JAKUB KOSTOWSKI

SZTUKA ŚLĄSKA WOBEC HUSYTYZMU.

PÓŹNOGOTYCKIE ŚWIADECTWA MALARSKIE.

Wojny husyckie, rozpoczęte na Śląsku w 1428 r., spowodowały długi okres walk nie tylko religijnych, prowadzonych przez Kościół pod hasłami antyhusyckimi praktycznie przez cały wiek XV[1]. Pokonany politycznie i militarnie husytyzm pozostał w postaci nie zawsze zakonspirowanych „herezji", a wpływy tego potężnego ruchu religijnego o społecznym podłożu były niewątpliwie największa siłą przeciwstawną Kościołowi[2].

„Całkowite zawieszenie długich i wyczerpujących wojen oraz zlikwidowanie zewnętrznych przejawów husytyzmu miało wręcz wagę historyczną, której nie mógł nie odczuć świat sztuki"[3]. Konieczność prowadzenia walki z protoreformacją spowodowała włączenie elementów reakcji antyhusyckiej także w zakres sztuk przedstawiających. Sztukę sakralną, będącą narzędziem propagandy religijnej Kościoła katolickiego, nasycono treściami teologicznymi i dogmatycznymi o wyraźnie antyhusyckich programach ideowych, nierzadko zawierających też elementy obrony panującego porządku feudalnego[4].

Idea odnowienia Kościoła wyrosła w atmosferze walki z herezją husycką spowodowała eksponowanie programów dogmatycznych pre-

---

[1] Artykuł ten jest zmienioną i znacznie skróconą, także w partii przypisów, a z zupełnym pominięciem katalogu, wersją mojej pracy magisterskiej, napisanej pod kierunkiem prof. dra habil. Mieczysława Zlata i obronionej w katedrze Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego w listopadzie 1987 r. Prof. drowi habil. Mieczysławowi Zlatowi dziękuję za naukową opiekę i pomocne mi w przygotowaniu pracy do druku wskazówki. Dziękuję także doc. drowi habil. Adamowi S. Labudzie z Instytutu Historii Sztuki UAM w Poznaniu za uwagi dotyczące tekstu niniejszej rozprawy.

Nt. wojen husyckich, zob.: E. Maleczyńska: Ruch husycki w Czechach i w Polsce. Warszawa 1959. s. 267 nn.; Historia Śląska, oprac. zb. pod red. K. Maleczyńskiego. T. I, cz. 2. Wrocław-Warszawa-Kraków 1961. s. 229-308; J. Kejř: Husité, Praha 1984; J. Spěvaček: Vaclav IV. 1361-1419. K předpokladům husitske revoluce, Praha 1986. Tamże pełna literatura przedmiotu.

[2] M. Zlat: Sztuki śląskiej drogi od gotyku. w: Późny gotyk. Studia nad sztuką przełomu średniowiecza i czasów nowych, Warszawa 1965, s. 148; J. Kłoczowski: Rozwój środkowowschodniej Europy w XV wieku. w: Sztuka i ideologia XV wieku. Warszawa 1978. s. 30-35.

zentowanych najczęściej w tradycyjnych formach stylowych, a w wyniku ortodoksyjnych dążeń do ożywienia mocno zachwianej na Śląsku wiary, sposób obrazowania treści religijnych był w wysokim stopniu konserwatywny i oparty na typowych schematach ikonograficznych znanych jeszcze z epoki przedhusyckiej[5].

Ramy chronologiczne tej rozprawy określone zostały skrajnymi datami powstania omawianych dzieł sztuki. I choć jak każde granice, tak i te są tylko umowne, trzeba dodać, iż dolna — po 1430 r. — jest w przybliżeniu zbieżna z zakończeniem pierwszego okresu walk, a górna — przed 1520 r. — to już niemal próg nowej epoki. Praca dotyczy więc okresu określanego zwykle wieloznacznym mianem późnego gotyku, a rozwiązania — w pochodzących w zdecydowanej większości z drugiej połowy XV wieku dziełach — podstawowych treści artystycznych włącznie z zagadnieniami natury warsztatowo-technicznej są typowymi dla tej właśnie fazy stylowej[6].

Badania ograniczono jedynie do malarstwa tablicowego i ściennego, choć zadaniem zwalczania pohusyckich ruchów religijno-społecznych obarczył Kościół także inne dziedziny sztuki. Zastanawiająca zgodność geograficznego rozmieszczenia głównych ośrodków herezji i najważniejszych akcji budowlanych drugiej połowy XV w., spowodowanych niekiedy kaznodziejską misją św. Jana Kapistrana wyróżniającą zwłaszcza te obszary, świadczy o znacznej roli architektury w tej szczególnego typu działalności Kościoła na Śląsku[7]. Od wyraźnie antyprotoreformacyjnych treści nie była też wolna rzeźba[8], rzemiosło artystyczne i złotnictwo[9], miniatorstwo[10], a nawet ówczesna poezja[11], bliska niekiedy

[3] Zlat, loc.cit.

[4] T. Mroczko: Idee protoreformacji a malarstwo w Polsce, „Studia Renesansowe" 1964, IV, s. 472, 501; J. Kębłowski: Ideologiczno-polityczne aspekty sztuki w kręgu Piastów legnicko-brzeskich, w: Kultura artystyczna renesansu na Śląsku w dobie Piastów. Opole 1975. s. 133; Kłoczowski, op. cit., s.42.

[5] Zlat, op.cit., s.176, 196, 222.

[6] Ibidem, s. 143. Por.:J. Białostocki: Późny gotyk. Rozwój pojęcia i terminu. w: Późny gotyk..., s. 17 — 82; M. Rzepińska: Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego, Kraków 1983, s. 125 — 133.

[7] Zlat, op. cit., s. 197 n. Także "za refleks tej akcji można (...)uznać zachowawczy ton ideałów życia społecznego, propagowanych zwłaszcza na głównej, południowej fasadzie" wrocławskiego ratusza, zob.:M. Zlat: Ratusz wrocławski. Wrocław 1976. s. 119.

[8] Np. wzorowana na praskich przedstawieniach Bolesnego Chrystusa ze Staroměstské (1410 r.) i Novoměstské radnice (1413 r.), a bliska wrocławskim — z kościołów św. Marii Magdaleny (ok. 1390 i ok. 1400 r.) i św. Doroty (ok. 1410 r.) — figura z fary poznańskiej (ok. 1435-1440), zob.: E. Wiese: Schlesische Plastik vom Beginn des XIV. bis zur Mitte des XV. Jahrhunderts, Leipzig 1923. s.46, 81-82, tabl. XXXVI, 1 i 2 oraz XXXVII; M. Boberska: Gotycki Chrystus Boleściwy w farze poznańskiej, „Biuletyn Historii Sztuki" 1955, 17, nr 4, s.381-395.

satyrze[12], od której był już tylko krok do karykatury, także nie pozostającej obojętną na współczesne jej polityczno-religijne wydarzenia[13].

Omawiane tu wyłącznie ze względu na zawarte w nich treści malowidła ograniczono do najbardziej reprezentatywnych dla określonego tytułem problemu, w których jawnie antyhusyckie treści pojawiły się najwcześniej bądź najwyraźniej, a traktując badane dzieła sztuki jako bezpośrednie źródło, do niezbędnego minimum ograniczono dane historyczne.

Godnymi podkreślenie są ich wysokie wartości formalne. Zamawiane przede wszystkim dla głównych kościołów parafialnych Śląska i jego stolicy, stworzone w większości przez mistrzów reprezentatywnych dla sztuki śląskiej tego czasu i zajmujących w niej niejednokrotnie pozycje wyjątkowe, mieszcząc się w linii rozwojowej rodzimej twórczości, wyróżniają się nie tylko dobrymi rozwiązaniami kompozycyjnymi czy kolorystycznymi, lecz także swą biegłością techniczną i warsztatową.

I tak malowidła ścienne z Brzegu i jego okolic zwracają uwagę swą wyjątkową spójnością formalną i ikonograficzną. Powstałe niemal w tym samym czasie, stworzone przez jeden warsztat i jego naśladowców, realizują bardzo zbieżny program treściowy o jednoznacznej wymowie ideowej[14].

---

[9] Np. ufundowana w 1495 r. przez Magdalenę ks. raciborską kustodia z fary w Raciborzu, z wymownym pełnoplastycznym przedstawieniem wyłaniającego się z otwartego sarkofagu Męża Boleści, bezpośrednio nad którym umieszczono reservaculum, zob.: Ausstellung von Goldschmiederarbeiten schlesischen Ursprunges oder aus schlesischem Besitze. Schlesisches Museum für Kunstgewerbe und Altertümer. Breslau 1905. s. 13, nr 116; K.Masner: Das Kunstgewerbe. w: Die Kunst in Schlesien, Berlin 1927, s. 260n., il. 171; E. Königer: Kunst in Oberschlesien, Breslau 1938, s. 62, il. 32; L. Perpeet-Frech: Die gotischen Monstranzen im Rheinland. Düsseldorf 1964. s. 71, il. 163. Mimo zaginięcia w 1945 r. odnotowana także przez: Katalog Zabytków Sztuki w Polsce. T.VII. Województwo opolskie. Pod red. T. Chrzanowskiego i M. Korneckiego. Z.13. Powiat raciborski. Warszawa 1967, s. 41, fig. 190.

[10] Szczególnie w rozpoczynających kanon mszalny inicjałach T(e igitur), w których umieszczano często wyobrażenia Bolesnego Chrystusa w otoczeniu narzędzi Męki Pańskiej bądź przedstawienia Mszy św. Grzegorza oraz przy słowach konsekracji, gdzie na marginesach przedstawiano zwykle Veraicon, zob.: E. Kloss: Die schlesische Buchmalerei des Mittelalters, Berlin 1942, s. 119 nn., il., odpowiednio: 139, 145, 201, 230-233 oraz 183, 184, 227; A. Karłowska-Kamzowa: Gotyckie rękopisy iluminowane na Śląsku (do 1450 r.). w: Średniowieczna kultura na Śląsku. Wrocław 1977. s. 112; Malarstwo śląskie 1250-1450. Wrocław 1979, s. 75 nn.

[11] Zob.: P. Spunar: Antihussitische Verse aus Schlesien. Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde 74, 1974, nr 1, s. 189-199; a także, m. in.: Spunar, Středověká rukopisná bohemika ve Włocławku a Płocku. ČAV, Listy filologické 97, 1974, sv. 1, s. 37-42; S. Bylina: Polemika z herezją w wierszowanych utworach antyhusyckich, w: Slawistyczne studia literaturoznawcze poświęcone Międznarodowemu Kongresowi Slawistów. Wrocław 1973. s. 71-82; J. Baluch: Drzewo się liściem odziewa. Staroczeska poezja miłosna. Kraków 1981, s. 67-70, 84-85.

W skomponowanych na kształt gotyckiego tabernakulum malowidłach na południowej ścianie pełniącej pierwotnie funkcje armarium zakrystii kościoła św. Mikołaja w Brzegu[15] aż trzykrotnie powtórzono ten sam motyw w różnych wersjach wyobrażeniowych (il. 1). Poprzez zespolenie monogramu Chrystusa z przedstawieniem Mszy św. Grzegorza (il. 2), między którymi umieszczono Veraicon, a więc stopniowanie symbolicznych wyobrażeń eucharystycznych, od wręcz dotykalnych (Chrystus orans) po zupełnie abstrakcyjne (yhs), wyjątkowo dobitnie zobrazowano kwestionowany przez Johna Wiclefa i Jana Husa dogmat transsubstancjacji[16].

W pobliskich Strzelnikach i Pogorzeli nad sakramentarium przedstawiono „gregoriańskiego" Virum Dolorum, któremu tak jak w Brzegu „oddają pokłon wszyscy aniołowie Boży"[17]. Rolę świętego papieża zdawał się tu każdorazowo pełnić kapłan odprawiający mszę,przyklękając przed „novum sepulchrum Christi viventis", ponad którym pojawiał się w otoczeniu realistycznie odtworzonych Armorum Christi mistyczny Mąż Boleści[18]. Nieziemską aurę mszalnego misterium potęgowały realistyczne przedstawienia oblicza Chrystusa czy Veraiconu. Podobne treści prezentowały także malowidła w Krzyżowicach (il. 3).

Zgodnie z mistyczną metaforyką walki religijnej całości dopełniały hieratyczne wyobrażenia świętych pogromców pogaństwa i herezji,

---

[12] Por.: P. Bretschneider: Breslauer Bischöfe in deutschen Reimen des Mittelalters. Archiv für schlesische Kirchengeschichte 5, 1940, s. 57-58.

[13] Zob.: A. Schultz: Urkundliche Geschichte der Breslauer Maler-Innung in den Jahren 1354 bis 1523. Breslau 1866, s. 12.

[14] Zlat: Sztuki śląskiej..., s. 170; A. Karłowska-Kamzowa: Brzeskie malowidła ścienne z I połowy XV wieku. Zagadnienie związków śląsko-burgundzkich u schyłku średniowiecza. Opolski Rocznik Muzealny VI, 1975, s. 195-230, ryc. 1-11; taż, Malarstwo śląskie..., s. 61-64, rys. f-h, il.93-110; M. Zlat: Brzeg. Wrocław 1979. s. 170-173, il. 89-91; Gotyckie malarstwo ścienne w Polsce. Pod red. A. Karłowskiej-Kamzowej. Poznań 1984, s. 90-96, il. 92-109.
Bibliografię analizowanych tu dzieł ograniczono do podstawowych i zarazem najnowszych opracowań, zawierających w zdecydowanej większości obszerną literaturę przedmiotu. Szczegółowe opisy tematów i treści poszczególnych przedstawień uwzględniono w części katalogowej pracy: J. Kostowski: Sztuka śląska wobec husytyzmu. Wrocław 1987, s. 110-154 (mps nr 260 w Bibliotece Katedry Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego).

[15] O. Lorenz: Aus der Vergangenheit der evangelischen Kirchengemeinde Brieg. Brieg 1885-1886. s. 55.

[16] Karłowska-Kamzowa: Brzeskie malowidła ścienne..., s. 209 n.; Zlat, Brzeg..., s. 171.

[17] Hbr 1.6, cyt. wg: Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu w przekładzie z języków oryginalnych. Poznań-Warszawa 1980.

[18] T. Dobrzeniecki: Niekóre zagadnienia ikonografii Męża Boleści. Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie XV,1 (1971), s. 199, 202n.; U. Westfehling, Die Messe Gregors des Grossen. Vision-Kunst-Realität (Katalog und Führer zu einer Ausstellung im Schnütgen-Museum der Stadt Köln). Köln 1982, s. 22-24, 32.

eksponowanych jako sojuszników w walce toczonej na Ziemi i w Niebie przez milites Christi[19]. Rolę męczeńskiej śmierci za wiarę i Kościół podkreślały w Brzegu i Krzyżowicach eucharystyczne, mistyczno-symboliczne wyobrażenia Arboris Vitae, które wzbogacono o przedstawienie Męczeństwa Dziesięciu Tysięcy oraz wyobrażenie klęczącego pod Żywym Drzewem Krzyża ich wodza św. Achacjusza[20].

W Krzyżownicach i Strzelnikach w skład programów wchodziły samodzielne, bardzo rozbudowane przedstawienia Pokłonów Trzech Króli. Wolno traktować je jako wyraz poparcia dla powszechnego Kościoła ze strony świeckich feudałów, podobnie jak przedstawienie w Brzegu księcia i duchownego podtrzymujących ponad (zamurowanym obecnie) sakramentarium Veraicon. Natomiast wyobrażenie w Krzyżowicach i Strzelnikach św. Józefa pracującego w warsztacie stolarskim miało wyjaśniać jego rolę w dziele zbawienia[21].

W Pogorzeli powtórzony został prawie dosłownie ten sam schemat przedstawieniowy. Nad adorowaną przez parę aniołów klęczących ze świecami niszą sakramentarium wyobrażono Męża Boleści z narzędziami Pasji. Wokół przedstawiono sceny z życia Marii i Chrystusa, z wyeksponowanym na wschodniej ścianie prezbiterium Zwiastowaniem i centralnie umieszczonym Nawiedzeniem. Ich połączenie z przedstawionym tuż obok na południowej ścianie Narodzeniem miało wykazywać wiernym, iż ciało Chrystusa rozwinęło się w ciele ludzkiej matki, a więc jego ciało i krew, obecnie ofiara i sakramenty codziennej mszy świętej, odpowiadają realnym właściwościom natury ludzkiej (il. 5)[22].

Podobny repertuar motywów zastosowany został także w kaplicy przy zachodnim przęśle nawy południowej kościoła franciszkanów w Opolu. Tak jak w Strzelnikach i Pogorzeli, poprzez cykl pasyjny — zgodnie ze średniowieczną liturgią mszy pojmowanej alegorycznie jako „memoria et representatio passionis" — ukazano ponawianą w eucharystii his-

[19] Zlat: Brzeg..., s. 170-172. Nt. idei „miles Christi" w przedhusyckich Czechach, zob.: W. Iwańczak: Tropem rycerskiej przygody. Wzorzec rycerski w piśmiennictwie czeskim XIV wieku, Warszawa 1985, s. 241-271.

[20] Karłowska-Kamzowa: Brzeskie malowidła ścienne..., s. 209; taż, Malarstwo śląskie..., s. 76; Gotyckie malarstwo ścienne ..., s. 92. Nt. znaczeń i ikonografii przedstawienia, zob.: G. Schiller, Ikonographie der christlichen Kunst. Bd. II. Gütersloh 1968, s. 146; Lexikon der christlichen Ikonographie. Bd.V. Freiburg i.Br. 1973. szp. 16-21. Treść legendy przytacza M. Michnowska: Malowidła ścienne z XIV w. w kościele św. Jakuba w Toruniu. Towarzystwo Naukowe w Toruniu, Prace Wydziału Filologiczno-Filozoficznego. T. XV, z. 3. Teka Komisji Historii Sztuki III. Toruń 1965, s. 41 nn.

[21] Karłowska-Kamzowa: Brzeskie malowidła ścienne..., s. 221 nn.; J. Kębłowski: Polska sztuka gotycka. Warszawa 1983, s. 209.

[22] Por.: Z. Kępiński: Wit Stwosz w starciu ideologii religijnych Odrodzenia. Ołtarz Salwatora. Wrocław-Warszawa-Kraków 1969. s. 69; tenże: Wit Stwosz. Warszawa 1981, s. 90.

toryczną ofiarę Chrystusa (il.4), a do ilustracji tego dogmatu włączono — podobnie jak w Brzegu czy Krzyżowicach — niosący także tradycyjne wątki znaczeniowe temat Męczeństwa żołnierzy Legii Tebańskiej[23].

Tak wymowne obrazowe eksponowanie dogmatu transsubstancjacji było wobec ówczesnych konfliktów religijnych niczym innym, jak przypomnieniem podstawowych prawd wiary. Ideowe programy malowideł ściennych z Brzegu i okolicy były odpowiedzią Kościoła na szerzącą się wóczas herezję, a powstanie — bezpośrednią reakcją na dotkliwe zniszczenia z okresu wojen husyckich, zwłaszcza Brzegu w latach 1428-1432 (Krzyżowice, Pogorzela i Strzelniki leżą zaledwie kilka kilometrów od Brzegu, a kościół w Strzelnikach należał do dóbr splądrowanej w 1428 roku przez husytów kolegiaty św. Jadwigi)[24]. Musiało to nastąpić w 2. ćw. XV w. - należy sądzić, iż już po zakończeniu walk, tj. po 1432 roku. Ich forma świadczy o tym, iż stało się to bliżej połowy wieku. Przemawia za tym także aktualizacja przedstawień, przede wszystkim wprowadzenie do nich charakterystycznych elementów uzbrojenia, co podnosiło dodatkowo i tak już wyraźnie czytelny dydaktyczno-moralizatorski charakter. Tak więc w Strzelnikach, w cyklu pasyjnym na północnej ścianie prezbiterium, żołdacy, którzy pojmali Chrystusa w Ogrójcu i przywiedli go przed Heroda, uzbrojeni są jak husyci. Zza wiklinowego płotu otaczającego Getsemani wyraźnie widać charakterystyczny husycki cep bojowy[25], a jeden ze stojących najbliżej

[23] Malowidła dotąd nie publikowane. Odsłonięte, częściowo samoistnie, w czasie prac porządkowo-remontowych w 1974-1975, wykonane najprawdopodobniej techniką fresku suchego na pobiale wapiennej, zachowane na ścianach pn., wsch. i pd. kaplicy (obecnie p.w. św. Maksymiliana Kolbe) przedstawiają: zacheuszek, Arbor Vitae i Męczeństwo Dziesięciu Tysięcy (ściana pn), św. Dziewicę, śś. Niewiasty (Apolonia?, Matka Boska?, nieznana św.), nieczytelny fragment inskrypcji gotyckiej (wsch.), Pasję (Modlitwa Jezusa w Ogrodzie Oliwnym, Ukrzyżowanie z Marią i św. Janem), Madonnę Apokaliptyczną, ornament floralny (pd.), zob.: Kostowski, op. cit., s. 13-14, 125-126 (kat. 5), il. 35-46.

[24] O antyhusyckich treściach całego zespołu malowideł brzeskich (Brzeg, Krzyżowice, Strzelniki, Pogorzela) pisano wielokrotnie, choć pomijano dotąd — z wyjątkiem malowideł w Pogorzeli — kwestię uzbrojenia: T. Chrzanowski, M. Kornecki: Sztuka Śląska Opolskiego. Od średniowiecza do końca wieku XIX, Kraków 1974, s. 114; A. Karłowska-Kamzowa: Dzieje sztuki w Brzegu. w: Brzeg. Dzieje — gospodarka — kultura. Pod red. Wł. Dziewulskiego. Opole 1975, s. 221, 226n.; taż: Śreniowieczne polichromie ścienne na Śląsku Opolskim. Katowice 1976, s. nlb.; taż: Programy ideowe gotyckich malowideł ściennych w Polsce. w: Gotyckie malarstwo ścienne w Europie środkowo-wschodniej. Pod red. A. Karłowskiej-Kamzowej. Poznań 1977, s. 141n.; K. Stejskal, Dyskusja. w: Ibidem, s. 175; Karłowska-Kamzowa: Malarstwo śląskie..., s. 64, 76; Zlat, Brzeg ..., s. 171-173; A. Karłowska-Kamzowa: Malarstwo gotyckie Europy środkowo-wschodniej. Zagadnienie odrębności regionu. Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk, Wydział Nauk o Sztuce. Prace Komisji Historii Sztuki. T. XIV. Warszawa — Poznań 1982, s. 97; Kębłowski: Polska sztuka..., s. 209; Gotyckie malarstwo ścienne..., s. 92, 95, 172.

[25] M. Gradowski, Z. Żygulski jun.: Słownik polskiej terminologii uzbrojenia historycznego. Biblioteka Muzealnictwa i Ochrony Zabytków. Seria B, T. LXXI. Warszawa 1982, s.

Chrystusa oprawców trzyma husycką pawęż[26]. Powtórzono to w zaledwie kilka lat później w scenie Ecce Homo na południowej ścianie nawy (il. 5). Także i tu w tłumie niewiernych i żołdaków otaczających przewyższającego ich kilkakrotnie wielkością umęczonego Chrystusa, stojący na pierwszym planie żołnierz niczym swój atrybut trzyma husycką pawęż, a w przedstawionym poniżej Zmartwychwstaniu jeden ze strażników grobu uzbrojony jest w cep (il. 6). W Pogorzeli powstałe w tym samym czasie w prezbiterium sceny z życia Marii i Chrystusa zamknięto wielkim, obejmującym całe przęsło południowej ściany Ukrzyżowaniem. Stojących tu pod krzyżem oprawców przedstawiono jak wojska husyckie[27], a wśród „prezentowanej" broni drzewcowej i obuchowej wyróżnia się wyraźnie husycki cep bojowy i — być może — kiścień (il. 7). W Opolu, w furcie wyobrażonej na południowej ścianie kaplicy Ogrójca, stoi Judasz wraz z kohortą żołnierzy, spośród których jeden także trzyma cep z charakterystycznie zwisającym bijakiem (il. 4)[28].

Obok bardzo rozbudowanego programu eucharystycznego i problemu walki w obronie wiary w omawianych malowidłach uderza niezwykła na Śląsku prezentacja dworskiego ceremoniału. Wykwintny feudalny

45-46; Z. Żygulski jun., Broń w dawnej Polsce na tle uzbrojenia Europy i Bliskiego Wschodu. Warszawa 1982, s. 98, 119. Por.: Muzeum Wojska Polskiego w Warszawie. Album zbiorów wieku X-XV. Warszawa 1960, il. na s. 10 (Nr 48 MWP).

[26] Gradowski, Żygulski jun.; op. cit., s. 88; Żygulski jun., op. cit.,s. 118. Zob.: V. Denkstein: Pavézy českého typu. I. Studie k déjinem husitské vojenské tradice, jejího rozšíření a vlivu v 15. století. Sborník Národního muzea v Praze XVI, 1962. Ř.A - Historie, č. 4-5, s. 206: nr 44 (Śląsk, 3. ćw. XV w., nr inw. 1379 MWP), tabl. 53 i nr 45 (j.w., nr inw. 1380 MWP), tabl. 54; tenże, Pavézy českého typu. III. Tamże, XIX, 1965, č. 1-5, s. 90-91 (nr 44, 45). Por.: Kohlhaußen, Schlesischer Kulturspiegel im Rahmen der Kunstsammlungen der Stadt Breslau. Breslau 1935, s. 50-51, il. 41.

[27] Karłowska-Kamzowa: Malarstwo śląskie..., s. 64; Gotyckie malarstwo ścienne..., s. 95.

[28] Nadal pozostaje otwartym problem pochodzenia Mistrza z Brzegu (zwanego tak od pierwszej uchwytnej realizacji), jak i rola ks. Ludwika II brzeskiego w powstaniu całej tej grupy malowideł, do których - jak się zdaje - wolno włączyć także malowidła opolskie. O ile bowiem ich formalne podobieństwo (powtarzające się w tych samych ujęciach kompozycyjnych tematy, zwłaszcza w przedstawieniach Dziesięciu Tysięcy, charakterystyczne główki aniołków, operowanie tą samą techniką i gamą barwną) nie jest efektem zbyt daleko idącej rekonstrukcji, to na podstawie wstępnej analizy formalnej można je hipotetycznie wiązać z tym warsztatem. Zastanawiająca w tym kontekście jest też nie odnotowana dotąd sygnatura malarza, umieszczona w 2. ćw. XV w. (?) na pd. stronie podłucza tęczy w Pogorzeli, przedstawiająca św. Grzegorza w tiarze papieskiej, opatrzonego banderolą z fragmentarycznie zachowaną inskrypcją „(...) Gregorros ler (...)", z tarczą herbową o trójdzielnym polu przed nim: u góry, po lewej, ciemna gałązka na białym tle, po prawej znak cechu malarzy (trzy białe tarcze na czerwonym tle), poniżej litera W (?) utworzona z dwóch przecinających się liter V. Wokół herbu banderola z inskrypcją czarną minuskułą gotycką: „(...) Gregorros Alrat maler gm (...) Oppol", zob.: Kostowski, op. cit., s. 111, 126-128 (kat. 6b), il. 6O-63.

świat, którego nieodłączną częścią była także kościelna hierarchia, będąc hołdem nonarchii i władzy świeckiej wobec Kościoła, mógł być również odpowiedzią na ten religijny ruch o społecznym podłożu, bardzo radykalnym zwłaszcza w swej pierwszej fazie, kiedy to wojny husyckie toczyły się na ziemi brzeskiej.

O słuszności powyższej interpretacji całego zespołu malowideł brzeskich, włączając weń także malowidła opolskie, przekonuje ufundowany w 1443 roku dla fary brzeskiej przez miejscowego altarystę N(icolausa?) Kaecherdorffa obraz tablicowy, który pierwotnie był najprawdopodobniej zawieszony bezpośrednio nad wejściem do zakrystii (il. 8)[29]. Jego jawnie antyutrakwistyczne treści podkreślono umieszczoną na ramie inskrypcją, mówiącą o zniszczeniu kościoła w 1428 roku właśnie przez husytów: Anno d(omi)ni m°cccc°XXVIII p(raese)ns civitas et ecclesia devastata et conbusta est per (a)emulos ihesu cristi hereticos hussitas demum p(raese)ns tabula comparata est Anno domini m°cccc°XLIII per n ka(e)cherdorff altaristam[30].

Przekazując informacje o historycznym wydarzeniu — dewastacji kościoła przez „heretyków husytów" — inskrypcja uzasadniała aktualną ówcześnie antyhusycką wymowę ideową przedstawienia, a ścisły związek między słowem i obrazem wyjaśniał jednoznaczny powód fundacji: obraz przedstawiał negowany przez husytyzm podstawowy dogmat Kościoła katolickiego — transsubstancjację[31].

Napis pozostawał w bezpośrednim związku z eucharystycznymi treściami malowidła[32]. Stojący między Marią a Chrystusem wielki, złoty

Konserwację malowideł opolskich (na zlecenie Wojewódzkiego Konserwatora Zabytków w Opolu) wykonał w dwóch etapach w latach 1976 („wstępne prace zabezpieczające") i 1977 („pełny zakres zabiegów konserwatorskich") Z. Bradke, nie dokumentując stanu pierwotnego ani wykonanych prac. Nt. konserwacji malowideł w Brzegu, Krzyżowicach, Strzelnikach i Pogorzeli, zob.: L. Krzyżanowski: Konserwacja malowideł ściennych w Polsce w latach 1945-1964. „Ochrona zabytków" 19, 1966, nr 2, s. 39-40, 42, il. 1-4, 8-9; tenże, Kolokwium poświęcone estetycznym problemom konserwacji malowideł ściennych. Tamże, s. 84, 88-90; J.E. Dutkiewicz: Z działalności Katedry Konserwacji Malowideł Ściennych ASP w Krakowie. Tamże, s. 55, il. 4, 10; A. Karłowska-Kamzowa, J. Domasłowski, M. Kornecki, H. Małkiewiczówna: Gotyckie malowidła ścienne w Polsce. Wyniki badań przeprowadzonych w latach 1974-1979. Tamże, 33, 1980, nr 2, s. 120-122, il. 5, 7-9; oraz dokumentacje w Wojewódzkim Ośrodku Badań i Dokumentacji Zabytków w Opolu.

[29] Lorenz: op. cit., s. 48.

[30] Schultz: op. cit., s. 163; H. Lutsch, Verzeichnis der Kunstdenkmäler der Provinz Schlesien. Bd. II. Breslau 1889. s. 321; F. Landsberger, Ein Kapitel schlesischer Malerei, w: Die Kunst..., s. 227-229, il. 159; H. Braune, E. Wiese: Schlesische Malerei und Plastik des Mittelalters. Kritischer Katalog der Ausstellung in Breslau 1926. Leipzig 1929, s. 82, nr 178, tabl. 185; Mroczko: op. cit., s. 472, 482-500, il. 1-3; T. Dobrzeniecki: Malarstwo tablicowe. Katalog zbiorów. Muzeum Narodowe w Warszawie. Warszawa 1972, s. 203-205, nr 64.

[31] Mroczko: op. cit., s. 491.

[32] Eucharystyczne treści przedstawienia Chrystusa Bolesnego to rzeczywista obecność

kielich mszalny z hostią, do którego tryska krew wprost z pięciu ran Męża Boleści, przydaje przedstawieniu ściśle eucharystycznego sensu uzmysławiając prawdę o rzeczywistej obecności Chrystusa w sakramencie ołtarza[33]. Chrystus eucharystyczny obecny jest sakramentalnie podczas liturgii sprawowanej w Kościele, co podkreśla jeszcze ustawienie kielicha, stojącego na sarkofagu niczym na mensie ołtarzowej.

Zestawienie bolesnych postaci Chrystusa i Marii w ideowo-formalną całość ma swoje głębokie uzasadnienie doktrynalne i obrazuje główną myśl soteriologii wieków średnich: Zbawiciel dokonał dzieła odkupienia przy czynnym współudziale Marii, poświadczonym jej duchowym cierpieniem. Ten ostatni wątek, tak silny w obrazie, podniesiono nieprzypadkowo. Uczestnictwo w jej współcierpieniu było koniecznym warunkiem osiągnięcia zbawienia, a ustanowione po synodzie prowincjonalnym w Kolonii w 1423 r. Święto Boleści i Współcierpienia Marii, wprowadzone do uroczystości roku liturgicznego i rozpowszechnione w całej Europie w 2. poł. XV wieku było niczym innym, jak właśnie reakcją Kościoła na niszczenie Jej wizerunków „per (a)emulos ihesu cristi hereticos hussitas"[34].

Z łagodnym, skłaniającym wiernego do indywidualnej dewocji, wyobrażeniem wstawiennictwa Marii i jej orędownictwa u boskiego Syna[35], wyrażonymi poprzez gest rąk i pełne macierzyńskiej miłości pochylenie ku niemu, kontrastuje zamierzony optyczny niepokój tła. Realizm - w odróżnieniu od idealistycznej konwencji przedstawieniowej osób boskich - starannie dobranych i odpowiednio rozmieszczonych licznych narzędzi męki zmusza, także przez pozorny nieład ich układu, do swoistej rekonstrukcji historycznego wydarzenia.

---

ciała i krwi (transsubstancjacja), eucharystia jako ofiara bezkrwawa (ofiara krzyżowa), eucharystia (komunia), zob.: T. Dobrzeniecki: Imago Pietatis - jej treść i funkcja. w: Funkcja dzieła sztuki. Warszawa 1972, s. 73-92.

[33] Mroczko: op. cit., s. 490; Dobrzeniecki, Imago Pietatis..., s. 88. Nt. powszechnie wówczas przyjętej teorii Tomasza z Akwinu, będącej metafizycznym wyjaśnieniem przez substancję i przypadłości obecności ciała i krwi Chrystusa, zob.: Encyklopedia Katolicka. T.IV. Lublin 1983, szp. 1245n. Jego def. przeistoczenia przytacza Dobrzeniecki, Niektóre zagadnienia..., s. 203 (przyp. 381).

[34] Mroczko: op. cit., s. 491-493. Szerzej nt. corredemptio i compassio Marii pisze T. Dobrzeniecki, Gotycki obraz z Olbierzowic (zagadnienia ikonografii i stylu). Biuletyn Historii Sztuki 31, 1969, nr 1, s. 44nn.; tenże, Średniowieczne źródła "Piety". w: Treści dzieła sztuki. Warszawa 1969. s. 18nn.; tenże, Niektóre zagadnienia..., s. 106, 109; tenże, Wybrane zagadnienia ikonografii pasyjnej w sztuce polskiej. w: Męka Chrystusa wczoraj i dziś. Lublin 1981. s. 145n.

[35] E. Panofsky: Imago Pietatis. Przyczynek do historii typów przedstawieniowych Mąż Boleści i Maria Pośredniczka. w: Studia z historii sztuki. Oprac. J. Białostocki. Warszawa 1971, s. 95-121.

Podporządkowany teologii obecności dewocyjny obraz był przedstawieniem kultowym funkcjonującym w sferze subiektywnego doświadczenia religijnego poza liturgią ołtarza. Jego adoracja w trakcie będącej najpełniejszym wyrazem devotio moderna pogłębionej metodycznej modlitwy, dzięki kontemplacyjnemu pogrążeniu się w treści poszczególnych narzędzi męki, dawała wiernym odpowiednie odpusty[36], a owo duchowe połączenie się podmiotu z przedmiotem było jednocześnie manifestacyjną negacją husyckiego obrazoburstwa[37]. Znakomicie służyła temu mistycznemu przeżyciu formuła stylu pięknego, podkreślając dodatkowo związek z najwyższą formą obcowania z Bogiem, jaką jest ofiara eucharystyczna (hostia)[38]. Trudno nie dostrzec w obrazie brzeskim dominacji charakterystycznych „miękkich" form wywodzących się wprost z czeskiego malarstwa tablicowego epoki przedhusyckiej[39]. To zastanawiające przejęcie jego cech nie może być przypadkowe przy tym poziomie artystycznym i tłumaczy się - poprzez „historyzujące" odwołania do czasów świetności Kościoła na ziemi brzeskiej - dążeniami do odnowy życia religijnego. Niezwykłym natomiast zdaje się być fakt, iż jeszcze w XVII wieku, w krańcowo odmiennej sytuacji, obraz ten nadal pełnił podobną do swej pierwotnej funkcję, będąc dla kolejnych wyznawców (luteran) obrazową manifestacją ich wiary[40].

---

[36] Mroczko: op. cit., s. 489n. Nt. devotio moderna, zob.: K. Górski: Prądy religijne XV wieku a sztuka. w: Sztuka i ideologia XV wieku. Warszawa 1978, s. 125; S. Świerzawski, Potrójne rozstaje myśli XV wieku. Ibidem, s. 80-82. Por.: T. a Kempis: O naśladowaniu Chrystusa. Kraków 1981. Ks. IV, rozdz. 13,1. Funkcję "uobecniania" obrazów i nastaw ołtarzowych w średniowieczu omawia A.S. Labuda, Wrocławski ołtarz św. Barbary i jego twórcy. Studium o malarstwie śląskim połowy XV wieku. Poznań 1984, s. 90-100.

[37] Jednym z najsilniejszych jego przejawów było kazanie Jakoubka ze Stříbra, wygłoszone 31 stycznia 1417 r. w kościele Panny Marii "před Týnem" w Pradze, w pobliżu ołtarza św. Łukasza - patrona cechu malarzy, zob.: P. Kropáček: Malířství doby husitské. Česká deskova malba prvé poloviny XV. století. Praha 1946, s. 10nn.

[38] Labuda: op. cit., s. 105-107.

[39] Landsberger: op. cit., s. 227n.; E.G.Troche: Das erste Jahrhundert schlesischer Tafelmalerei. Die Hohe Strasse. Bd. 1. Breslau 1938, s. 136. Ów tradycjonalizm stylowy, podnoszony — poza ostatnią monografistką obrazu — m. in. dwukrotnie już przez T. Dobrowolskiego (Śląskie malarstwo ścienne i sztalugowe do początku XVI wieku. w: Historja Śląska od najdawniejszych czasów do roku 1400. Pod red. Wł. Semkowicza. T. III. Kraków 1936, s. 178; a także: Sztuka na Śląsku. Katowice-Wrocław 1948, s. 154;) był nawet powodem rozbieżnych opinii nt. czasu powstania tablicy.

[40] W 1612 r., z fundacji dwóch miejscowych duchownych (Petera Thomasa i George Watera), dodano do obrazu heraldyczno-inskrypcyjne zwieńczenie z łacińskim dwuwierszem i obszernym rymowanym niemieckim tekstem, wyjaśniającym jego sens i okoliczności fundacji: Lorenz: op. cit., s. 99n.; J. Harasimowicz: Treści i funkcje sztuki śląskiej reformacji (1520-1650). Acta Universitatis Wratislaviensis No 819. Historia Sztuki II. Wrocław 1986, s. 168 n., il. 159.

Wydaje się, iż obraz brzeski mógł oddziałać na powstałe jeszcze przed połową stulecia malowidło ścienne w zakrystii kościoła augustianów NMPanny na Piasku we Wrocławiu. „Zawieszone" w arkadzie niczym tablicowy obraz, zbliżone jest do tablicy brzeskiej nie tylko formą, ale także głównymi założeniami kompozycyjnymi: centralnie umieszczoną postacią Chrystusa, sposobem rozłożenia narzędzi pasyjnych, inskrypcją obiegającą zapewne pierwotnie malowidło, podobnie rozwiązaną kolorystyką (il. 9). Co prawda wyobrażono tu tylko Męża Boleści, i to nieco nieporadnie, ale bliska wymowa ideowa obu malarskich realizacji nasuwa przypuszczenie o jeśli nie bezpośrednim oddziałaniu, to przynajmniej wspólnym pierwowzorze[41].

Walka z herezją husycką była jednym z celów zaalpejskiej misji legata papieskiego św. Jana Kapistrana[42]. Jego przedstawienie „naturalnej wielkości" na tle panoramy Wrocławia jest jednym z ciekawszych przykładów kształtującej się wówczas wczesnej ikonografii Świętego (il. 10). Obraz powstał we Wrocławiu zapewne w związku z konsekracją kościoła bernardynów w 1502 roku, a przeznaczony był do kaplicy Św. Jana Kapistrana[43]. Wzniesiono ją z fundacji Valentina Haunolda w 1465 r. w miejscu pierwotnego usytuowania oratorium (w którym przebywał Kapistran w czasie swej choroby po podróży do Nysy 20 maja 1453 r.), tj. przy pierwszym od zachodu przęśle nawy południowej budowanego od 1463 r. nowego murowanego kościoła.

Ascetyczny, energiczny mnich, ukazany w całej, znacznie przewyższającej inne postaci, ubrany w szary habit przewiązany w pasie postronkiem i w drewniane sandały założone na bose stopy, trzyma w lewej ręce chorągiew z monogramem IHS w płomienistej glorii. Zgodnie z istniejącą już wtedy tradycją z nią właśnie przewodził wojskom antytureckiej krucjaty w 1456 r. pod Belgradem, a wśród krzyżowców mieli się znajdować także wrocławianie. Stąd też depcze on, wybrażonego w półpostaci, zwyciężonego wówczas sułtana Mehmeda II Fatiha. Triumfujący nad pokonanym niewiernym kaznodzieja, znany już wówczas powszechnie ze swej uzdrowicielskiej działalności, błogo-

[41] Z. Bradke: Konserwacja i badania technologiczne gotyckiego malowidła ściennego we Wrocławiu. Zeszyty Naukowe ASP, nr 10, Kraków 1977, s. 55n.; A. Karłowska-Kamzowa: Malarstwo śląskie..., s. 60n.; A. Karłowska-Kamzowa: Kontakty artystyczne z Czechami w malarstwie gotyckim Śląska, Pomorza Wschodniego, Wielkopolski i Kujaw. Folia Historiae Artium 16, 1980, s. 59, il. 27.

[42] O Janie Kapistranie i jego misji: J. Hofer: Johannes von Capestrano. Ein Leben im Kampf um die Reform der Kirche. Innsbruck 1936.

[43] J. Kostowski: Wrocławski obraz Jana Kapistrana a wczesna ikonografia Świętego. Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk, Wydział Nauk o Sztuce. Sprawozdania nr 106 za 1988 r. Poznań 1989, s. 177-183.

sławi jednocześnie napotkanych w czasie swej antyhusyckiej misji i uzdrowionych przez siebie wiernych, zgromadzonych po prawej stronie obrazu: niewidomego, kalekę cierpiącego na podagrę, głuchego, niemowę i wskrzeszonych zmarłych. Co ważne, scena ta rozgrywa się na tle panoramy późnogotyckiego Wrocławia, przedstawiającej fragment miasta zamknięty bramami Świdnicką i Sakwową. Między nimi, wśród drobiazgowo odtworzonych szczytów i dachów domów widać dominujące nad miastem wieże: kościoła św. Barbary (?), św. Elżbiety i ratusza, a dalej kościołów — św. Marii Magdaleny, św. Jakuba, św. Wojciecha i NMPanny na Piasku. Nieprzypadkowo też znalazły się na obrazie umocnienia obu bram wykonane po 1498 r. w obawie przed najazdem tureckim, a Kapistran — zapewne w związku ze staraniami o jego kanonizację, w które zaangażowany był od 1462 r. Wrocław oraz powszechnym już wtedy jego kultem — został wyobrażony jako święty, choć kanonizowano go dopiero w 1690 roku[44].

Przypuszczalnie z poświęceniem pierwszego kościoła bernardynów związany jest wtórnie tryptyk z Legendą św. Jadwigi śląskiej[45]. Powstałe około 20 lat wcześniej retabulum dostosowano zapewne wówczas do nowej funkcji, początkowo może nawet nastawy głównego ołtarza, poprzez przemalowanie rewersów skrzydeł, na których umieszczono przedstawienia związane ideowo z nowym miejscem przeznaczenia tryptyku[46]. Obrazowały to stygmatyzacja św. Franciszka i wyobrażenia świętych franciszkańskich, ale przede wszystkim patrona wrocławskiego kościoła — założyciela zakonu bernardynów i duchowego mistrza św. Jana Kapistrana — kanonizowanego w 1450 roku św. Bernardyna ze Sieny wraz z dwoma zakonnikami, co mogło być z kolei nawiązaniem do wysłania przez Kapistrana w 1453 r., jeszcze przed jego przybyciem do Wrocławia, dwóch braci zakonnych z poleceniem znalezienia miejsca pod budowę kościoła i klasztoru[47]. Natomiast pozostałe przedstawienia

[44] Ibidem, s. 178-180.

[45] Lutsch: op. cit., Bd. I. Breslau 1886. s. 253; Schultz: op. cit., s. 128; Landsberger: op.cit., s. 249n.; Braune, Wiese: op.cit.,s.81n., nr 177, tabl. 178-184; L. Burgemeister, G. Grundmann: Die Kunstdenkmäler der Stadt Breslau. Bd. I,2. Breslau 1933, s. 192n., il. 87; Dobrzeniecki: Malarstwo tablicowe..., s. 194-203, nr 63.

[46] Zachowane na rewersach skrzydeł pierwotne linie podziałów (tak jak na awersach, na 8 pól) dalszego ciągu Legendy (o czym wspominają Braune, Wiese: op. cit., s. 82 i Dobrzeniecki: Malarstwo tablicowe..., s. 197), mogłyby świadczyć o pospiesznym ich wykonaniu, spowodowanym zapewne zbliżającą się konsekracją kościoła. Musiało to nastąpić już po przybyciu Kapistrana do Wrocławia (13.02.1453 r.), a przed poświęceniem właśnie wzniesionej prowizorycznej świątyni (28.09.1455 r.).

[47] J.C.H. Schmeidler: Urkundliche Geschichte der evangelischen Haupt- und Pfarrkirche zu St. Bernhardin in Breslau, von der ersten Gründung derselben bis auf die heutige Zeit. Breslau 1853, s. 9-10.

były logiczną konsekwencją tematu tryptyku i jednocześnie zamknięciem (treściowym i dosłownym) głównego cyklu przedstawieniowego, w którym spośród 32, wzorowanych na ilustracjach kodeksu z 1353 roku przedstawień składających się na obrazową legendę św. Jadwigi[48], trzy kwatery lewego skrzydła, uaktualnione w stosunku do rękopiśmiennego pierwowzoru, przedstawiały bitwę legnicką.

Obraz bitwy, daleko bardziej konwencjonalny niż w lubińskim rękopisie[49], przy całej swej umowności obfituje w szczegóły , które dość jednoznacznie ukierunkowują odbiór malowideł. Uzbrojenie odpowiada formom z XV wieku. Wojsko „tatarskie" w hełmach typu kapalin, przyłbica i barbuta, w pełnych zbrojach gotyckich z napierśnikami skrzyńcowymi, używa kopii. Śląscy rycerze, rozpoznawalni dzięki książęcemu orłu oraz herbom v.Busewoy i v.Rothkirch, w hełmach typu kapalin i „żabi pysk", w pełnych zbrojach, walczą kopiami, mieczami jedno- i dwuręcznymi, toporkami oraz maczugami — buzdyganami[50]. W miejscu brodatej głowy króla na chorągwi tatarskiej wyobrażono natomiast żelazny kapelusz husycki[51], który to emblemat powtórzono konsekwentnie na wszystkich kwaterach ilustrujących bitwę (il. 11). Henryk II Pobożny walczy tu nie z Tatarami, ale ze współczesnymi dla powstania tryptyku wrogami Kościoła — husytami.

Wyobrażeniu stoczonej dwieście lat wcześniej bitwy legnickiej nadano poprzez aktualizację historyczną oraz wyraźne wyeksponowanie wątków eschatologicznego i moralizatorskiego jasno określony sens ideowo-polityczny. Książę, charakteryzowany w kategoriach męczennika

[48] Kloss: op. cit., s. 63-72, 234-237, il. 63-78; Karłowska-Kamzowa: Malarstwo śląskie...,s. 110n., il. 22-26. Kodeks znajduje się obecnie w USA: The J. Paul Getty Museum Handbook of the Collections. The J. Paul Getty Museum. Malibu, California 1986, s. 76.

[49] Odpowiednie ilustracje zestawiają i omawiają: W. Tunk: Die Schlacht bei Wahlstatt im Bilde des Mittelalters. Jomsburg 5, 1941, H. 2, s. 195-210; A. Karłowska-Kamzowa: Zagadnienie aktualizacji w śląskich wyobrażeniach bitwy legnickiej 1353-1504. Studia Źródłoznawcze 17, 1972, s. 91-118. Tamże omówione także późniejsze wersje legendy. Por. też: H. Luchs: Ueber die Bilder der Hedwigslegende (im Schlackenwerther Codex von 1353, dem Breslauer Codex von 1451, auf der Hedwigstafel in der Breslauer Bernhardinkirche und in dem Breslauer Drucke von 1504). Breslau 1861; K. Stronczyński: Legenda obrazowa o św. Jadwidze księżnie szlązkiej według rękopisu z r. 1353 przedstawiona i z późniejszemi tejże treści obrazami porównana, Kraków 1880; A. Karłowska-Kamzowa: Fundacje artystyczne księcia Ludwika I Brzeskiego. Studia nad rozwojem świadomości historycznej na Śląsku XIV-XVIII w. Wrocław 1970, s.14-34, 108-125; taż, Idea fundacyj Ludwika I w śląskiej tradycji społecznej u schyłku średniowiecza. w: Fukcja dzieła sztuki..., s. 119-134.

[50] Żygulski jun., op. cit., s. 146. Zob. też: Dobrowolski: Śląskie malarstwo..., s. 169, przyp. 3; A. Schellenberg: Schlesisches Wappenbuch. Görlitz 1938, szp. 17, tabl. 28. 31 (v. Bußwoy) i szp. 120, tabl. 28. 30 (v. Rothkirch u. Panthen).

[51] Tunk, op. cit., s. 200; Żygulski jun., loc.cit.

poległego za wiarę (za co dostępuje zbawienia) i śląskiego bohatera, miał mobilizować do walki z kolejnymi wrogami wiary i Kościoła. W pierwszej połowie XV wieku byli nimi husyci, na początku następnego stulecia realnie zagrażający chrześcijańskiej Europie Turcy. Jego postać stała się figurą retoryczną dla ideowych manipulacji, w które poważnie zaangażowano wiarę i religię, występując jednocześnie w obronie panującego porządku społecznego[52].

Choć brak, jak dotąd, przekonywującego wyjaśnienia pochodzenia tryptyku, można chyba sądzić, iż trafił on do kościoła bernardynów nieprzypadkowo[53]. Legenda św. Jadwigi, a zwłaszcza epizod bitwy legnickiej i przedstawienie jej syna, który jak prawdziwy „miles Christi" poległ „pro defensione fidei et suae gentis"[54], nadawał się znakomicie na temat ołtarza w świątyni wzniesionej na fali fanatycznej akcji kaznodziejskiej, w której problem walki w obronie wiary zajmował poczesne, jeśli nie główne miejsce. Tryptyk mógł nawet czasowo pełnić funkcję głównego ołtarza — do chwili ufundowania nowego, już po wzniesieniu obecnie istniejącego kościoła. Zapewne wtedy też przeniesiony został do kaplicy św. Jana Kapistrana. Wraz z przedstawieniem duchowego przywódcy krucjat i założyciela wrocławskiego klasztoru, poprzez wzajemne powiązania ideowe, świetnie uzupełniały się treściowo, tworząc zespół zupełnie wyjątkowy.

Dalekim echem misji Kapistrana są — będące interesującym odnowieniem idei krucjat i religijnych ideałów „miles Christi" — malowidła rycerskiej wieży mieszkalnej w Witkowie (il. 12)[55]. Wielka rozeta z monogramem „ihs" namalowana w podłuczu pełniącej funkcję domowej kaplicy (na wzór zamkowych wykuszy kaplicznych) wnęki okiennej, to nieodłączny atrybut św. Bernardyna ze Sieny, który żywił szczególną cześć dla imienia Chrystusa, żarliwie propagując jego kult

[52] Karłowska-Kamzowa: Idea fundacyj..., s. 126 n.; Kębłowski: Ideologiczno-polityczne aspekty..., s. 132 n.

[53] Kostowski: Wrocławski obraz Jana Kapistrana..., s. 180 n. (tamże przyp. 16 nt. pochodzenia tryptyku).

[54] Bulla papieża Innocentego IV z 1248 r., cyt. wg: J. Kębłowski: Pomniki piastów śląskich w dobie średniowiecza. Wrocław 1971, s. 165 (tamże o narastaniu kultu Henryka II Pobożnego, s. 165-167).

[55] S. Gumiński, A. M. Olszewski: Gotycka wieża mieszkalna w Witkowie i jej renesansowa dekoracja. Biuletyn Historii Sztuki 25, 1963, nr 4, s. 312-314, il. 3-4; A. Karłowska-Kamzowa: Gotyckie malarstwo ścienne na Śląsku. Roczniki Sztuki Śląskiej III, 1965. s. 82-83, nr. 18, tabl. XLIV-XLV; Materiały do katalogu gotyckich malowideł ściennych w Polsce. Pod red. A. Karłowskiej-Kamzowej. Poznań 1981, s. 29; J. Witkowski: Gotyckie malowidła ścienne rycerskiej wieży mieszkalnej w Witkowie (Autorowi dziękuję za udostępnienie mi mpsu niepublikowanej pracy); Kostowski: Sztuka Śląska..., s. 33-34, 132-133 (kat. 9), il. 71-81.

w czasie swych kazań. Ta charakterystyczna cecha bernardyńskiej pobożności przeniesiona została na Śląsk przez Kapistrana w 1453 roku[56].

Antytetyczne zestawienie monogramu Chrystusa z Ukrzyżowaniem z Marią i św. Janem stojącymi pod krzyżem nabrało w tej rycerskiej fundacji szczególnych treści zwłaszcza, iż uzupełniono je poniżej wyobrażeniami śś. Jerzego i Krzysztofa. Walczący z szatanem patron wypraw krzyżowych i nosiciel Chrystusowych idei to rycerscy patroni fundatora malowideł Nickela von Warnsdorf, którego wyobrażono w scenie zaślubin w sąsiedniej niszy okiennej[57].

Konserwatywne w swych treściach i formie są powstałe prawie pół wieku później dwa epitafia z kościoła św. Elżbiety we Wrocławiu[58]. W pierwszym — nieznanego zakrystiana (il. 13)[59] zobrazowano typologiczny związek pomiędzy ofiarami Abrahama i Boga Ojca, a także z proroctwem Izajasza: Chrystus klęczy na krzyżu jako drugi Izaak, a z jego licznych ran wypływa krew, bowiem jest on zapowiedzianym „Mężem Boleści oswojonym z cierpieniem"[60]. Powstałe w związku z prorocką liturgią przedstawienie wyraża treść dogmatu odkupienia, a jego trynitarna formuła unaocznia przede wszstkim treść dogmatu soteriologicznego, obrazując poprzez wzajemny stosunek charitas Patris i pietas Christi teistyczny i chrystologiczny aspekt doktryny soteriologicznej: Chrystus jest jednocześnie kapłanem (pontifex), ofiarą (hostia) i przebłaganiem (propitiatiorum)[61].

---

[56] Kostowski: Wrocławski obraz Jana Kapistrana..., s. 182. Monogram należy rozumieć jako „IeHsuS" lub „Jesus Hominum Salvator", zob.: G. Kaftal: Saints in Italian Art. Iconography of the Saints in Tuscan Painting. Florence 1952. przyp. 2 na szp.200; H. Feldbusch: Christusmonogramm. w: Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte. Bd. III. Stuttgart 1954. szp. 716; Lexikon... Bd. II, szp. 337 i Bd. V, szp. 389-392. Freiburg i Br. 1970 i 1973.

[57] G. Steller: Die Wittgendorfer Wasserburg und ihre Besitzer. Die Heimatwanderer. Beilage des Sprottauer Tageblattes Nr 21, 1941, s. 4. Malowidła powstały najprawdopodobniej po przebudowie wieży związanej zapewne z małżeństwem ich fundatora, a zważywszy na ich styl, musiało się to stać wkrótce po 1453 r.

[58] Zlat: Sztuki Śląskiej..., odpowiednio: s. 164, il. 8 i 168, il. 16. Epitafia zawieszone były naprzeciw siebie, w nawie pd.

[59] H. Luchs: Die Denkmäler der St. Elisabeth-Kirche zu Breslau. Breslau 1860, s. 81 n., nr 149; Schultz: op. cit., s. 109 n.; Lutsch: op. cit., Bd. I. Breslau 1886, s. 242 n.; Braune, Wiese: op. cit., s. 90, nr 189, tabl. 213; Burgemeister, Grundmann: op.cit., s. 137; A. Stange: Deutsche Malerei der Gotik. Bd.XI. Österreich und der ostdeutsche Siedlungsraum von Danzig bis Siebenbürgen in der Zeit von 1400 bis 1500. München-Berlin 1961. s. 132, il. 286; T. Dobrzeniecki: Średniowieczny portret w sakralnej sztuce polskiej. Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie XIII, 1 (1969), s. 43 n., il. 24- 25; tenże, Malarstwo tablicowe..., s. 235 n., nr 74.

[60] Iz 53.3.

[61] T. Dobrzeniecki: U źródeł przedstawień: „Tron Łaski" i „Pietas Domini". Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie XV, 1 (1971), s. 221-307.

Wkraczające w sferę najbardziej skrajnych doświadczeń wiary opowiadanie o ofiarowaniu Izaaka, poszerzone o jehowistyczną historię Abrahama, znakomicie oddawało atmosferę ostrych konfliktów religijnych drugiej połowy XV wieku. Ze względu na swoje eschatologiczne treści owo surowe przedstawienie mogło nawet pełnić w czasie kazań rolę exemplum obrazowego. Uaktualnienie starotestamentalnych wartości poprzez wykorzystanie faktu wzajemnej interpretacji wydarzeń zbawczych Starego i Nowego Testamentu mogło być pomocnym kaznodziei w jego codziennych wykładach wiary, albowiem ułatwiało to przepowiadanie wydarzenia — Chrystusa, którego wizerunek świadomie uwikłano w krąg tych wyobrażeń[62].

W drugim epitafium — zmarłego w 1498 r. Laurentiusa Maßa (il. 14)[63] — postacie świętych polecających donatora opiece Męża Boleści ustawiono na tle tkaniny zdobionej motywem owoców granatu — symbolu Kościoła, nieśmiertelności i zmartwychwstania, a tu przede wszstkim ofiary Chrystusa — syna Marii[64].

Zakrystianin Maß był przypuszczalnie znaczącą postacią w wyjątkowo licznym i silnym wówczas bractwie altarystów[65], toteż zrozumiałą wydaje się być spójność programu jego epitafium ze współczesną mu oficjalną dogmatyką kościelną. Podkreślenie współcierpienia i współudziału Marii było zgodne z kazaniami św. Bernardyna ze Sieny, który propagował w nich rolę Marii jako corredemptrix. Także rozbudowana teologia zadośćuczynienia oraz podnoszenie ekspiacyjnej wartości ofiary Chrystusa, którego rany były jej następstwem i widomym znakiem, pozostawało w ścisłym związku z żarliwą bernardyńską pobożnością pasyjną[66]. Jej elementy przejęte przez kler wrocławski za pośrednict-

[62] G. v. Rad: Teologia Starego Testamentu. Warszawa 1986. s. 143 nn. O występowaniu w średniowiecznych przedstawieniach obrazowych elementów treściowych i formalnych schematów zalecanych wówczas przy układaniu kazań pisał Wł. Smoleń: Konstrukcja gotyckich ołtarzy w Polsce. Roczniki Humanistyczne. Historia Sztuki. T. XIX, z. 5, 1971, s. 10-12; natomiast o stanowiących instrumentarium średniowiecznego kaznodziejstwa exemplach — B. Geremek: Exemplum i przekaz kultury. w: Kultura elitarna a kultura masowa w Polsce późnego średniowiecza. II. Kaznodziejstwo i exemplum. Praca zb. pod red. B. Geremka. Wrocław 1978, s. 53-76.

[63] Luchs: op. cit., s. 89 n., nr 165; Schultz: op. cit., s. 110; Braune, Wiese: op. cit., s. 94, nr 201, tabl. 225; Burgemeister, Grundmann: op. cit., s. 136; Dobrzeniecki: Średniowieczny portret..., s. 44 nn., il. 26; tenże: Malarstwo tablicowe..., s. 272 n., nr 92. Inskrypcję z epitafium przytacza m. in. M. Machnerus: Monumenta et Inscriptiones Silesiae. Biblioteka Uniwersytecka we Wrocławiu, sygn. R 648 (rkps wrocł. z 2. poł. XVII w.), k. 108 r.

[64] Wg: Pnp 4. 13. G. Ferguson: Signs and Symbols in Christian Art. New York 1961, s. 37.

[65] Zob.: J. C. H. Schmeidler: Die evangelische Haupt-und Pfarrkirche zu St. Elisabet. Breslau 1857, s. 70, 72, 96; A. Schultz: Einige Schatzverzeichnisse der Breslauer Kirchen. Abhandlungen der Schlesischen Gesellschaft für vaterländische Cultur. Philosophisch-historische Abtheilung. Breslau 1867, s. 2, 15, 18.

wem św. Jana Kapistrana (który właśnie takim pasyjno-pokutnym kazaniem w kościele św. Elżbiety rozpoczął swą antyhusycką misję na Śląsku wiosną 1453 r.) musiały być powszechnie znane wobec trwającej wtedy już prawie pół wieku intensywnej akcji kaznodziejskiej. Stąd też pojawienie się tych epitafiów w kościele będącym wówczas głównym ośrodkiem kaznodziejskim miasta wydaje się być konsekwencją prowadzonej przez kler katolicki pod hasłami antyhusyckimi intensywnej walki ideologicznej, z czym związany był ściśle wzrost religijnej propagandy katolickiej, propagowanie pielgrzymek, kultu świętych, bractw religijnych oraz ogromna ilość traktatów, pism i kazań skierowanych przeciw husytom. Jednym z ich autorów był także duchowy przywódca stronnictwa antyhusyckiego i zagorzały przeciwnik Jerzego z Podiebradu Mikołaj Tempelfeld, kaznodzieja u św. Elżbiety, „pater predicatorum". Ów wybitny, świadom siły oddziaływania ambony teolog, obok walki z herezją z dużym powodzeniem głosił też kazania pasyjno-pokutne, a zarówno Kapistran, jak i Tempelfeld, mieli na kazalnicy gorliwych następców[67].

Tradycyjny schemat kompozycyjny wykorzystano jeszcze raz w Oleśnicy — w epitafium zmarłego w 1514 r. kanclerza księcia oleśnickiego Caspra von Roraw (il. 15)[68]. Zmarły, który w epitafium Maßa dorów-

[66] J. J. Kopeć: Męka pańska w religijnej kulturze polskiego średniowiecza.Studium nad pasyjnymi motywami i tekstami liturgicznymi. Textus et Studia. Vol. III. Warszawa 1975, s. 104, 133; M. Otto-Michałowska: M. L. Pezzi-Ascani: Motywy włoskie w malarstwie małopolskim XV wieku. Biuletyn Historii Sztuki 37, 1975, nr 1, s. 131-132.

[67] J. Drabina: Ośrodki kaznodziejskie Wrocławia jako centra walki z Jerzym z Podiebradu. Acta Universitatis Wratislaviensis No 70, Historia XIV, Wrocław 1968, s. 129-145; tenże , Wrocławska kapituła katedralna i jej stosunek do politycznych wydarzeń lat 1453-1471. Śląskie Studia Historyczno-Teologiczne II, 1969, s. 183-204; tenże, Stosunek wrocławskich zakonów do króla Jerzego z Podiebradu. Tamże, IV, 1971, s. 249-266; tenże, Mikołaj Tempelfeld z Brzegu. Colloquium Salutis 2, 1970, s. 83-102; tenże, Rola argumentacji religijnej w walce politycznej w późnośredniowiecznym Wrocławiu. Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego DCCXLVIII, Studia Religiologica, Zeszyt 13, Kraków 1984.

[68] Nazwisko kanclerza wg inskrypcji, zob. Braune, Wiese: op. cit., tabl. 227: „Im Jore · 1 · 5 · 1 · 4 · und den sonnobend noch der hymel/ fart xpi ist vorscheyden der Edle und feste Casper/ von Roraw fürstlicher gnoden Kenczler czur Olßen / Alhy begraben dem got genedig sey". Por.: J. Sinapius: Olsnographia. Leipzig 1707, s. 89 (v. Rorau, herb v. Rhor); tenże, Schlesischer Curiositäten. I Theil. Leipzig 1720, s.764-765 (Rorau, ród v. Rohr, Rhor); a także J. Siebmacher's Grosses Wappenbuch. Bd. 17. Die Wappen des schlesischen Adels. Neustadt a.d. Aisch 1977, s. 65 (Rohr, Rhor, Rorau), tabl. 35 (Rohr II) i s. 88-89 (Roraw). Prawidłową pisownię nazwiska zmarłego podali jedynie: Schlesische Provinzialblätter, Neuntes Stück, September 1828, s. 308 i Schultz, op. cit., s. 161. W późniejszych pracach mimo umieszczonego na epitafium herbu v.Rohr (odm.) i znanej inskrypcji — zniekształcano je dwojako: „Boraw" (np.: Lutsch, op. cit., Bd.II..., s. 544; Braune, Wiese: op. cit., s. 95 (!); A. Ziomecka: Śląskie malarstwo gotyckie. Zbiory Muzeum Narodowego we Wrocławiu. Wrocław 1986, s. 88-92, nr 32) bądź "Borau" (ostatnio: Katalog Zabytków Sztuki w Polsce.

nywał prawie swą wielkością polecającym go świętym, tu pozostaje już w bezpośrednim związku z Chrystusem. Wyłaniający się z sarkofagu Vir Dolorum zwraca się wprost do klęczącego kanclerza. Gotycki schemat ikonograficzny obudowano jedynie nowym decorum: miejsce umieszczanych w tle narzędzi Męki Pańskiej zajęła renesansowa architektura, a jej florystyczna dekoracja korespondowała z dworskimi postaciami świętych dziewic. Posłużenie się natomiast u progu nowej epoki tradycyjnym motywem Bolesnego Chrystusa okazującego swe rany nie było przypadkowe[69]. Jego ostentacyjna adoracja przez kanclerza, prezentowana w zamkowym kościele w czasach ostrych konfliktów religijnych, stanowiła jedną z ostatnich manifestacji katolickiej ortodoksji w już na poły „heretyckim" księstwie oleśnickim[70].

Jak się zdaje, zbliżoną rolę pełniły malowidła kaplicy mariackiej w Ziębicach, gdzie wyobrażono Chrystusa prezentującego ranę przebitego boku w otoczeniu drobiazgowo odtworzonych Armorum Passionis (il. 16) oraz scenę Zwiastowania połączoną z Polowaniem na jednorożca w Ogrodzie Zamkniętym (il. 17)[71]. Ich powstanie było wyraźnym odnowieniem kultu NMPanny, ku czci której w latach 1420-1423 z fundacji księcia Jana Ziębickiego wzniesiono tę kaplicę[72]. Malowidła przedstawiały podstawowe tezy „prawdziwej" wiary kwestionowane przez „heretyków husytów". Sugestywne zilustrowanie rzeczywistej obecności Chrystusa w eucharystii oraz zobrazowanie tajemnic Zwiastowania i Wcielenia przy niezwykle silnym wyeksponowaniu poprzez szereg starotestamentowych prefiguracji — będących przede wszystkim mariologicznymi symbolami dziewictwa Marii i zapowiedzią Wcielenia Zbawiciela — dekretu bazylejskiego o Niepokalanym Poczęciu NMPanny (1439 r.), wzmocnionego późniejszymi bullami Sykstusa IV (pierwsza z 1476 r.)[73], było nie tylko zobrazowaniem wezwań kaplicy i religijnego bractwa, ale także odpowiedzią na wciąż nie wygasłe herezje.[74]

T. IV. Województwo wrocławskie. Pod red. Jakuba Pokory i Mieczysława Zlata. Z. 1. Oleśnica, Bierutów i okolice. Warszawa 1983, s. 56, il. 221).

[69] Zlat: Sztuki śląskiej..., s. 168; Katalog Zabytków Sztuki... T. IV, z.1. s. XXIX.

[70] E. Schlitzberger: Das Buch der Stadt Oels in Schlesien. Berlin 1930, s.13

[71] F. Hartmann: Geschichte der Stadt Münsterberg in Schlesien von ihrer Gründung bis zur Gegenwart. Münsterberg 1907. s. 56; M. Zlat: Ziębice, Wrocław 1967, s. 76-77; J. Skibińska: Nowo odkryte malowidła ścienne w kaplicy maryjnej w kościele parafialnym w Ziębicach. w: Gotyckie malarstwo..., s. 125-127; Gotyckie malarstwo ścienne..., s. 100, 102, 223, il. 119-121; Prace konserwatorskie na terenie województw jeleniogórskiego, legnickiego, wałbrzyskiego, wrocławskiego w latach 1974-1978, Wrocław 1985, s. 132-133, il. 45.

[72] Zlat: Ziębice..., s. 55. Od czasu jej wzniesienia ziębicka fara nosiła podwójne wezwanie — NMPanny i św. Jerzego.

[73] Breviarium fidei. Wybór doktrynalnych wypowiedzi Kościoła. Oprac. S. Głowa SJ, I. Bieda SJ. Poznań 1989, s. 263-266. Nt. ikonografii przedstawienia, zob.: L. Wehrhahn-Stauch, Einhorn. (w:) Reallexikon..., Bd. IV. Stuttgart 1958, szp. 1504-1544; Lexi-

Ufundowanie w 1482 r. przez ziębickiego duchownego Hansa Lodego malowideł było konsekwencją prowadzonej już od 1464 r. przez miejscowe duchowieństwo, a zręcznie kierowanej ze stolicy diecezji działalności, zmierzającej bezpośrednio do ożywienia życia religijnego[75]. W tym samym bowiem roku, w którym spalono Brzeg, fundator kaplicy mariackiej, próbując powstrzymać nadciągające z Czech oddziały husyckie, poległ porzucony przez własne rycerstwo w Starym Wielisławiu pod Kłodzkiem. Rozpoczęty podówczas długi okres wojen wygasłych dopiero u schyłku XV w. miał, poza skutkami natury politycznej i gospodarczej, bezpośredni wpływ na osłabienie pozycji Kościoła w księstwie[76].

W 1474 r. powołano na nowo w Ziębicach ,popadłe w zapomnienie w czasie wojen husyckich, „Bruderschaft zur Verehrung Mariä und des Fronleichnams Christi". Dzięki staraniom księcia Henryka Starszego i ówczesnego proboszcza Jana von Opitza zatwierdził je biskup wrocławski Rudolf, który celem wzmożenia żarliwości religijnej zapewnił jednocześnie członkom bractwa rozliczne odpusty[77]. Niewykluczone, iż określono nawet warianty przedstawień, których tematy narzucało wezwanie bractwa i kaplicy doń przynależnej. Wyobrażenie Chrystusa Bolesnego jest bowiem rozwiązane podobnie jąk w malowidle z zakrystii kościoła NMPanny na Piasku [78], a scenę Zwiastowania z jednorożcem umieszczono po 1471 r. na malowidle ściennym , które jeszcze w XIX w. znajdowało się na zachodniej ścianie kruchty południowej katedry wrocławskiej[79], oba więc wrocławskie malowidła musiał znać zaangażowany w działalność ziębickiego bractwa Rudolf z Rüdesheim[80].

Interesujące, iż w czasie, gdy powstawały malowidła ziębickie, w wyniku pohusyckiego ożywienia religijnego, znacznie wzrosła w diecezji wrocławskiej ilość fundacji mszalnych, a wotywy „de corpore Christi"

kon..., Bd.I. Freiburg i.Br. 1968, szp. 590-593; Schiller, Ikonographie..., Bd. I. Gütersloh 1968, s. 63-65.

[74] L. Matusik: Śląskie kontakty późnohusyckie i brackie do r. 1548, w: Studia z dziejów polskich i czechosłowackich, T. I. Wrocław 196O, s. 193, 196.

[75] Hartmann: op. cit., s. 121.

[76] Ibidem, s. 75-107; Historia Śląska..., s. 238 nn.; Zlat: Ziębice ..., s. 18.

[77] Hartmann: op. cit., s. 122.

[78] Pomijając szczegóły, ziębicki Vir Dolorum różni się nietypową (niebieską) barwą tła, wywodzącą się zapewne ze współczesnego mu miniatorstwa, por.: Kloss, op. cit.,s. 155, 194-195, il. 231.

[79] P. Knötel: Die Reste mittelalterlicher Wandmalerei in Breslau. Schlesiens Vorzeit im Bild und Schrift 50, 1882, s. 94-95, tabl. 3 — fig. 1.

[80] Zdecydowaną postawę bpa Rudolfa wobec husytyzmu podnosili: Matusik, op. cit. s. 189-190; W. Urban: Szkice z dziejów diecezji wrocławskiej. Biskup Rudolf z Rüdesheim (1468-1482). Studia Theologica Varsaviensia 4, 1966, nr 1, s. 125 nn.; J, Drabina: Działalność dyplomatyczna legata apostolskiego Rudolfa z Rüdesheim na Śląsku. Acta Universitatis Wratislaviensis No 195, Historia XXIII, Wrocław 1974, s. 213 nn.

i ku czci NMPanny spotyka się wśród najczęściej przepisywanych przez fundatorów formularzy mszalnych. Od końca XV w. liczne są także fundacje wotywy o Męce Pańskiej, najczęściej mszy o Pięciu Ranach Chrystusa[81]. Popularność tej ostatniej wynikała z powszechnego wówczas przekonania o płynących z niej niezwykłych korzyściach dla dusz przebywających w czyśćcu, a przeświadczenie o istnieniu purgatorium, podniesione do rangi artykułu wiary na soborze florenckim w 1439 r., oraz panujący pogląd o skuteczności mszy odprawianych za zmarłych były negacją husyckiego predestynacjonizmu. Jednocześnie, wobec odrzucenia przez husytyzm całej obrzędowej strony Kościoła, liczne fundacje mszalne podkreślały jego znaczenie jako widzialnej instytucji o hierarchicznej strukturze podporządkowanej władzy papieża[82].

Zapewne nie bez znaczenia dla programu ziębickich malowideł pozostawał także fakt ówczesnej popularności tzw. modlitwy św. Grzegorza o pięciu ranach Chrystusa, z którą związane były odpusty, ale przede wszystkim tzw. Godzinek o NMPannie[83]. Wybrane z nich wersety zdają się tu mieć swe, opatrzone odpowiednimi inskrypcjami, odpowiedniki obrazowe[84].

Dogmat o realnej obecności Chrystusa w sakramencie eucharystii ilustruje także kwatera skrzydła ołtarzowego z Chrystusem tłoczącym wino, będąca pozostałością ołtarza pochodzącego najprawdopodobniej z kościoła Bożego Ciała we Wrocławiu, zawierająca przedstawienie Chrystusa w tłoczni mistycznej (il. 18)[85]. Chrystus — grono prasy (panis vivus), tłoczący winne grona, jest równocześnie tłoczony przez belkę prasy, którą jest jego krzyż. Jego krew, zmieszana z sokiem winnych

[81] Kopeć: op. cit., s. 318-327, 389-390.

[82] H. Małkiewiczówna: Interpretacja treści piętnastowiecznego malowidła ściennego z Chrystusem w tłoczni mistycznej w krużgankach franciszkańskich w Krakowie. Folia Historiae Artium 8, 1972, s. 121, 132.

[83] Kopeć: op. cit., s. 195-198, 318.

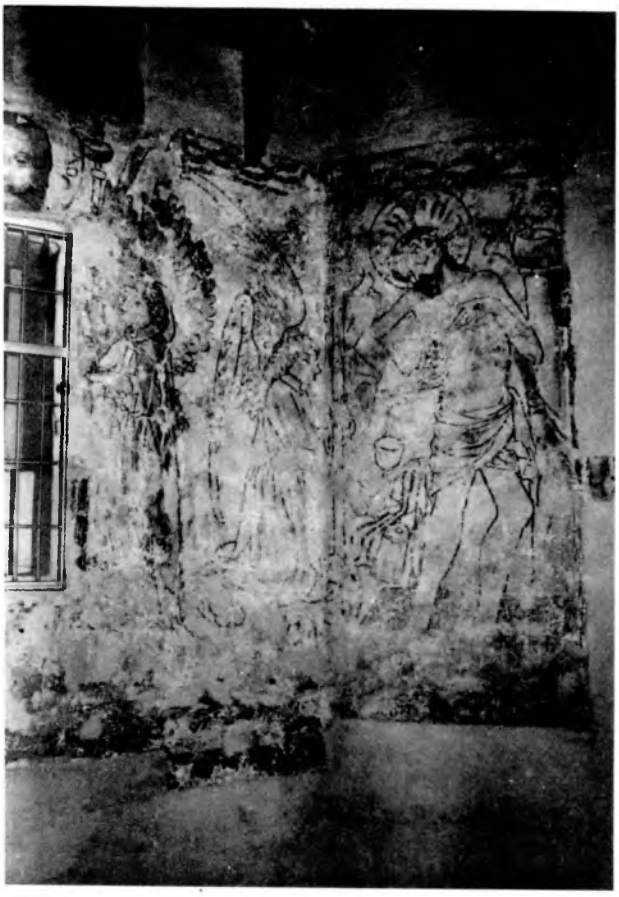
[84] „(...) tyś krzak Mojżeszów, Boskim ogniem gorejąca, tyś Różdżka Aaronowa, śliczny kwiat rodząca, bramo rajska zamknięta, runo Gedeona, wieżo utwierdzona — Dawidowa, basztami i bronią wzmocniona (...)" — K. M. Sierszeńska: Wyobrażenia Zwiastowania z jednorożcem w polskiej plastyce gotyckiej. Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk, Wydział Nauk o Sztuce. Sprawozdania nr 98 za 1980 r. Poznań 1981, s. 75-76.

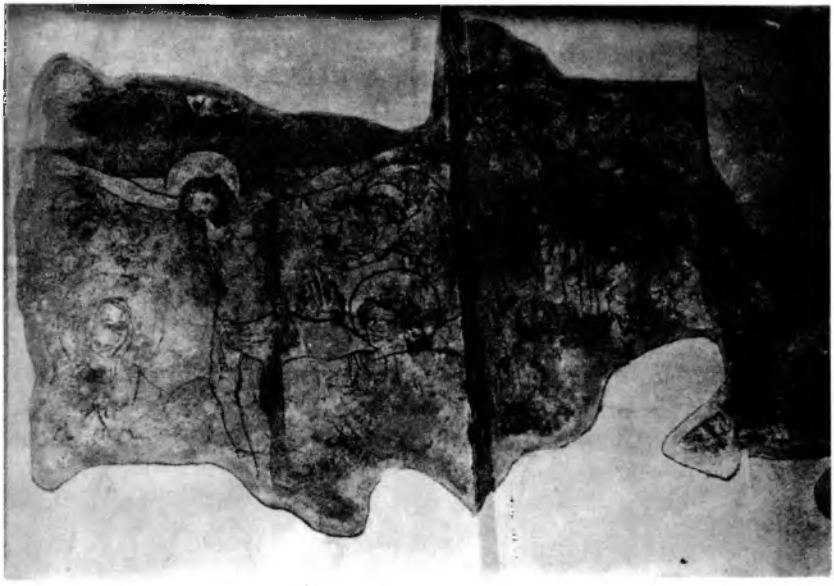
[85] Schultz: op. cit., s. 133-134; Bericht des Provinzial-Konservators der Kunstdenkmäler der Provinz Niederschlesien über die Tätigkeit vom 1. Januar 1919 bis 31. Dezember 1924 (...), Breslau (1925), s. 13, tabl. 3; Braune, Wiese: op. cit., s. 89-90, nr 188, tabl. 213; A. Nowack, Führer durch das Erzbischöfl. Diözesanmuseum in Breslau, Breslau 1932, s. 36, nr 146, tabl. 13; Burgemeister, Grundmann: op. cit., Bd. I, 3. Breslau 1934, s. 102; Sztuka Wrocławia. Praca zbior. pod red. T. Broniewskiego i M. Zlata, Wrocław 1967, s. 164-165; W. Urban, Muzeum Archidiecezjalne we Wrocławiu oraz katalog jego zbiorów (II). Archiwa, biblioteki i muzea kościelne 28, 1974, s. 283 (nr 3); Wrocław, jego dzieje i kultura. Praca zb. pod red. Z. Świechowskiego, Warszawa 1978, s. 188, il. 269.

1. Brzeg, kościół św. Mikołaja. Malowidła zakrystii, 2 ćw. XV w. (po 1432), po konserwacji w 1961. Prezentacja świętych pogromców pogaństwa i herezji. (Fot. IS PAN Warszawa)

2. Brzeg, kościół św. Mikołaja. Fragment malowideł zakrystii, 2 ćw. XV w. (po 1432). Przedstawienie dogmatu transsubstancjacji: msza św. Grzegorza. (Fot. autor, wg: Kat. Zab. Szt. VII, 1)

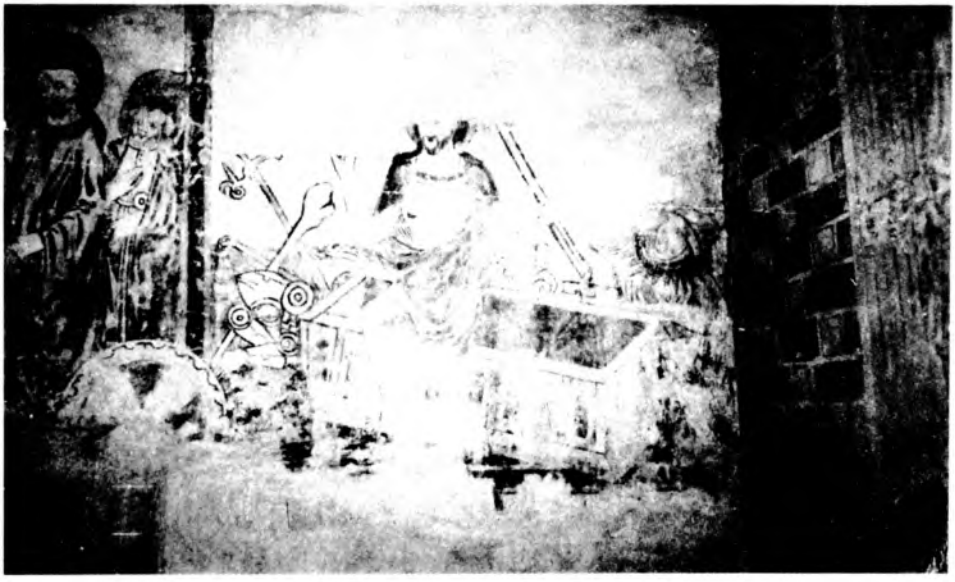
3. Krzyżowice, kościół fil. Wniebowstąpienia Pańskiego. Malowidła ściany wschodniej prezbiterium, 2. ćw. XV w. (po 1432). Przedstawienie dogmatu realnej obecności Chrystusa w eucharystii: Vir Dolorum (Fot. autor)





4. Opole, kościół franciszkanów, kaplica pd. Malowidło na ścianie pd., 2. ćw. XV w. (po 1432 . Pasja. Oprawcy Chrystusa przedstawieni jako husyci: żołnierz uzbrojony w cep bojowy w scenie Modlitwy Chrystusa w Ogrodzie Oliwnym (Fot. autor)

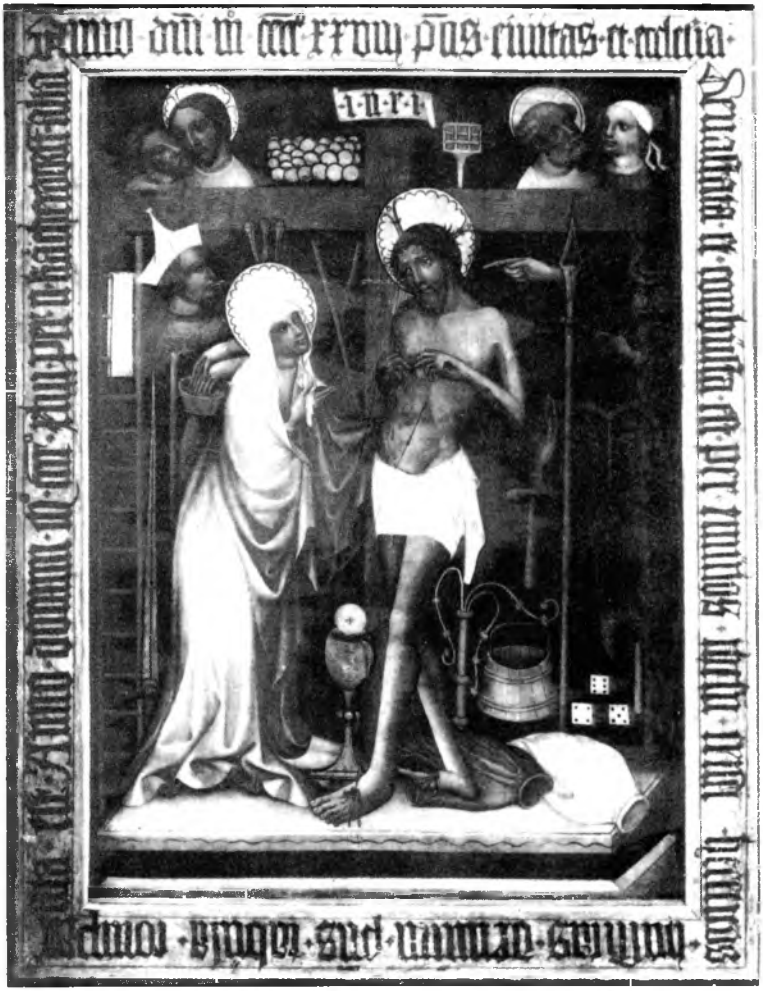
5. Strzelniki, kościół fil. św. Antoniego. Fragment malowideł na pd. ścianie nawy, ok. 1450 (?). Przedstawienie oprawców Chrystusa jako husytów: żołnierz uzbrojony w czeską pawęż w scenie Ecce Homo (Fot. autor)



6. Strzelniki, kościół fil. Fragment malowideł na pd. ścianie nawy, ok. 1450 (?). Przed stawienie strażników grobu Chrystusa w scenie Zmartwychwstania jako husytów (Fot. autor)

7. Pogorzela, kościół par. Fragment malowideł ściany pd. prezbiterium, 2 ćw. XV w. (po 1432). Oprawcy w scenie Ukrzyżowania uzbrojeni w husycki cep bojowy i kiścień (?) (Fot. autor)

8. Chrystus Bolesny z Marią Pośredniczką, 1443. Pierwotnie: Brzeg, kościół św. Mikołaja. Przedstawienie dogmatu transsubstancjacji, compassio i corredemptio Marii. Inskrypcja mówiąca o zniszczeniu kościoła przez husytów w 1428 (Fot. Muzeum Narodowe w Poznaniu)



9. Wrocław, kościół NMPanny na Piasku. Malowidło ścienne w zakrystii, po 1443 (przed 1450). Eucharystyczny Vir Dolorum (Fot. autor)

10. Św. Jan Kapistran na tle panoramy Wrocławia, ok. 1500 (przed 1502). Pierwotnie: Wrocław, kościół bernardynów, kaplica św. Jana Kapistrana. Zaginiony w 1945, stan z 1937. Przedstawienie legata papieskiego podczas jego antyhusyckiej misji na Śląsku (Fot. autor, wg: Th. Gollnisch, Das gothische Breslau. Ein Beitrag zur Baugeschichte Breslaus. Schlesische Monatshefte 14, 1937, Nr 12, s. 465-467)

11. Tryptyk św. Jadwigi, ok. 1430-1440 (po 1432). Pierwotnie: Wrocław, kościół bernardynów. Awers lewego skrzydła, kwatery: 5. bitwa pod Legnicą; 6. śmierć Henryka II Pobożnego. Wojska tatarskie przedstawione jako husyci (Fot. Muzeum Narodowe w Warszawie)

12. Witków, wieża mieszkalna. Malowidło ścienne w podłuczu niszy zach., po 1453. Nawiązanie do antyhusyckiej misji Kapistrana na Śląsku: rozeta z monogramem „ihs" (atrybut św. Bernardyna ze Sieny) (Fot. autor)

13. Epitafium (?) nieznanego zakrystiana z kościoła św. Elżbiety we Wrocławiu, 1492. Przedstawienie dogmatów: Trójcy Św. i soteriologicznego poprzez mistyczne wyobrażenie boskiego Dzieła zbawienia (Fot. autor, wg: Braune, Wiese)

14. Epitafium zakrystiana Laurentiusa Massa, zm. 1498, z kościoła św. Elżbiety we Wrocławiu. Vir Dolorum, Maria jako corredemptrix (Fot. Muzeum Narodowe w Poznaniu)

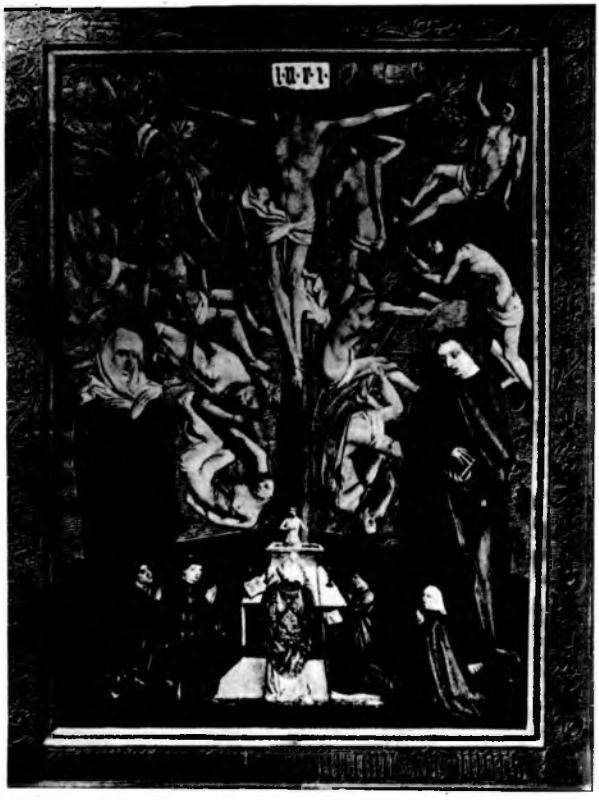
15. Epitafium kanclerza Caspra von Roraw, zm. 1514. Pierwotnie: Oleśnica, kościół zamkowy. Vir Dolorum prezentujący rany (ostentatio vulnerum). (Fot. IS PAN Warszawa)

16. Ziębice, kościół św. Jerzego. Fragment malowideł ściany pn. kaplicy mariackiej, 1482. Chrystus — Mąż Boleści (Fot. autor)

17. Ziębice, kościół św. Jerzego. Fragment malowideł ściany wsch. kaplicy mariackiej, 1482. Przedstawienie dogmatu niepokalanego poczęcia NMPanny: Maria z jednorożcem w Ogrodzie Zamkniętym (Fot. autor)

18. Chrystus tłoczący wino (kwatera skrzydła ołtarzowego). Pierwotnie: Wrocław, kościół Bożego Ciała, ok. 1480/1490. Przedstawienie dogmatu rzeczywistej obecności Chrystusa w eucharystii (Fot. autor, wg: Braune, Wiese)

19. Epitafium kanonika Gregoriusa Helentreutera (?), zm. 1497. Pierwotnie: Wrocław, katedra św. Jana Chrzciciela. Zaginione w 1945, stan z 1899. Przedstawienie dogmatu transsubstancjacji (Fot. autor, wg: Bericht)



20. Wrocław, katedra św. Jana Chrzciciela. Malowidło ścienne w ambicie, ok. 1500 (przed 1506). Eucharystyczno-mistyczne Arbor Vitae i Męczeństwo Dziesięciu Tysięcy, Męczeństwo św. Urszuli i Jedenastu Tysięcy Dziewic (Fot. S. Arczyński)

21. Pentaptyk Matki Boskiej, śś. Piotra i Pawła, 1466. Pierwotnie: Legnica, kościół śś. Piotra i Pawła. Kwatera 8., awers: Zmartwychwstanie. Jeden ze strażników grobu Chrystusa przedstawiony jako husyta (Fot. Muzeum Narodowe w Warszawie)

22. Msza św. Grzegorza, 1480. Pierwotnie: żeński klasztor cysterski Králové w Starym Brnie. (Fot. Moravská galerie v Brně)

gron, spływa przez rynienkę tłoczni wprost do stojącego przed nią kielicha mszalnego, co unaocznia jej tożsamość z ofiarą mszalną.

Wyobrażenie Chrystusa jako Męża Boleści, mistycznie kumulującego w sobie całą Pasję, pozwoliło na pogłębienie symbolicznych znaczeń wywodzącego się ze Starego Testamentu przedstawienia[86]. Równocześnie interesująca formuła wyrażenia drugoplanowego, pasyjnego wątku przedstawienia, nawiązująca na drodze prostych wizualnych skojarzeń do kulminacyjnego momentu Pasji (tj. scen Niesienia krzyża i Ukrzyżowania) spowodowana była zapewne tematem ołtarza[87].

Nałożone na siebie dwa aspekty — pasyjny i eucharystyczny — wyrażono w maksymalnie zwięzłej, syntetycznej formie. Zmierzające niemal ku indywidualnej dewocji wyobrażenie miało uświadamiać nie tyle Pasję, co jej nierozłączność z ofiarą mszalną.Stąd też posłużenie się symbolem tłoczni mistycznej w obrębie liturgii ołtarza i eksponowanie jej mistycznych znaczeń, podkreślone włączeniem do przedstawienia kielicha Ostatniej Wieczerzy, a zwłaszcza motywu zbierania do niego krwi Chrystusa, której przyjmowanie zastrzeżone było tylko i wyłącznie dla kleru sprawującego komunię świętą[88].

Prezentacji tych samych treści, lecz w daleko bardziej rozbudowanej i złożonej treściowo formie, dokonano w domniemanym epitafium zmarłego w 1497 r. Grzegorza Helentreutera[89]. Zawieszone pierwotnie (?) „extra capellam ad columnam"[90], najprawdopodobniej w ambicie katedry wrocławskiej, poprzez zestawienie trzech symbolicznych wyobrażeń

[86] A. Thomas: Christus in der Kelter. w: Reallexikon..., Bd. III, Stuttgart 1954, szp. 673-687. Przedstawienie to — wg Iz 63.3 i Rdz 49.11 — posiada także wiele pośrednich źródeł (omówione tamże).

[87] Przedstawienie na odwrociu kwatery Chrystusa na Górze Oliwnej - o czym wspominają: Braune, Wiese: op. cit., s. 89; Nowack: op. cit., s. 36; Burgemeister, Grundmann: j.w. - pozwala domyślać się umieszczenia na obustronnie malowanych, nie istniejących już skrzydłach, cyklu pasyjnego.

[88] Thomas: op. cit., szp. 679; Mroczko, op. cit., s. 510, 512; Schiller, Ikonographie..., Bd. II..., s. 242; Małkiewiczówna, op. cit., s. 81, 88, 132-133; Westfehling, op. cit., s. 23, 76.

[89] P. Bretschneider: Gregorius Helentreuter, Archiv für schlesische Kirchengeschichte 4, 1939, s. 85-86; tenże, Zu den Epitaphien Gregor Helentreuters und Hans Stegers. Tamże, 5, 1940, s. 61-63.

[90] Machnerus: Monumenta et Inscriptiones Silesiae..., k. 27v., 28r.: „Extra Capellam ad Columnam. /GREGOR HELENTREUTER./. Anno 1491. obiit honorabilis vir Dn. Gregorius Helemreuter./Ad imaginem christi crucifixi/. Parce Jesu benedicte tuis proscentibus ultro'/Millenis decies Rex bone militibus/. /Ut ubi poenarum Comites sub judice saxo / Cum cruce perpessi verbera vincla precem /Horum praeclaris meritis precibusq' sacratis/ Mitior in culpas sis pie christe meas."

Przytoczony tekst zdaje się zawierać nie zachowaną już co najmniej od ubiegłego stulecia inskrypcję z obramienia (daszka?) epitafium, przy czym najprawdopodobniej Machner źle odczytał datę, zapewne 149△ (tj. 1497). Opis ten powtórzono także w późniejszym rękopisie — Inscriptiones Silesiacae, Vol. I. Bibl. Uniw. we Wrocławiu, sygn. R 643, s. 66 (nr 108) — zamieszczając go między „In quarta..." (s. 64), a „In quinta Capella" (s. 66).

— Ukrzyżowania, Męczeństwa Dziesięciu Tysięcy oraz Mszy św. Grzegorza — zawierało niezwykle rozbudowany znaczeniowo dogmatyczno-liturgiczny program. Za jego pośrednictwem duchowny fundator wykładał wiernym ofiarny charakter rozgrywającego się w ziemskich realiach mszalnego oficjum, a zrozumiałe, stopniowe nałożenie na siebie eucharystycznych znaczeń umożliwiała czytelna kompozycja hierarchizująca osiowo te trzy przedstawienia (il. 19).

Symbolikę Mszy św. Grzegorza wzmocniono poprzez połączenie z wyobrażeniem liturgii ołtarza historycznej ofiary konającego na krzyżu Chrystusa, natomiast wyobrażenie męczenników z góry Ararat uwypuklało eucharystyczny sens tego przedstawienia. Wyeksponowany mocno moment podniesienia (elevatio) i dośrodkowa kompozycja z gregoriańskim Vir Dolorum na osi zwracały uwagę na dokonujące się w czasie konsekracji przeistoczenie. Choć temat epitafium pozostawał zapewne w bezpośrednim związku z imieniem wyobrażonego obok celebransa donatora, to zestawienie tego wizyjnego przedstawienia z Ukrzyżowaniem i Męczeństwem Dziesięciu Tysięcy oraz wyraźne ukazanie momentu prezentacji wiernym konsekrowanej hostii dało teologicznie ortodoksyjną wizję sakramentalnej ceremonii, jasno określając intencje fundatora — wikariusza katedralnego i mansjonarza z krypty kościoła św. Krzyża, propagującego tym rozbudowanym przedstawieniem także papieskie odpusty[91]. Klęczący donatorzy oraz umieszczona na ramie inskrypcja głosząca, iż „Terribiliu(m) om(n)i(um) t(er)ribilissimu(m) est mors", potwierdzają epitafijny charakter obrazu[92],

[91] Z. Kruszelnicki: Obraz z Donaborowa i zagadnienie ikonografii „Chrystusą w studni". Towarzystwo Naukowe w Toruniu..., Teka Komisji Historii Sztuki III..., s. 144; R. Suckale, Arma Christi. Überlegungen zur Zeichenhaftigkeit mittelalterlicher Andachtsbilder. Städel-Jahrbuch, N.F. 6, 1977, s. 195-196, il. 14. Zob. też: Małkiewiczówna, op. cit., s. 84 nn.; Westfehling, op. cit., s. 23 nn.

Twórcą takiego programu mógł być tylko światły i mający rozeznanie we współczesnej sztuce duchowny, a takim był - jak można wnosić z jego fundacji — Helentreuter. Rzadkie na Śląsku przedstawienie Mszy św. Grzegorza musiał on poznać za pośrednictwem swego przyjaciela Hansa Stegera, hafciarza z Norymbergi (gdzie było ono stosunkowo „częste", zwłaszcza w 2. poł. XV w.), który na rok przed śmiercią Helentreutera zastrzegł je sobie w testamencie na temat swojego epitafium. Zob.: J. Jungnitz, Kunst und Kunsthandwerk vergangener Zeiten in Schlesien. Die Gregoriusmesse an der Breslauer Domkirche. Schlesien 3, 1909/1910, s. 347-348; por. zestawienie ilościowe: R.u.T. Wohlfeil: Nürnberger Bildepitaphien. Versuch einer Fallstudie zur historischen Bildkunde. Zeitschrift für historische Forschung 12, 1985, H. 2, s. 152.

[92] Por.: P. Schoenen: Epitaph. w: Reallexikon..., Bd.V, Stuttgart 1967, szp. 872-896 (921). Poza cyt. wcześniej (przyp. 89) pracami Bretschneidera, zaginione w 1945 r. epitafium znane jest w literaturze jako obraz tablicowy z ratusza w Grodkowie (dokąd przeniesione zostało przypuszczalnie po 1677 r.) — wyd. anonim. (Heyde?), Chronik der Stadt Grottkau. Grottkau 1867, s. 98-99, 313-314; Lutsch, op. cit., Bd.IV, Breslau 1894, s. 51; Bericht des Provinzial-Consevators der Denkmäler der Provinz Schlesien über seine Tätigkeit vom 1. April 1896 bis 31. März 1898 (...), Breslau (1899), s. 18-19, tabl. 2; P. Knötel: Museum und

który mógł być także ideową inspiracją dla tematu malowidła fundacji biskupa Jana Rotha.

W północnej części obejścia katedry wrocławskiej, w arkadzie nad wejściem na wieżę wschodnią, powstało ok. 1500 r. (przed 1506 r.) malowidło, na którym wyobrażono męczeństwa — w górnej strefie właśnie Dziesięciu Tysięcy, poniżej św. Urszuli i Jedenastu Tysięcy Dziewic, a także przedstawiono fundatora[93]. Często zestawiane obok siebie obie sceny Męczeństw zaskakują tu oryginalnymi konwencjami przedstawieniowymi, a tradycyjnemu strefowemu układowi odpowiada niemal symboliczne, stopniowe narastanie efektów realistycznych (il. 20). Eucharystyczne Arbor Vitae na czerwonym tle, nieprawdopodobnie „archaiczne" w swej formie, ukazano najwyżej. Wyobrażone poniżej, realistycznie ujęte Męczeństwo św. Urszuli, koresponduje już tylko w swej warstwie znaczeniowej z przedstawieniem w strefie „niebiańskiej", zaś umieszczony na wysokości oczu wiernych prawie portretowy wizerunek fundatora uwypukla jeszcze dobitniej trwanie przy dawnych formułach średniowiecznych, u progu nowej epoki i tak już wystarczająco jaskrawe.

Społeczna aktualność takiego właśnie ujmowania treści religijnych była związana — podobnie jak w pierwszych tego typu malarskich realizacjach z Brzegu i jego okolic — z niepokojami religijnymi na Śląsku.

Artystyczny konserwatyzm malowidła, kontrastujący z realistycznym ujęciem postaci biskupa, spowodowany był wznowieniem uniwersalistycznych dążeń Kościoła w jego wzmożonej działalności ideologicznej[94].

Nie bez znaczenia pozostawało przy tym umiejscowienie fundacji. Przy narożnym, północno-wschodnim filarze prezbiterium znajdowało się sakramentarium, a od strony obejścia — naprzeciw malowidła — stał,

Heimatschutz. Oberschlesien 14, 1915, H. 7, s. 340-342; Chrzanowski, Kornecki: op. cit., s. 112, 123-124, il. na s. 121; Suckale, op. cit., s. 196 - lub ze Schlesische Museum für Kunstgewerbe und Altertümer in Breslau (gdzie przekazano je po 1896 r., po odnowieniu w Berlinie): P. Knötel: Kirchliche Bilderkunde Schlesiens. Glatz 1929, s. 83, 106; K.v. Spieß, Marksteine der Volkskunst, II. Jahrbuch für historische Volkskunde VIII-IX, 1942, s. 65, tabl. 21 - il. 62; Kruszelnicki, op. cit., s. 144.

[93] Knötel: Die Reste mittelalterlicher Wandmalerei..., s. 92-93; Lutsch: op. cit., Bd. I..., s.176; L. Burgemeister: Mittelalterliche Wandmalereien in Schlesien. Die Denkmalpflege VI, 1904, 1, s. 4; J. Jungnitz: Die Breslauer Domkirche. Ihre Geschichte und Beschreibung. Breslau 1908. s 78-81; Burgemeister, Grundmann: op. cit., Bd. I, 1. Breslau 1930, s. 111-112; Dobrowolski: Sztuka na Śląsku ..., s. 137; Karłowska-Kamzowa: Gotyckie malarstwo ścienne..., s. 41, 83-84 (nr 29); M. Bukowski: Katedra wrocławska, Wrocław 1974, s. 33-34, il. 28-29.

[94] Zlat: Sztuki śląskiej..., s. 170; 196; Sztuka Wrocławia..., s. 157-158, il. 122; Wrocław, jego dzieje..., s. 189-190, il. 272.

wyróżniony jedną z trzech palących się dniem i nocą lamp, ołtarz Bożego Ciała i św. Urszuli, przy którym rozdawana była komunia święta[95].

Eucharystyczno-mistyczne przedstawienia podobne do śląskich powstawały wszędzie tam, gdzie postępujący husytyzm stwarzał nowe uwarunkowania w sferze pobożności i liturgii. Rosnąca liczba heretyckich sekt religijnych popierających mniej lub bardziej otwarcie utrakwizm, będący podważeniem znaczenia duchowieństwa, a zarazem najprostszym i najbardziej widomym sposobem opowiedzenia się po stronie husytyzmu[96], wywoływała antyhusycką opozycję — zarówno kościelną, jak i książęcą. Konsekwencją tych religijnych konfliktów było sięgnięcie po znaną również ze śląskich malowideł tradycyjną ikonografię symbolicznych przedstawień, przede wszystkim o treściach eucharystycznych. Powtarzające się na Słowacji przedstawienia eucharystycznego Viri Dolorum, często z kielichem u stóp, przeważnie nad mensą ołtarzową lub w pobliżu pastoforium, były dogmatyczną wykładnią Kościoła[97]. Zasadę „picturam scribere" wykorzystywano skrzętnie do obrazowania zarówno sacramentum permanens, jak i do zachęty w walkach z odstępcami od wiary, obarczając mobilizacyjną funkcją przedstawienia świętych poległych za wiarę. Będąc w bezpośredniej zależności od ideowo-politycznej sytuacji w husyckich Czechach, Kościół narzucał swoimi dydaktyczno-moralizatorskimi programami postawę „imitatio Christi", a zadaniu temu podporządkowano sugestywną, ilustracyjną narracyjność przedstawień. Tak jak na Śląsku, w zredukowanej malarskiej wypowiedzi,odwołującej się do typowych schematów wyobrażeniowych, położony był nacisk przede wszystkim na komunikatywną demonstrację wiernym religijnych dogmatów. Głównym wątkiem programów obrazowych była problematyka mszalnego misterium oraz będący przedmiotem sporu sposób przyjmowania eucharystii, z czym związane były przedstawienia wiecznie Żywego Drzewa krzyża[98]. Znamienne, iż tego rodzaju wyobrażenia były niszczone przez husytów[99].

---

[95] K. Dola: Wrocławska kapituła katedralna w XV wieku. Ustrój — skład osobowy — działalność. Lublin 1983, s. 294, 311. Przypuszczalnie na jednym z pobliskich filarów umieszczone było pierwotnie epitafium Helentreutera.

[96] Małkiewiczówna: op.cit., s. 136

[97] V. Dvořáková, J. Krása, K. Stejskal: Středověká nástěnná ma'lba na Slovensku. Praha-Bratislava 1978.s.31.

Dla przykładu malowidła z lat ok. 1400-1420 w Żeliezovcích (tamże, s.180, il. 101), Chyžném (j. w., s.96, il. 90), Čerině (s.83) i Ludrové (s. 121, il. 149)

[98] W Žehře to eucharystyczne Arbor Vitae oznaczające Kościół zamknęło ok. 1420-1430r. cały cykl powstających od ok. 1370-1380r.przedstawień ,uwieńczonych Chrystusem Bolesnym w miejscu właściwego retabulum, a ich antyhusycką wymowę potwierdziło przyznanie im papieskiego odpustu jeszcze w trakcie soboru w Konstancji, zob.: V. Dvořáková, Dyskusja. w: Gotyckie malarstwo..., s. 174-175; Dvořáková, Krása, Stejskal: op. cit., s. 25 nn. i 174 nn., il.74, 83.

Powrót do koncepcji ołtarza jako obrazowej reprezentacji myśli teologicznej[100] znajdował swój wyraz także w sposobie komponowania i realizacji programów malowideł ściennych. Powstałe podówczas „(...) dla wzbogacenia niewiedzy prostaków, którzy nie umieją czytać pisma, aby w tego rodzaju obrazach jakby w piśmie mogli sakramenty wiary czytać i posiadać", jak zapisano w tomie kazań spisanych na Śląsku w 1468 roku[101], malowidła ścienne były adresowane, wobec powszechnego charakteru religijnych niepokojów, do wszystkich kręgów społeczeństwa. Dlatego też akcentowano przede wszstkim funkcje dydaktyczne stworzonych wtedy popularnych programów katechetycznych a nauczaniu obrazowemu służył cały szereg wypracowanych wówczas zabiegów natury formalnej: czytelna, niemal graficzna forma, odpowiednio dobranych dla ilustracji podstawowych prawd wiary tematów, częstokroć wyodrębnianych z kwaterowych cyklów przedstawieniowych wielkością dla podkreślenia wagi treściowej wybranych scen, wypełnianie całych ścian jednolitymi kompozycjami, co podnosiło ich czytelność, czy też powiązanie z liturgią wyobrażeń umieszczanych na wysokości oczu wiernych[102].Tak budowane opowiadanie obrazowe pozwalało kaznodziei na wyjaśnianie wiernym poszczególnych przedstawień, pełniących niejednokrotnie w czasie kazań rolę exemplów obrazowych „(...) bowiem to co się widzi, silniej zapada w pamięci"[103].

W obliczu zagrażającego prawowitemu Kościołowi husytyzmu powstawały również programy o charakterze legitymistycznym, akcentujące poparcie patrycjatu i władzy książęcej dla papiestwa[104]. Podobne tendencje stwierdzić można w kręgu silnej politycznie, ortodoksyjnie nastawionej katolickiej czeskiej szlachty, która kontynuowała przedhusyckie tradycje dworskie. W jej fundacjach widoczna jest stylistyczna i ikonograficzna zależność od królewskiej Pragi, a w szczególności - obok tematyki maryjnej — manifestacyjny kult czterech ziemskich świętych patronów Czech. Dworskim przedstawieniom, pełnym rycerskich idea-

[99] Czego przykładem niech będzie takie przedstawienie w kościele zamkowym w Zeitz, zniszczone przez husytów w 1429 r., zob.: K. M. Kober, Die gotische Wandmalerei in Sachsen und Thüringen. w: Gotyckie malarstwo..., s. 93.

[100] Zlat: Sztuki śląskiej..., s. 185.

[101] A. Karłowska-Kamzowa: Uwagi o systemach dekoracji gotyckich malowideł ściennych w Polsce. Biuletyn Historii Sztuki 33, 1971, nr 1, s. 28 (kodeks pochodzi z bibliteki brzeskiej).

[102] Problem podnoszony kilkakrotnie przez A. Karłowską-Kamzową, ostatnio m. in. w Gotyckim malarstwie ściennym..., s. 91 nn.

[103] Zob.: przyp. 101.

[104] Np. malowidła kościołów w Herzberg i Baalsdorf pod Lipskiem, zob.: Kober: op. cit., s. 92; I. Schultze, Die spätmittelalterlichen Gewölbemalereien der Nikolai-Kirche zu Herzberg/Elster. w: Gotyckie malarstwo..., s. 83.

łów i rodowej chwały, przydawano religijnych znaczeń umieszczając wśród nich nie pozbawione dramatyzmu sceny Pasji czy Męczeństwa Dziesięciu Tysięcy,których ikonografia wywodziła się w całości z tradycyjnych, przedhusyckich form dewocji[105].

Inną formą manifestacji katolickiej orientacji było wykorzystywanie charakterystycznego kształtu czeskiej pawęży, z figuralnym bądź heraldycznym tematem i tekstem modlitwy obiegającym ją dookoła „Pavézy veliké malované" — nieodłączny i zasadniczy element uzbrojenia wojsk husyckich, które wypracowały całą taktykę ich stosowania — tworzą wśród europejskich tarcz tego czasu jednolity historycznie i artystycznie zespół z cechami tylko im właściwymi[106]. Stąd też w ten jednoznaczny atrybut nader chętnie, zapewne także z powodu ich barwnej dekoracji, wyposażano oprawców Chrystusa, a zwłaszcza strażników jego grobu w scenach Zmartwychwstania[107].Również niezwykle charakterystyczny cep, powszechnie łączony z husytami, pojawiał się w jednoznacznie negatywnych sytuacjach, będąc najczęściej elementem uzbrojenia żołdaków w scenach Pojmania[108], Ecce Homo[109] i Ukrzyżowania[110]. Zgodnie z ogólnymi tendencjami epoki, w „staročeské cepy železné" uzbrajano zwykle osobników o odrażającym wyglądzie, ale uderzającą cechą antyhusyckich przedstawień jest plebejska charakterystyka „staročeských cepařů", co było konsekwencją silnych tradycji husyckich trwających w Czechach nieprzerwanie przez cały wiek XV, a nawet dłużej[111].

Przedstawianie oprawców Chrystusa i strażników jego grobu jako husytów w scenach Pasji i Zmartwychwstania[112], znajdowało też niekie-

[105] Déjiny českého výtvarného umění. I/2. Od počátku do konce středověku. Praca zb. pod red. R. Chadraby, V. Denksteina, J. Krásy. Praha 1984, s. 567 nn.; J. Homolka, J. Krása, V. Mencl, J. Pešina, J. Petráň: Pozdně gotické umění v Čechách (1471-1526). Praha 1984, s.174 nn.

O przejawach historyzmu w średniowiecznych Czechach pisze V. Kotrba, Česká barokní gotika. Praha 1976, s. 43 nn.

[106] Denkstein: Pavézy českého typu I..., s. 185-187; tenże, Pavézy českého typu II. Původ a vývoj pavéz předhusitské Evropě. Sborník... XVIII, 1964, č. 3-4, s. 108-109; tenże, Pavézy českého typu III..., s. 11-18, 19-39, 53-72; E. Poche, J. Janáček, J. Homolka, J. Kropáček, O. Líbal, K. Stejskal: Praha středověká. Praha 1983, s. 606-607.

[107] Np. Rajhard, 1420 r.(Kropaček, op.cit., s. 53-72, il. 20; A. Matějček, J. Pešina: La peinture gothique Tcheque 1350-1450. Prague 1950, s. 66,nr 217, il.190); Rakovnik, 1496 r. (J. Pešina, Tafelmalerei der Spätgotik und der Renaissance in Böhmen 1450-1550, Prag 1958, s. 72, nr 108-114, il. 81).

[108] Np.: Roudnice, 1522 r.(Pešina, Tafelmalerei..., s. 85, nr 318-329, il. 232).

[109] J.w. (ibidem, il. 237).

[110] Np.: Skalice i Zátoně, oba po 1430 r., zob.: V. Denkstein, F. Matouš: Jihočeská gotika. Praha 1953, s. 74, 108-109 (37 i 40), il. 102, 105. Przedstawienia takie można spotkać także na terenie Niemiec, np.: Merseburg, ok. 1520 r.

[111] J. Pešina: Studie k malířství poděbradské doby. Umění VII, 1959, č. 3, s. 202; Kotrba, op. cit., s. 45-46.

[112] Jednym z wielu tego rodzaju jest przedstawienie Zmartwychwstania na ołtarzu

dy na Śląsku swój epilog w wyobrażeniach Sądu Ostatecznego. I tak w pierwotnie głównym, poświęconym w 1466 r. ołtarzu kościoła farnego śś. Piotra i Pawła w Legnicy[113] wprowadzono do przedstawień w scenach Ecce Homo Ukrzyżowania i Zmartwychwstania (il. 21) charakterystyczne dla wojsk husyckich elementy uzbrojenia, w które wyposażono kolejno po jednym z szyderców (bojowy cep), oprawców Chrystusa (pistala) i strażników jego grobu (czeska pawęż)[114]. Powtórzone w jednoznacznych sytuacjach „atrybuty" miały budzić w wiernych negatywne odczucia, które znajdowały swe potwierdzenie w scenie Sądu Ostatecznego, gdzie wśród potępionych, zaraz za rabinem, wyobrażono właśnie odrażającego w swym wyglądzie husytę.

Podobne przedstawienie powstało także zaledwie kilka lat później we Wrocławiu. W ufundowanej przez Filipa Dachsa kaplicy, której budowę przy augustiańskim kościele zakończono po trzech latach w 1469 roku, znajdowało się przez krótki czas malowidło ścienne ze sceną Sądu Ostatecznego, w której wyobrażono „(...) wie zweene Teufel einen König auf einer Tragen in die Hölle trugen"[115]. Przedstawienie było rzadkim przykładem politycznego aktualizmu: Jerzy z Podiebradu, bo to był właśnie ów wyklęty król - heretyk, został obłożony klątwą przez papieża Pawła II w roku rozpoczęcia budowy kaplicy, a rok później legat papieski Rudolf ogłosił we Wrocławiu przeciw niemu krucjatę[116]. Co

w Ziębicach, ok. 1515 r. Znajdujący się za otwartym sarkofagiem strażnik o szpetnym obliczu trzyma uniesiony w górę cep bojowy, śpiącego natomiast na pierwszym planie w półleżącej pozycji żołnierza ubrano w typowo wschodni strój, wkładając mu przy tym do ręki turecki łuk. To zaskakujące zestawienie zadziwia swą ówczesną aktualnością.Tak jak niegdyś husytyzm, tak „teraz " Imperium Ottomańskie było wrogiem wiary i Kościoła. Nt. ołtarza, zob.: Braune, Wiese: op. cit., s. 96, nr 209, tabl. 229; Zlat: Ziębice..., s. 84 nn.

[113] E. Wiese: Der Hochaltar der Peter-Paul-Kirche in Liegnitz. Schlesiens Vorzeit in Bild und Schrift, N. F., X, 1933, s. 51-60, tabl. V-VI; Dobrzeniecki: Malarstwo tablicowe..., s. 220-224, nr 69; A. Ziomecka: Śląskie retabula szafowe w drugiej połowie XV i na początku XVI wieku. Roczniki Sztuki Śląskiej X, 1976, s. 88-89, nr 45; J. Witkowski: Program ideowy gotyckiego ołtarza głównego kościoła śś. Piotra i Pawła w Legnicy. Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk, Wydział Nauk o Sztuce. Sprawozdania nr 101 za 1983 r. Poznań 1984, s. 70-76.

[114] Zob. przyp.: 25, 26, 106. Nt. pistali (piszczelu), zob.: Gradowski, Żygulski jun.: op. cit., s. 63; Żygulski jun., op. cit., s. 124, 165, il. 45; por.: Muzeum Wojska Polskiego..., s. 33 (Nr 132 MWP, pocz. XV w.).

Na antyhusycką wymowę ołtarza mogła wpłynąć wyraźnie zaostrzona na Śląsku w latach sześćdziesiątych XV w. inkwizycja kościelna, a zwłaszcza obłożenie Legnicy w 1464 r. klątwą z powodu mających się tam szerzyć herezji, o czym wspomina m. in. Matusik, op. cit., s. 190

[115] N. Pol: Jahrbücher der Stadt Breslau, Bd. II, Breslau 1815. s. 90: 1472.

[116] L. Matusik: Próba spojrzenia na postawę polityczną środowiska wrocławskich kanoników regularnych w średniowieczu. Acta Universitatis Wratislaviensis No 195. Historia XXIII. Wrocław 1974, s. 76-77. O malowidle wspominają również: Burgemeister, Grundmann: op. cit., Bd. I, 1..., s. 221; Sztuka Wrocławia..., s. 153; Wrocław, jego dzieje..., s. 178.

ciekawe, malowidło mogło być niemal ilustracją łacińskiego czterowiersza, zachowanego w pochodzącym z tego kościoła zbiorze teologicznych traktatów z lat 1423-1426: „1415. / Anno milleno quindeno quadraque ceno / Hus heresim fassus Constancia spargitur assus / Ursus Ieronimus non tulit ipse minus / Horum zelotes nubido dat Christus nepotes"[117].

Niezwykle znamiennym dla sztuki czeskiej zdaje się też być graniczący z konserwatyzmem powrót do form i schematów wyobrażeniowych epoki przedhusyckiej[118]. Odnowa dewocyjnego obrazu w niezmiennych i ściśle związanych z dogmatyczną wymową schematach ikonograficznych była bliskim historyzmowi świadomym odwołaniem się do wypracowanych wówczas najdoskonalszych środków wyrazu.

W tyńskim obrazie z 1470 roku Vir Dolorum w cierniowej koronie, jako kapłan i ofiara, trzyma w lewej ręce kielich, do którego spływa krew, a prawą wyjmuje z przebitego, obficie krwawiącego boku hostie. Towarzyszą mu dwaj aniołowie w liturgicznych strojach, podtrzymujący rozpostarty wokół Chrystusa korporał. Eucharystycznie ponadczasowy Salvator zwraca się wprost do wiernych słowami ewangelii św.Jana wytłoczonymi na ramie: „(...) Ego sum panis vivus qui de c(a)elo descendi. Si q(ui)s manducav(er)it ex hoc pane vi(vet in aeternum) (...)"[119]. Obok późnogotyckiej ekspresji dostrzegalny jest tu jeszcze ściszony liryczny ton pięknego stylu. Wraz z jedną z kolejnych replik Madonny Svatovítské był on nawiązaniem do tradycji czeskiego malarstwa tablicowego wywodzących się jeszcze z drugiej połowy XIV wieku, kiedy to dewocyjne dyptyki z antytetycznie zestawianymi obrazami Madonny i Bolesnego Chrystusa były wyrazem oficjalnych dążeń Kościoła zwróconym przeciw reformacyjnym ruchom[120].

Te same treści wyrażają też dwa powstałe ok. 1500 roku obrazy ołtarzowe z Donaborowa i Wieruszowa — pogranicza Śląska i Wielkopolski, na których wiecznie żywy w sakramencie ołtarza Zbawiciel występuje w asyście angelorum missae w roli szafarza eucharystii.Dając siebie samego własnymi rękami, wyjmuje z przebitego boku komunikanty, aby je włożyć do trzymanego w drugiej dłoni kielicha[121].

Około połowy XV wieku w sztuce czeskiej nastąpił wyraźny zwrot w kierunku form stylu pięknego i jego artystycznych tradycji. Pro-

[117] Cyt. wg: P. Spunar: Drobné texty a zprávy z rukopisů. Sborník Národního muzea v Praze. Řada C - Literární historie. Sv. XI, 1966, č.2, s. 67: Protihusitské čtyřverší ve vratislavském rukopisu UK IQ 94 (Wrocław BU IQ 94, f. 197v.).

[118] Pešina: Studie k malířství..., s. 198 nn.

[119] J. Pešina: Pozdné gotické deskové malířství v Čechách. Praha 1940, s.49-51; Homolka. Krása, Mencl, Pešina, Petráň: op. cit., s. 181-182; Staré české umění. Sbírky Národní galerie v Praze, Jiřský klášter. Praha 1988, s. 74, nr 66.

[120] Poche, Janáček, Homolka, Kropáček, Líbal, Stejskal: op. cit., s.439-440, 615.

[121] Kruszelnicki, op. cit., s. 78-80 (il. 1, 2), 147; Dobrzeniecki: Niektóre zagadnienia..., s. 187.

gramowe wyjście z form stylowych „krásného slohu" było reakcją Kościoła i katolickiej szlachty związanej bezpośrednio z rodowym duchowieństwem, a w wiernych Kościołowi południowych Czechach lokalne formy tego stylu trwały nieprzerwanie przez cały okres wojen husyckich[122].

Tak jak na Śląsku, pierwsze przedstawienia św. Bernardyna ze Sieny były bezpośrenim efektem wcześniejszego pobytu Kapistrana w Czechach, z czym wiązały się także powstałe niewiele później, a czerpiące z wczesnej tradycji bernardyńskiej jego wizerunki. Kapistran przeniósł do Europy środkowej ukształtowany w XV wieku we Włoszech typ przedstawieniowy, który poprzez Węgry, Austrię, południowe Niemcy i Czechy przeszedł następnie przez Śląsk do Małopolski. Niezwykle istotnym jest tu fakt, iż szerzony początkowo przez samego Kapistrana, a potem przez franciszkanów-obserwantów kult św. Bernardyna ze Sieny był zakazany i aktywnie zwalczany w utrakwistycznej wówczas Pradze[123].

Antyhusyckie treści dostrzegalne są także w malarstwie małopolskim, szczególnie w drugiej i trzeciej ćwierci XV wieku. Połączenie grupy Opłakiwania z motywem „Arma Christi" oraz wielokrotnie powtarzane dewocyjne przedstawienia Chrystusa - Męża Boleści, nierzadko z Bolesną Marią, związane często wprost z symboliką eucharystyczną, zdają się być blisko znaczeniowo obrazowi brzeskiemu[124]. Zdecydowanie antyutrakwistyczne przesłanie niosło powstałe około 1440 roku z fundacji Zbigniewa Oleśnickiego malowidło ścienne w krużgankach krakowskiego klasztoru franciszkanów, rememoratywnie unaoczniające eksplikację mszalnego oficjum poprzez przedstawienie Chrystusa w tłoczni mistycznej, zespolone ze scenami pasyjnymi (Biczowanie, Koronowanie cierniem), a przede wszystkim z bezpośrednio pod nim umieszczoną sceną elevationis hostiae[125].

Echa posoborowych orzeczeń znalazły swoje odbicie również w malarstwie włoskiego Quattrocenta[126]. Także malarstwo niderlandzkie reagowało na współczesne mu w Czechach wydarzenia[127]. Powstały około 1515 roku

---

[122] Dějiny českého výtvarného umění..., s. 535, 579; Homolka, Krása, Mencl, Pešina, Petrán: op. cit., s. 174.

[123] Kostowski: Wrocławski obraz Jana Kapistrana..., s. 181-182.

[124] J. Gadomski: Gotyckie malarstwo tablicowe Małopolski 1420-1470, Warszawa 1981, s. 47-48, 50; tenże, Gotyckie malarstwo tablicowe Małopolski 1460-1500, Warszawa 1988, s. 48, 51.

[125] Małkiewiczówna: op. cit., s. 101 nn., 138 nn., il. 1.

[126] L. Vayer: Die Bewertung der ikonologischen Konsequenzen der Konzilepoche in der italienischen Kunst des Quattrocento. w: Von der Macht der Bilder. Beiträge des C.I.H.A. Kolloquiums „Kunst und Reformation", Leipzig 1983, s. 60-75.

[127] J. Vacková: Early Netherlandish Painting Commenting the Contemporary Historical

obraz tablicowy, przechowywany obecnie w Kurii Biskupiej w Opolu, wyraża wyraźnie antyreformacyjne treści. Rozbudowane narracyjne przedstawienie eucharystycznej tłoczni mistycznej, z właściwą malarstwu nidelandzkiemu symboliką, obrazuje dogmat realnej prezencji Chrystusa w sakramencie ołtarza. Zwraca tu uwagę bardzo mocne wyeksponowanie zasady wyłączności katolickiego Kościoła w zarządzaniu dobrem Zbawienia, dostępnego wiernym za pośrednictwem kleru pod postacią Komunii[128].

Pod silnym wpływem malarstwa niderlandzkiego powstał wotywny obraz tablicowy z przedstawieniem Mszy św. Grzegorza, ufundowany w 1480 roku przez opatkę żeńskiego klasztoru cysterskiego Králové w Starym Brnie Perchtę II z Boskovic (il. 22). Stworzony w czasach rozwoju klasztoru i konstytuowania odradzającego się Kościoła dewocyjny obraz wyposażony w liczne odpusty, zaskakuje kilkoma istotnymi ikonograficznymi modyfikacjami, wprowadzonymi przypuszczalnie przez brata opatki Prothasia, utrakwistę i sekretarza Jerzego z Podiebradu, który pod wpływem kazań Kapistrana przeszedł na katolicyzm i już w 1457 roku został biskupem ołomunieckim.

Zamiast prezentowanego zwykle na ołtarzu w przedstawieniach Mszy św. Grzegorza kielicha mszalnego, wystawiono tutaj okazałą monstrancję, z wyraźnie widoczną w reservaculum hostią, którą adoruje papież i jego asysta.

Teatralny dramatyzm przedstawienia ewokuje wyraźnie antyreformacyjne przesłanie kierowane wprost do wiernego kontemplującego obraz. Jego wzrok przyciąga złota wieżowa monstrancja, a właściwie jej puszka, której mistrzowsko podporządkowano całą strukturę dośrodkowej kompozycji. Nieprzypadkowo, w niej bowiem pomieszczono ów „panis angelorum" przeznaczony właśnie dla niego. Było to oczywistą negacją utrakwistycznej adoracji kielicha. Zakryty i odsunięty na bok pozostawiony był wyłącznie celebrującemu mszę świętą kapłanowi[129].

„(...) Trzeba bowiem mocno wierzyć i wcale nie wątpić, że całość ciała i krwi Chrystusowej prawdziwie przebywa tak pod postacią chleba, jak pod postacią wina (...)"[130].

Reality in Bohemia, w: Ars auro prior. Studia Ioanni Białostocki sexagenario dicata. Warszawa 1981, s. 179-185.

[128] Mroczko: op. cit., s. 500-522, tamże il.; Katalog Zabytków Sztuki... T. VII, z. 11. Miasto Opole i powiat opolski. Warszawa 1968, s. 14, fig. 186.

[129] J. Vacková: Mše sv. Řehoře z donace abatyše Perchty z Boskovic (1480). Umění XXXI, 1983, č. 2, s. 159-167, il. 1-3; Dějiny českého výtvarného umění..., s. 583, il. 91.

[130] Dekret o Komunii św. pod jedną postacią, wydany na sesji XIII soboru w Konstancji (1415 r.), cyt. za Breviarium fidei..., s. 394. Por.: S. Świerzawski: Jan Hus — heretyk czy prekursor Vaticanum Secundum? Tygodnik Powszechy 1986, nr 6 (9.02.86 r.). s. 1-2.