed dread, terror and fear, rather than hope of salvation and eternal happiness. The impression of dread and terror is clearly expressed by means of a sword with its blade directed towards the sinners, the position of Christ's foot, again directed towards the condemned, and also by the figure of an angel situated above them.

The parallel and antithesis of Maria and Eve, situated at both sides of a Tree which is also understood antithetically as a Tree of Life and Death, and also the Living Cross (if excluding Ecclesia and Synagogue) appear to be analogical to the

⁷⁶ F. T. Borowski, *Dekret kasacyjny z roku 1819 i jego wykonanie w stosunku do zakonów diecezji sandomierskiej*. Praca doktorska KUL. Lublin 1959, maszynopis, s. 202 - 203.

⁷⁷ J. Kłoczowski, *Zakony na ziemiach polskich w wiekach średnich*. W: *Kościół w Polsce, t. I, Średniowiecze*, Kraków 1968, s. 496.

painting of 1421, by Giovanni da Modena, in the side chapel of St. Petronio Church in Bologna. This analogy allows us to put forward a hypothesis about the existence of iconographic archetype which has not survived and which could serve as a model for the artist of the program of the painting in Koprzywnica and also the painting in Bologna. Thus the painting in Koprzywnica can be treated as the first link in the development of the theme of the Living Cross, the beginning of which should be put back to at least the end of the fourteenth century. This hypothesis is confirmed by the existence of a painting of the Living Cross, created in the end of the fourteenth century, in Žehřa. The simplification and limitation of its composition, in comparison with the polychromy in Koprzywnica, confirms the fact that the author of the painting in Žehřa was not familiar with the first probable archetype but he only knew the version in Koprzywnica.

The painting in Koprzywnica, however, divided into two parts, was intended to give an idea of a thematic unity. The individual motifs are strongly connected, and thus its composition, from the point of view of iconography, points to the necessity of reading each element as a part of a unity. Significant here, is the figure of Mater Misericordiae connected with the Last Judgement, then the omission of the motif of Hell in the lower part of the painting and exposure of the motif in the upper part, and also the motif of Ecclesia and Synagogue close to the Living Cross which is connected with the presentation of the Judgement.

The theme of the painting in Koprzywnica is the basic dogma of Christianity fall and redemption, the punishment for sins and the reward for a Christian life. The main theme of the Living Cross is Fall and Redemption. The individual motifs show the division of people into those who are saved, those who are condemned and those who will be saved by the Holy Cross, symbolising the Last Judgement. The concept of the composition of the painting based on different, related iconographic motifs, so popular in the late Middle Ages, seems to be individual and subordinated to one leading idea: that of Fall and Redemption.

The author of the iconographic program, following the well known stereotypes, had created the thematic composition to which no direct analogy could be found.

The polychromy in Koprzywnica undoubtedly gives evidence of the highly developed intellectual and theological culture of the Cistercians in Poland. The polychromy, functioning as a morality, with its didactic value, and because of its very complicated theological structure, was not available to the ignorant. It was accessible only for those (the monks) who were permitted to enter the part of a temple which was closed to "desecrators".