

ADAM SOĆKO

## PIERWOWZÓR XV-WIECZNEGO MALOWIDŁA Z TŁOCZNIĄ MISTYCZNĄ W KRAKOWSKIM KRUŻGANKU KLASZTORU OO. FRANCISZKANÓW

Oryginalne w treści i monumentalne w wyrazie formalnym malowidło z wyobrażeniem *Chrystusa w tłoczni mistycznej* (il. 1–5) zachowane w zachodnim ramieniu krużganka klasztoru franciszkańskiego w Krakowie należy do najciekawszych kompozycji malarskich późnego średniowiecza w Polsce. Obraz, wpisany w ostrołukową architektoniczną arkadę, składa się z czterech scen i towarzyszących im elementów malowanej ornamentyki. Motyw główny stanowi dominującą skalą, wkomponowane w ostrołuk niszy przedstawienie *Chrystusa w tłoczni mistycznej* (il. 3). Towarzyszą mu nieduże kwatery będące jak gdyby „podbudową” arkady wypełnionej główną sceną. Kwatery formują poziomy, trójsceniczny fryz wyodrębniony w kompozycji malowanymi ramami. W jego partii środkowej ukazano motyw sprawowania liturgii ołtarza – w chwili podniesienia hostii przez kapłana, zaś kwatery po bokach przedstawiają scenę *Biczowania Chrystusa* i *Koronowanie cierniem* (il. 4). Dolną część malowanej kompozycji wypełnia trójdzielna iluzyjnie malowana kotara. Barwną dekoracją podkreślono także dwuuskokowy profil architektonicznej arkady ujmujący monumentalną kompozycję (il. 2).

Jakkolwiek obraz znany jest historii sztuki od 1909 roku<sup>1</sup>, to jego dokładnego omówienia podjęła się dopiero Helena Małkiewiczówna w 1972 roku<sup>2</sup>. Jej obszerny artykuł należy do najbardziej przenikliwych opracowań zabytków plastyki średniowiecznej w polskiej historii sztuki. Szczegółowe studium analityczne malowidła autorka wsparła erudycyjną wykładnią myśli teolo-

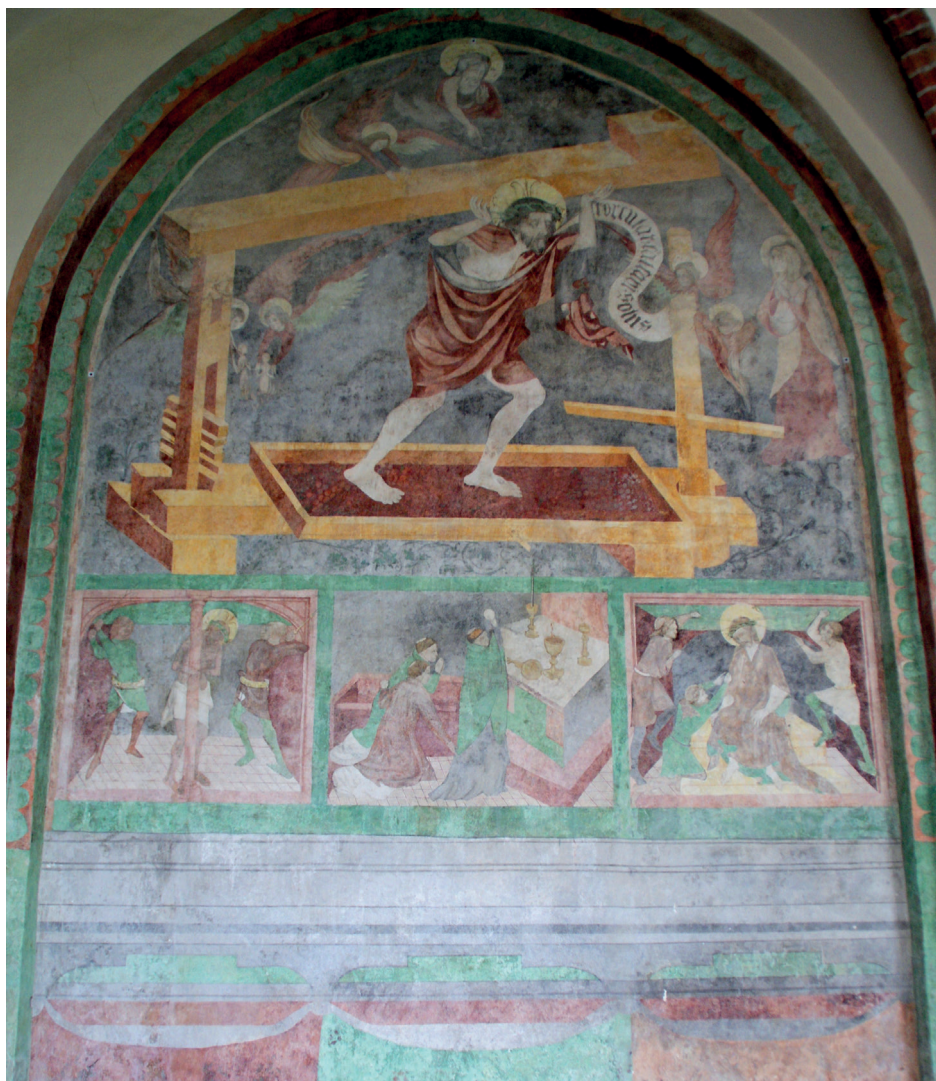
---

<sup>1</sup> S. Tomkowicz, *Zabytki malarstwa dekoracyjnego*, „Czas” 1909, 272(62), s. 1–2 [27.11.1909].

<sup>2</sup> H. Małkiewiczówna, *Interpretacja treści piętnastowiecznego malowidła ściennego z Chrystusem w tłoczni mistycznej w krużgankach franciszkańskich w Krakowie*, „Folia Historiae Artium” 1972, 8, s. 69–145.



1. Kraków, klasztor Franciszkanów, arkada z malowidłem ściennym ze sceną Chrystusa w tłoczni mistycznej w zachodnim skrzydle krużganków – całość kompozycji, fot. A. Soćko



2. Kraków, klasztor Franciszkanów, malowidło ze sceną Chrystusa w tłoczni mistycznej – fragment ze scenami figuralnymi, fot. A. Soćko



3. Kraków, klasztor Franciszkanów, Chrystus w tłołczni mistycznej – fragment malowidła ściennego, fot. A. Soćko



4. Kraków, klasztor Franciszkanów, Biczowanie, Podniesienie, Koronowanie cierniem – fragment malowidła ściennego, fot. A. Soćko

gicznych zawartych w tej wieloskładnikowej kompozycji. Pogłębiła je także o precyzyjne rozpoznanie kontekstu historycznego, w jakim powstało malowidło. Znamienne, że uzyskane przez badaczkę wnioski po dziś dzień w pełni zachowały swą aktualność<sup>3</sup>. Wydaje się przy tym, że część podjętych przez

<sup>3</sup> M. Kornecki, H. Małkiewiczówna, *Małopolska*, w: *Gotyckie malarstwo ściennie w Polsce*, red. A. Karłowska-Kamzowa, Poznań 1984, s. 48 i 76; J. Kostowski, *Sztuka śląska wobec husytyzmu. Późnogotyckie świadectwa malarskie*, „Artium Quaestiones” 1991, 5,



5. Kraków, klasztor Franciszkanów, Podniesienie – fragment malowidła ściennego, fot. A. Soćko

Helena Małkiewiczównę wątków lub zgłaszanych postulatów, skutecznie inspirowała badaczy, w których polu zainteresowania znalazły się tylko poszczególne elementy malowidła wyabstrahowane z tej złożonej kompozycji<sup>4</sup>.

s. 57; A. Karłowska-Kamzowa, *Malarstwo ścienne w Małopolsce*, w: *Malarstwo gotyckie w Polsce*, t. 1, *Synteza*, red. A.S. Labuda, K. Secomska, Warszawa 2004, s. 103; *Malarstwo gotyckie w Polsce*, t. 2, *Katalog zabytków*, red. A.S. Labuda, K. Secomska, przy współudziale A. Włodarka, T. Łozińskiej, A. Palińskiej, W. Rączkowskiego, Warszawa 2004, s. 59–60 [Helena Małkiewiczówna]; K. Zalewska-Lorkiewicz, *Rzeźba, malarstwo, rzemiosło artystyczne*, w: Sz. Skibiński, K. Zalewska-Lorkiewicz, *Sztuka polska. Gotyk*, Warszawa 2010, s. 408.

<sup>4</sup> M. Janocha, *Ewolucja liturgii mszalnej w XIV i XV wieku w Polsce w świetle świadectw ikonograficznych*, w: *Sztuka około 1400. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Poznań, listopad 1995, t. 2, red. T. Hrankowska, Warszawa 1996, s. 309–313; idem, *Missa in arte polona. Ikonografia mszy świętej*, Warszawa 1998, s. 73–81; G. Jurkowlaniec, *Chrystus umęczony. Ikonografia w Polsce od XIII do XVI wieku*, Warszawa 2001, s. 93–94.

Celem niniejszego opracowania jest uzupełnienie obserwacji wybitnej badaczki o nowe spostrzeżenia dotyczące potencjalnego źródła obrazowej inspiracji dla krakowskiej kompozycji. Poprzez analizę porównawczą domniemanego pierwowzoru i malowidła z klasztoru oo. Franciszkanów postaram się też wzmocnić niektóre z konkluzji sformułowanych przez monografistkę obrazu przeszło pół wieku temu. Zestawienie dwóch bliskich sobie kompozycji pozwoli także rozwinąć te aspekty interpretacji obrazu, które monografistka malowidła wpisała w historyczno-społeczny kontekst rywalizacji Kościoła z ruchem husyckim w Czechach.

Jak wykazała Helena Małkiewiczówna, główny motyw kompozycyjny – scena z *Chrytusem w tłoczni mistycznej* – został ukształtowany na podstawie formułowanych na przestrzeni wielu wieków interpretacji proroctwa Izajasza o krwawym sędzie w Edomie (Iz. 63, 1–3). Zacerpnięta z proroctwa fraza: „sam tłoczyłem prasę” (*torcular calcavi solus*), uwieczniona na malowanej banderoli jako słowa wypowiedane przez Chrystusa, jest jednoznacznym dowodem literackiej inspiracji proroctwem, a przez to wskazówką pozwalającą rozumieć tę kompozycję zgodnie z wykładnią teologii średniowiecznej – jako starotestamentowy typ *Ukrzyżowania*. W kompozycji malowidła franciszkańskiego tłocznia mistyczna jest więc odpowiednikiem chrystusowej ofiary krzyżowej. Wszak dłonie, stopy i bok Zbawiciela noszą ślady przebytej męki. Dalsze fragmenty proroctwa Izajasza o mężu idącym z Edomu były zapowiedzią surowego sądu bożego. Obrazową aluzją tego wątku jest czerwony płaszcz okrywający Zbawiciela. Ma on wywoływać skojarzenie ze splamionym krwią odzieniem męża tłoczącego prasę z przypowieśni Izajasza, który w zapalczywości i gniewie deptał wrogów<sup>5</sup>.

Główny motyw obrazowy, określane jako tłocznia mistyczna (il. 3), jest obecny w ikonografii chrześcijańskiego Zachodu od XII wieku. Ukazana rozbudowana wersja dużej prasy do ugniatania winogron jako tłoczni pasyjnej, z górną belką dociążoną dodatkowym blokiem drewna lub z widoczną śrubą gwintową, wykształciła się w początku XV wieku jako obrazowa formuła służąca podkreśleniu dwoistej sytuacji Chrystusa. Jest on wszak tłoczącym wino, ale jednocześnie sam jest tłoczony przez prasę – poddawany męce. Dwoistość tej sytuacji w redakcji obrazowej jest odzwierciedleniem myśli teologicznej, wedle której Chrystus w tłoczni mistycznej jawi się zarówno jako kapłan (tłoczący – *sacerdos, pontifex*), jak i ofiara (tłoczony – *sacrificium, victima*). W XV stuleciu wzmocnieniu uległy także te aspekty ikonografii tematu, które – jak w obrazie krakowskim – podkreślają pasyjny i eucharystyczny charakter przedstawienia. Dosadność tego wątku sprowadza się do ukazania

---

<sup>5</sup> Małkiewiczówna, *Interpretacja treści...*, s. 77–78.

we wzajemnej relacji momentu podniesienia w scenie liturgii mszy poniżej i krwi Chrystusa skapującej z rynienki spustowej prasy wprost do kielicha stojącego na mensie ołtarza<sup>6</sup>.

Scenę główną uzupełnia wizerunek wyłaniającego się z chmur Boga Ojca, który wyciągniętą ręką i gestem dłoni wskazuje na prasę. Gest ten zawiera w sobie zarówno ekspresję komunikowania woli Bożej – odnośnie do posłania Syna na mękę – jak i znak świadectwa, ukazywania – akcentuje powagę tego wydarzenia. Postaci Boga Ojca towarzyszy anioł, przekaziciel Jego woli, cisnący oburącz belkę przygniatającą Zbawiciela. Akt męki Chrystusa dzieje się więc z woli Boga i jest wypełnieniem Jego planu<sup>7</sup>.

Chrystus zwrócony jest twarzą w kierunku prawej strony pola obrazowego. Tam też, tuż przy granicy arkady, malarz przedstawił sylwetkę bolejącej Marii, której towarzyszą dwaj aniołowie. Kieruje ona twarz ku Synowi, składając ręce w geście modlitwy. Maria była świadkiem męki krzyżowej. Jej obecność ułatwia odczytanie sceny z tłoczną jako obrazu mistycznego ukrzyżowania. Jest też aluzją do nauki o wcieleniu i ludzkiej naturze Chrystusa. Maria pełni jednak w tej kompozycji jeszcze inną funkcję. Jest najskuteczniejszą orędowniczką wiernych, pośredniczką w sprawach zbawienia dusz ziemskich grzeszników. Jako taka występuje w ich imieniu wobec swego Syna – sprawiedliwego sędziego, który rozdzieli zbawionych od potępionych. Dopełnieniem tego wątku jest scena ukazana po lewej stronie kompozycji – przy pionowej belce konstrukcyjnej prasy. Ukazano tu niewielkie sylwetki nagich ludzkich figurek – dusz wyciąganych przez dwa anioły spośród płomieni ogni czyścowniczych. Trudno o bardziej jednoznaczny przekaz obrazu – oto misterium tłoczni, męka Chrystusa na krzyżu, staje się warunkiem zbawienia. Dusze grzeszników, wydobywane z płomieni czyścownic są widocznymi beneficjentami Chrystusowej ofiary, zyskują ratunek także dzięki wstawiennictwu Marii u jej Syna – orędowniczki w obliczu ostatecznego rozstrzygnięcia na końcu świata oraz poprzez uczestnictwo wiernych w liturgii mszy będącej pamiątką krzyżowej ofiary<sup>8</sup>.

Główny temat przedstawienia uzupełniają sceny historycznego męczeństwa Chrystusa poprzedzające jego ukrzyżowanie – *Biczowanie* i *Koronowanie cierniem*<sup>9</sup>. Obie sceny obrazują chwile pierwszego przelania krwi Chrystusa (il. 4). Ujmują one centralną scenę fryzu z przedstawieniem mszy świętej (il. 5). Jakkolwiek wszystkie trzy przedstawienia mają zbliżoną wiel-

<sup>6</sup> Ibidem, s. 80; 115.

<sup>7</sup> Ibidem, s. 97–98.

<sup>8</sup> Ibidem, s. 98–101.

<sup>9</sup> Ibidem, s. 81–84.

kość i podobną aranżację w „pudełkowej” przestrzeni, to podwójna rama obejmująca sceny chrystologiczne przy wyodrębnieniu ledwie jedną, zieloną opaską sceny centralnej, podkreśla odmienny status środkowej kwatery ze sceną *Podniesienia* w ramach trójdzielnej kompozycji. Faktycznie tworzy ona znaczeniową sekwencję nie tylko z ukazanymi po bokach scenami męki, ale stanowi też element kompozycji połączony osiowo z wyobrażeniem *Chrystusa w tłoczni mistycznej* – tak poprzez ściekającą do kielicha mszalnego krew Chrystusa, jak i z uwagi na sens ideowy. Moment podniesienia hostii interpretowany w ramach rememoratywnej metody objaśniania obrzędowych aspektów liturgii uznawano jako gest przypominający moment ukrzyżowania – wywyższenie ofiarnego ciała na krzyżu<sup>10</sup>. Tak jak przedstawienie tłoczni mistycznej jest odzwierciedleniem historycznej męki na krzyżu Chrystusa, tak jest nim także kulminacyjny moment w liturgii zobrazowany w scenie uniesienia hostii przez kapłana (il. 2).

W malowidle franciszkańskim przedstawiono więc w sposób sugestywny teologiczną naukę o mszy świętej. Odprawiana każdorazowo przy ołtarzu liturgia ofiary jest faktycznym współuczestnictwem w mistycznej ofierze Chrystusa wciąż dokonującej się ponad realiami ziemskiej rzeczywistości, w obecności i z woli Boga. Wieczna, niebiańska liturgia w otoczeniu anielskich „ministrantów”, ukazana poprzez typ tłoczni mistycznej jest jedynym skutecznym „narzędziem” prowadzącym dusze do zbawienia. Realna obecność ciała i krwi Chrystusa w unoszonej hostii i mszalnym kielichu w chwili przeistoczenia, kluczowa rola kapłana jako pośrednika między wiernymi na ziemi a niebiańskim misterium, skuteczność modlitw w intencji dusz czyścicowych, rola Marii w zbawieniu – wszystkie te aspekty doktryny zobrazowano w malowidle ściennym przesyconym niezwykle bogatymi treściami.

Helena Małkiewiczówna przyrównała malarską kompozycję krakowską do teologicznych traktatów i podkreślała jej jednoznacznie antyhusycką wymowę. W kontekście informacji o chronologii budowy krużganków, zaangażowaniu w ten proces biskupa krakowskiego Zbigniewa Oleśnickiego – zacieklego wroga husyckiej herezji – wreszcie jego krytyki soborowych ustępstw wobec husytów czeskich, badaczka określiła czas powstania malowidła na okres około roku 1440. Twórcy programu treściowego, a zatem ikonograficznych składników malowidła, upatrywała w kręgu profesorów Uniwersytetu Krakowskiego, którzy działali najprawdopodobniej na zlecenie pasterza diecezji<sup>11</sup>.

<sup>10</sup> Ibidem, s. 123–125.

<sup>11</sup> Ibidem, s. 142–145.

Monografistka podkreślała unikatowy charakter krakowskiego malowidła. Poszukując ewentualnych inspiracji dla jego wartości kompozycyjnych i zestawienia poszczególnych motywów, doszukała się jedynie dwóch zabytków, które wyróżniało to, że zawierały triadę scen: *tłocznia mistyczna*, *Biczowanie* i *Koronowanie cierniem*. Za Aloisem Thomasem wskazała ona na pretekstę ornatu z Brakel w Westfalii, powstałego w końcu XV wieku, oraz na XV-wieczną płaskorzeźbę drewnianą z prywatnej kolekcji rodu Bassermann-Jordan w Deidesheim<sup>12</sup>. Zabytki te pozostają jednak bez bezpośredniego związku z malowidłem z Krakowa. Dlatego też badaczka skłonna była przyznać rolę inspirującą dla kompozycji malarskiej utworowi literackiemu – dziełu *Vita Jesu Christi* Ludolfa z Saksonii, powstałemu około połowy XIV wieku, niewątpliwie znanemu w środowisku naukowym Krakowa w połowie XV wieku<sup>13</sup>. Wszak właśnie w utworze Ludolfa, tuż po opisie biczowania i odziania Chrystusa w czerwoną szatę, w rozmowie Umęczonego z aniołami przywołany został motyw tłoczącego samotnie w prasie, znany z Izajaszowego proroctwa. Następnie zaś Ludolf opisał koronowanie cierniem Chrystusa<sup>14</sup>. Dla samego motywu tłoczni mistycznej upatrywano wzoru w bliżej nieokreślonej redakcji graficznej tego tematu<sup>15</sup>.

Michał Janocha wskazał przekonująco na pokrewne krakowskiemu, wieloskładnikowe obrazy ściennie z zakrystii kościoła św. Mikołaja w Brzegu oraz z prezbiterium kościoła parafialnego w Krzyżowicach położonych nieopodal tego miasta, powstałe w latach 1418–1428<sup>16</sup>. Relacja podobieństwa zachodzi tu pomiędzy przedstawieniem trzech składników obrazowych: biskupa sprawującego ofiarę ołtarza u dołu malowidła, dominującą scenę *Ukrzyżowania* na Drzewie Życia, na którego kolczastych gałęziach przedstawiono zbiorową śmierć męczenników z góry Ararat, oraz wizerunkiem Boga Ojca ukazanego w zwieńczeniu kompozycji. Podstawą związku między obrazami śląskimi i krakowskim jest ich treść ideowa, antyhusycka wymowa i „trójpiętrowa struktura”<sup>17</sup>.

<sup>12</sup> Ibidem, s. 96, 131; A. Thomas, *Die Darstellung Christi in der Kelter. Eine theologische und kulturhistorische Studie* („Forschungen zur Volkskunde”, H. 21/22), Düsseldorf 1935, s. 127, 141. Na płaskorzeźbie umieszczono jeszcze scenę z Chrystusem w Ogródzie Oliwnym.

<sup>13</sup> Małkiewiczówna, *Interpretacja treści...*, s. 96, 131.

<sup>14</sup> Ibidem.

<sup>15</sup> Kornecki, Małkiewiczówna, *Małopolska...*, s. 48; Karłowska-Kamzowa, *Malarstwo ścienne...*, s. 103.

<sup>16</sup> Janocha, *Missa...*, s. 73–81.

<sup>17</sup> Ibidem, s. 81; „*Arbor Mortis* wyraża prawdę o śmierci, która rodzi życie. W łączności z mszą świętą wskazuje nie tylko na jej pasyjny, ale i paschalny charakter. Postać

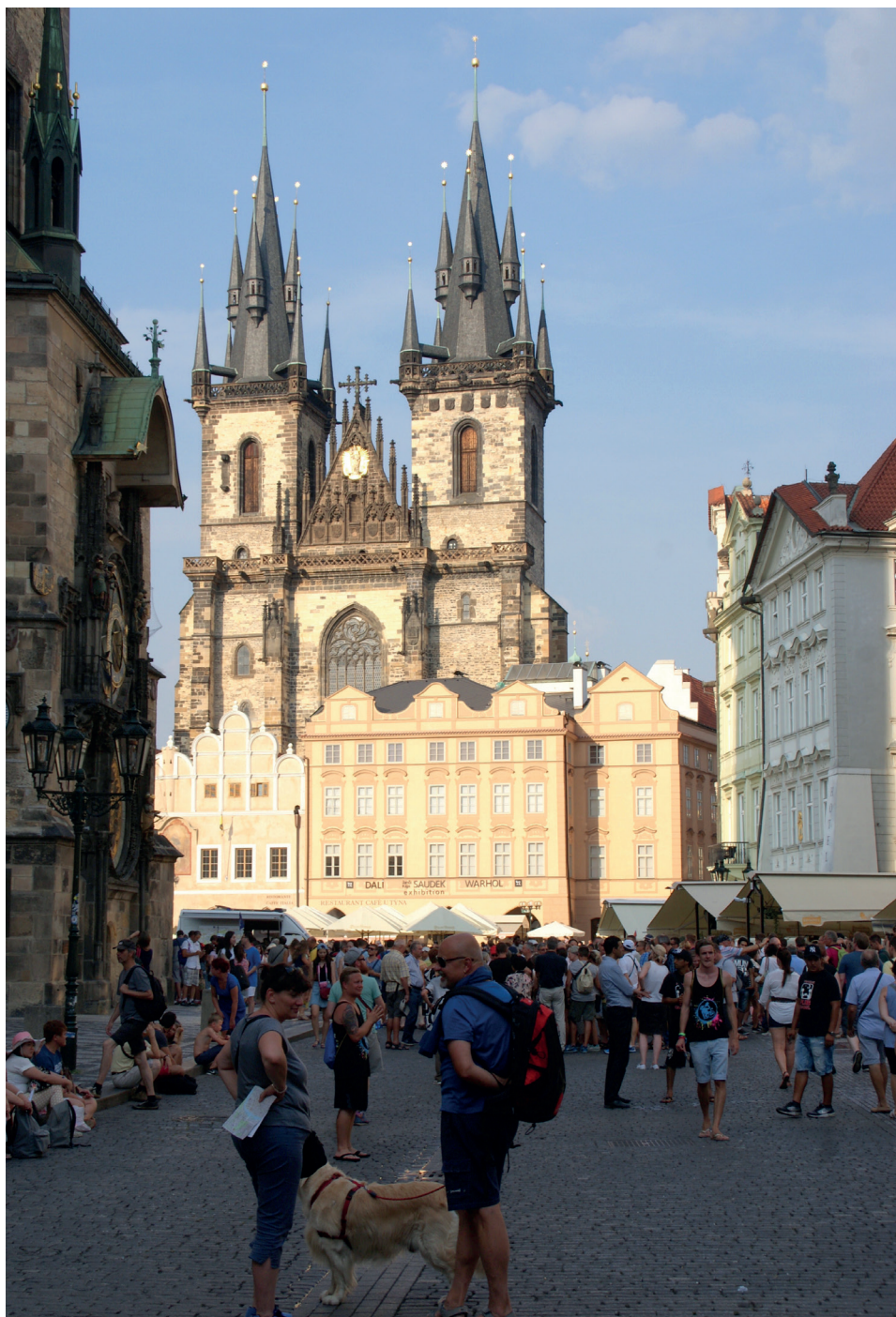
Nie ma wątpliwości co do pokrewieństwa obrazów śląskich z krakowską kreacją z klasztoru franciszkańskiego. Łączy je podobna tematyka i sposób ukazywania złożonych kwestii teologicznych poprzez medium obrazowe. Niewątpliwie należą one do wspólnej rodziny wysublimowanych kompozycji powstałych w wyniku ożywienia dysputy teologicznej w obliczu rewolucji husyckiej. Nie ma jednak przekonujących dowodów na bezpośredni wpływ malowideł śląskich na krakowską kompozycję z tłoczną. Trudno też negować możliwość postulowanego przez Helenę Małkiewiczównę wpływu inspiracji literackiej na ukształtowanie kompozycji malowidła krakowskiego. Uważam jednak, że teksty, o ile faktycznie oddziaływały na twórcę kompozycji malarskiej, jedynie wspomagały reinterpretację uformowanego już wcześniej pierwowzoru obrazowego. Sądzę, że prymarną rolę w tym procesie odegrał monumentalny, spektakularny zabytek plastyki dojrzałego gotyku w Królestwie Czeskim – tympanon portalu północnego kościoła Najświętszej Marii Panny przed Tynem w Pradze (il. 6–9).

Jest kilka powodów przemawiających za uznaniem takiej zależności. Podobna jest organizacja malowidła krakowskiego – wpisanego w smukłą, monumentalną arkadę, w ramach której sceny figuralne wypełniają jego górną, ostrołukową część (il. 9–10). Jak dotąd nie zwracano uwagi na część dolną malarskiej kompozycji, którą stanowią trzy malowane iluzjonistycznie kotary podwieszone na namalowanym, poprzecznie zawieszonym pręcie w taki sposób, że korelują one z szerokością triady scen figuralnych ukazanych we fryzie pod tłoczną. Spoza kotar zdają się wyłaniać nadproża trzech malowanych otworów – sugestia architektonicznych portali zamkniętych łukiem dwuramiennym – o odcinkowych narożach i prostokątnym wycięciu w górnej partii (il. 2). Utrzymane w odcieniach szarości, podobnie jak kilka poprzecznych szerokich pasów, spoczywających niczym architrav na tychże trzech nadprożach, zdają się sugerować elementy kamieniarskiego opracowania wejścia przesłoniętego kotarami<sup>18</sup>. Motyw to pozornie nieistotny, jednak w zestawieniu z dekoracją portalu tyńskiego kościoła zbliża doń malowidło krakowskie wobec każdego, kto zna sytuację praskiego pierwowzoru ikonograficznego. Krakowską kompozycję można postrzegać jako malarską redakcję quasi tympanonu wpisanego w ostrołuk wieńczący symboliczną bramę.

---

Męża Boleści – zabitego i żywego zarazem, przypomina, że Chrystus, ponosząc śmierć mistyczną podczas ofiary eucharystycznej, pozostaje wiecznie żywy w sakramencie ołtarza” – *ibidem*, s. 77.

<sup>18</sup> Helena Małkiewiczówna nie zwróciła szczególnej uwagi na te elementy malowidła. Szare pasy – w których upatruję malarskiej wizji profilowanego architravu – uważała, nie wiadomo na jakiej podstawie, za „niewątpliwie później domalowane” – Małkiewiczówna, *Interpretacja treści...*, s. 74.



6. Praga, Kościół Najświętszej Marii Panny przed Tynem, widok od zachodu, fot. A. Soćko



7. Praga, Kościół Najświętszej Marii Panny przed Tynem, widok od południowego wschodu, fot. A. Soćko



8. Praga, Kościół Najświętszej Marii Panny przed Tynem, portal północny, fot. A. Soćko

Drugim i najważniejszym argumentem przemawiającym za inspirującą rolą tympanonu praskiego jest jego program ikonograficzny. Wpisana w pole zwieńczone łukiem pełnym kompozycja praska, opracowana w głębokim reliefie, złożona jest z kilku zestawianych płyt wapienia, tzw. opoki (il. 9). Kompozycyjnie jest ona wyraźnie podzielona na dwie strefy – poziomy fryz o trzech scenach w dolnej partii i półkoliste zwieńczenie. W strefie dolnej przedstawiono trzy sceny historyczne: *Biczowanie*, *Ukrzyżowanie* i *Ukoronowanie cierniem*. W partii półkola, na osi kompozycji, w zwieńczeniu, a zarazem nad krzyżem Chrystusa, rzeźbiarz przedstawił półfigurę Boga Ojca błogosławiącego prawicą, a lewą dłonią wskazującego na gołębicę Ducha Świętego, szybującą w dół i ukazaną pomiędzy sylwetką Boga a tytułusem krzyża. W osi pionowej tympanonu przedstawiono więc motyw Trójcy Świętej. W bocznych strefach partii górnej tympanonu zobrazowano walkę aniołów o dusze zmarłych. Po stronie lewej szybujący aniołowie wciągają ku niebiosom obszerną tkaninę, w której, niczym w wielkim koszu, ukazana jest męska półpostać ze złożonymi w geście modlitwy dłońmi – interpretowana jako dusza dobrego łotra Dismasa – dostępująca zbawienia zgodnie ze słowami Chrystusa wypowiedzianymi tuż przed śmiercią. Z kolei po stronie prawej ukazano trzy kościste sylwetki o demonicznych obliczach – diabelskie stwory, które pochwyciły i ciągną w dół, do piekła nagą sylwetkę – wyobrażenie duszy złego łotra. Dostępu do strefy nieba broni im anioł ukazany obok sylwetki Boga Ojca, odganiający czorty „talizmanem” w postaci sękatego drzewca przypominającego strukturę krzyża<sup>19</sup>.

W polu tympanonu praskiego nie ma wprawdzie wizerunku *tłoczni mistycznej*, brak też sceny podniesienia, bo i znaczenie praskiego wizerunku jest nieco odmienne, ale w sensie ideowym – w relacji do modyfikującego go obrazu krakowskiego brak ten niweluje obecność centralnej sceny *Ukrzyżowania*, której wszak nie ma w Krakowie (il. 9–10). To właśnie zamiast niej, z premedytacją, krakowscy teolodzy wprowadzili dwa odmienne, ale typologicznie odpowiadające mu przedstawienia. Zmianie uległy też cechy kompozycyjne praskiego pierwowzoru. Niebiańska strefa w malowidle krakowskim zdecydowanie dominuje nad strefą ziemską, a motyw *tłoczni mistycznej* jest jednoznacznie najważniejszy, podczas gdy w reliefie praskim większą część pola obrazowego wypełniają trzy historyczne sceny męki, a strefa niebiańskiego „przedsionka”, gdzie toczy się walka o dusze, jest ciasna i szczelnie wypełniona ruchliwymi sylwetkami.

---

<sup>19</sup> Opis tympanonu oparłem na wiernej rekonstrukcji, która zastąpiła w portalu podniszczony oryginał zdeponowany w muzeum: Národní galerie Praha, nr inw.: VP 148–150.



9. Praga, Kościół Najświętszej Marii Panny przed Tynem, tympanon portalu północnego (kopia), fot. A. Soćko

Bezpośredni związek łączący malowidło z Krakowa z reliefem z Pragi łatwiej zrozumieć przy porównaniu niektórych rozstrzygnięć kompozycyjnych. Tak, jak w krakowskim malowidle sceny *Biczowania*, *Podniesienia* i *Koronowania cierniem* tworzą wyodrębniony „fryz”, w dodatku połączony malowanymi ramami, tak w reliefie praskim wyraźną triadę kompozycyjną tworzą sceny *Biczowania*, *Ukrzyżowania* i *Koronowania cierniem* (il. 9–10). Zdają się one wprost naśladować strukturę średniowiecznego tryptyku. Wrażenie to potęguje dwustrefowa kompozycja każdej ze scen, co w przypadku *Biczowania* i *Koronowania cierniem* jest ewidentnym zabiegiem uzgadniającym prawidła obrazowe względem naturalnie dwustrefowej kompozycji *Ukrzyżowania* (il. 9). W scenie tej grupa asystujących pod krzyżem tworzy dolny pas kompozycji, a Chrystus z dwoma łotrami – górny. Wobec tego tak w *Biczowaniu*, jak i *Koronowaniu cierniem* wprowadzono kompozycję dwustrefową, tworząc sugestię rozgrywania scen w dwuplanowej, jakby pudełkowej przestrzeni. Oprawcy na pierwszym planie *Biczowania* przygotowują różgi służące chłóście i podają je tym ukazanym wyżej – w głębi. Analogicznie w *Koronowaniu cierniem* pierwszy plan zajmują sylwetki ciemieżców przygotowujących kije do podtrzymywania korony cierniowej. Jest tam też scena naigrywania – jeden z oprawców szydzi z Chrystusa, ge-



10. Kraków, klasztor Franciszkanów, malowidło ze sceną Chrystusa w tłochni mistycznej – sceny figuralne, fot. A. Soćko

stykulując doń uwłaczająco<sup>20</sup>. Znamienne, że właśnie ten motyw naigrywania, o niemal identycznym geście i układzie dłoni oprawcy, pojawił się w analogicznej scenie obrazu krakowskiego.

Aspekt strefowej kompozycji łączy więc trzy sceny praskiego tympanonu w jeden obrazowy ciąg, którego logikę narzuca odczytanie scen w układzie poziomym. Jednak w ramach tej triady scena *Ukrzyżowania* jest w pewien sposób potraktowana odmiennie, jest wyróżniona. Obrazowo łączy się ona płynnie wzdłuż osi pionowej z wizerunkiem Boga Ojca i gołębicą Ducha Świętego, a przez to z górną partią przedstawienia, gdzie trwa walka o dusze (il. 9). Tymczasem sceny *Biczowania* i *Koronowania cierniem* „dzieją się” jak gdyby

<sup>20</sup> Czyniony przez jednego z oprawców w kierunku Chrystusa gest „figi” – charakterystycznie złożonych palców dłoni, wyrażał w średniowieczu wielką pogardę – Małkiewiczówna, *Interpretacja treści...*, s. 84.

w innej przestrzeni – są wyodrębnione niczym boczne kwatery ołtarza. Tylko w ich tle pojawiają się trójdzielne płytkie wgłębienia zamknięte półkoliście – niczym trzy wnęki – jakby architektoniczne tło scenicznych kwater. Podstawę scen kaźni podkreśla pionowa belka dająca wrażenie konstrukcji podestu lub podłogi – podstawy akcji drugiego planu, podczas gdy cezurę tę przełamują optycznie sylwetki widoczne na planie pierwszym w bocznych scenach. Obie boczne kompozycje męki zdają się więc rozgrywać wewnątrz jakichś budowli, domkniętej przestrzeni, jakby teatralnych mansjonach. Sytuacja *Ukrzyżowania* jest pod tym względem odmienna. Scena środkowa kompozycyjnie łączy się z górnym polem, gdzie ukazano zbawienie i potępienie dusz. Z chwilą ofiarnej śmierci dokonuje się tu sąd nad duszami łotrów przed obliczem Boga.

Trudno nie dostrzec, że identyczne zabiegi kompozycyjne, choć przy wykorzystaniu odmiennych środków, zastosował malarz krakowskiego malowidła (il. 10). Wprawdzie trzy sceny fryzu są niemal równe wielkością i okala je ta sama prostokątna malowana zielona rama, ale boczne sceny męki silniej tworzą sugestię kwater ołtarzowych, gdyż wyposażono je w dodatkowe różowe malowane ramy wewnętrzne. Dają one sugestię snycerskiej oprawy profili i łuków dekorujących kwatery średniowiecznych ołtarzy. Malarz krakowski powiązał w poziomie zieloną ramą scenę *Podniesienia* z obrazami męki ukazanymi po bokach, te jednak dodatkowo wyodrębnił, przez co zasugerował też alternatywną ścieżkę lektury obrazu – w osi pionowej kompozycji. Sprzyja to wspólnemu postrzeganiu sceny *Podniesienia* i *Chrystusa w tłocznii mistycznej*, jak też triady postaci Boga Ojca, Chrystusa i kapłana. Podobnie jak w Pradze, tak i w Krakowie – w górnej partii malowidła po jego lewej stronie – pojawił się motyw dusz ratowanych przez anioły i dostępujących zbawienia.

Z analizy tej można wywnioskować, że autor kompozycji krakowskiej musiał mieć przed oczami wierne, zapewne rysunkowe odwzorowanie reliefu praskiego. Świadczy o tym zastosowanie innych środków plastycznych, ale w kilku aspektach służących bardzo podobnym sposobom obrazowania i narzucania widzowi podejścia do lektury wieloskładnikowej kompozycji. Autor malowidła krakowskiego bardzo dokładnie przestudiował relief z tympanonu kościoła tyńskiego w Pradze i może nawet sam go przerysował.

Kolejnym argumentem przemawiającym za uznaniem inspirującej roli tympanonu praskiego względem obrazu z krużganków franciszkańskiego klasztoru w Krakowie jest centralne znaczenie mariackiego kościoła tyńskiego dla rozwoju ruchu husyckiego w Czechach (il. 6–8). Nie ulega wątpliwości, że w kręgach intelektualnych Krakowa w XV wieku doskonale zdawano sobie sprawę, że to z kościołem Najświętszej Marii Panny przed Tynem związani byli wielcy kaznodzieje ruchu protohusyckiego jak Konrad z Waldhausen (zm. 1369), Jan Milič z Kromieryża (zm. 1374), ale przede wszystkim predy-

kanci jego dojrzałej fazy – Jakubek ze Střibra (zm. 1429), a w szczególności Jan z Rokycan (zm. 1471), obrany przez utrakwistów w 1435 roku husyckim arcybiskupem Pragi. Obok katedry na Hradczanach to właśnie kościół tyński stał się centrum życia religijnego czeskiej stolicy, a od połowy lat 30. XV wieku był *de facto* utrakwistyczną katedrą. Wcześniej odbywano w nim sobory husyckie<sup>21</sup>.

Dekoracja rzeźbiarska kościoła Najświętszej Marii Panny w Pradze należy, obok zespołu dzieł kamieniarskich związanych z katedrą św. Wita na Hradczanach, do najbardziej znaczących zabytków rzeźby architektonicznej w Czechach doby luksemburskiej. Zarówno sam kościół, jak i portal północny, któremu z racji sytuacji topograficznej budowli przypadła rola głównego i najbardziej reprezentacyjnego wejścia do świątyni, były przedmiotem wielu badań i publikacji. Ostatnio szczegółowe omówienie poświęciła temu zagadnieniu Jana Peroutková, która podsumowała ustalenia odnośnie do chronologii budowy kościoła, zebrała poglądy na temat samego portalu, jego wyjątkowo bogatego tympanonu oraz sedilli chóru północnego i południowego, wreszcie podjęła próbę rekonstrukcji pierwotnego programu dekoracji ościeży portalu północnego<sup>22</sup>.

Początki dzisiejszego kościoła Najświętszej Marii przed Tynem wiążą się z istniejącym w pobliżu już w X wieku dworem kupieckim skupiającym wielką wymianę towarów o międzynarodowym zasięgu. Powstałemu nieopodal tego miejsca szpitalowi (istniejącemu w 1135 roku) z czasem zaczął towarzyszyć kościół o maryjnym wezwaniu. Wzmiankowano o nim po raz pierwszy w 1274 roku<sup>23</sup>. Pierwotną budowlę romańską o trzech nawach, z kryptą pod prezbiterium, zastąpił kościół wczesnogotycki, ukończony w pierwszej ćwierci XIV wieku. W XIII stuleciu budowla była jedną z czterech najważniejszych świątyń parafialnych Starego Miasta. Zapewne przed połową XIV wieku przedstawiciele patrycjatu Starego Miasta, których część należała do osób blisko powiązanych z kręgiem władzy królewskiej, podjęli decyzję o budowie nowego, wielkiego kościoła, który miał zastąpić świątynię, nieodpowiadającą już potrzebom bogacącej się gminy. Początki istniejącej dziś mieszczańskiej budowli można sytuować najwcześniej w drugiej połowie lat 30. XIV wieku,

---

<sup>21</sup> Obfite informacje o historii parafii i kościoła zob.: <http://www.tyn.cz/cz/index.php?stranka=historie-20100201> [dostęp: 29 grudnia 2022]. Istotnym jest też fakt, że każdorazowy pleban parafii tyńskiej sprawował w ramach swoich obowiązków także nadzór parafialny nad społecznością pobliskiego uniwersytetu.

<sup>22</sup> J. Peroutková, *Architektonická skulptura chrámu Matky Boží před Týnem v lucemburském období*, w: *Ve službách českých knížat a králů. Kniha k počtě profesora Jiřího Kuthana*, (ed.) M. Šmied, F. Záruba, Praha 2013, s. 174–201.

<sup>23</sup> Ibidem, s. 176–177.

lub nieco później, ale raczej przed połową stulecia<sup>24</sup>. Zapewne w 1365 roku, gdy zakupiono budynki starego probostwa oraz jedną z kamienic przy ulicy Tyńskiej, znaczna część przyziemia świątyni była już w stanie zaawansowanej realizacji<sup>25</sup>. Około 1380 roku był gotowy chór kościoła, w 1384 wzmiankowano ołtarz Panny Marii, a bryłę wzniesioną do wysokości naw bocznych zadaszono prowizorycznie około 1380 lub około 1390 roku<sup>26</sup>. Wówczas rozebrano starą budowlę, pozostawiając w użyciu jedynie dawną kryptę, a z początkiem XV wieku przystąpiono do budowy wież zachodnich i podwyższania nawy głównej. Proces budowy i dekoracji wież kościoła trwał do początków XVI wieku<sup>27</sup>.

W świetle ustaleń Jany Peroutkovej założenie portalu północnego przewidziano i realizowano od początku budowy (il. 8). Dekoracyjne konsole i dolne partie profili ościeży powstały zapewne już około połowy XIV stulecia. Nietypowe zamknięcie arkady łukiem pełnym i zadaszaniem wbudowanym między przypory powstało najwcześniej po 1367 roku, gdyż najpewniej wzorowano je na ukończonym właśnie wtedy i poświęconym w 1368 roku południowym portalu katedry św. Wita<sup>28</sup>. Kontrowersje dotyczyły datowania reliefowego tympanonu wykonanego z kilku płyt czeskiej opoki. Dawniej czas jego powstania sytuowano na lata około 1380–90<sup>29</sup>. W nowszych badaniach

---

<sup>24</sup> W świetle prezentowanego przez czeską badaczkę stanu badań nad historią kościoła tyńskiego istotną okolicznością był niewątpliwie fakt rozpoczęcia budowy gotyckiej katedry na Hradczanach w 1344 roku. Skoro wysocy dostojnicy z kręgu władz Starego Miasta byli blisko powiązani z dworem królewskim, a badaczka sama wskazywała na pewien rodzaj oddziaływania rozwiązań warsztatu katedralnego na budowniczych fary oraz swego rodzaju rywalizację mieszczań ze środowiskiem elit dworskich, to fakt rozpoczęcia budowy wielkiej, nowoczesnej katedry musiał mieć istotne znaczenie dla podjęcia przez patrycjat Starego Miasta decyzji o budowie odpowiednio reprezentacyjnego i prestiżowego kościoła dla społeczności mieszczańskiej.

<sup>25</sup> Peroutková, *Architektonická skulptura...*, s. 177–178.

<sup>26</sup> Ibidem, s. 181 oraz przypis 59 – badania dendrochronologiczne wykazały, że zadaszanie naw bocznych nastąpiło najpewniej w 1390 roku.

<sup>27</sup> Ibidem, s. 177–178; por. przypis 19.

<sup>28</sup> Ibidem, s. 181.

<sup>29</sup> A. Kutal, *Katalog sochařství*, w: *České umění gotické 1350–1420*, Praha 1970, s. 141–142; H. Bachmann, *Plastik bis zu den Hussitenkriegen*, w: *Gotik in Böhmen*, hrsg. von K.M. Swoboda, München 1969, s. 128; J. Homolka, *Studie k počátkům umění krásného slohu v Čechách*, Praha 1976, s. 57–58; idem, *Praha, Teynkerche, Nordportal*, w: *Die Parler und der Schöne Stil 1350–1400. Europäische Kunst unter den Luxemburgern*, Bd. 2, *Ein Handbuch zur Ausstellung des Schnütgen-Museums In der Kunsthalle Köln*, Hrsg. von A. Legner, Köln 1978, s. 682.

tympanon datowany jest raczej na okres przełomu lat 60. i 70. XIV wieku, w każdym razie nie wcześniej niż 1367<sup>30</sup>.

W badaniach nad tympanonem portalu północnego kościoła tyńskiego akcentowano przede wszystkim eucharystyczną wymowę jego programu znaczeniowego skoncentrowanego na momentach przelania krwi Pańskiej (il. 9). Najwięcej uwagi poświęcił mu Jaromir Homolka<sup>31</sup>. W analizie centralnej sceny *Ukrzyżowania* zwrócił on uwagę na intrygującą postawę rycerza wznoszącego trochę nienaturalnie rękę ku górze. Stopień uszkodzenia oryginalnej rzeźby nie pozwala jednoznacznie rozstrzygnąć znaczenia gestu dłoni, ale w świetle jednej z hipotez rycerz mógł trzymać lub wspierać ręką włócznię – co dało podstawy identyfikacji postaci jako św. Longinusa. Ten ważny rys ikonograficzny tympanonu w połączeniu ze scenami *Biczowania* i *Koronowania cierniem*, mógł być wyrazem szczególnej atmosfery dworskiej, jaka panowała w Pradze na przełomie trzeciej i czwartej ćwierci XIV wieku. Jaromir Homolka widział związek ikonografii tympanonu z faktem pozyskania w 1350 roku przez Karola IV relikwii włóczni i gwoździa z Krzyża Świętego oraz propagowaniem w stolicy królestwa kultu relikwii męki Pańskiej. W tym celu Karol IV kazał nawet wznieść specjalny podest służący okazywaniu ich wiernym<sup>32</sup>.

Także Jana Peroutková zwróciła uwagę na zgodność ikonografii tympanonu z nadrzędnymi celami propagandy władzy Karola IV, który dążył do ustanowienia w Pradze nowej stolicy cesarskiej i kościelnej na wzór Rzymu czy Akwizgranu. W dążeniu tym władcę wspierać miał właśnie autorytet pasywnych relikwii chrystusowych, pozyskanych do cesarskiego skarbcza oraz szczególne fundacje artystyczne Karola IV – kaplica Św. Krzyża na zamku w Karlštejnie oraz kaplica Bożego Ciała na terenie Targu Bydłęcego na Starym Mieście w Pradze, gdzie wcześniej stał podest służący prezentowaniu relikwii ludowi. Propagując w Pradze kult relikwii – ciernia z korony, grotu włóczni i gwoździa z Krzyża Świętego Karol IV legitymizował swoją dominującą pozycję polityczną jako namiestnika chrystusowego, władcy i następcy sprawiedliwego sędziego, tworząc przy tym ze stolicy Czech ważne centrum pielgrzymkowe<sup>33</sup>. Kontynuatorem tej idei był jego syn Wacław IV. W okresie jego

---

<sup>30</sup> J. Fajt, *Peter Parler und die Bildhauerei des dritten Viertels des 14. Jahrhunderts in Prag*, w: *Architektur, Skulptur, Restaurierung. Internationales Parler-Symposium Schwäbisch Gmünd, 17.–19. Juli 2001*, ed. R. Strobel, A. Siefert, K. Jürgen, H. Parlerbauten, Stuttgart 2004, s. 207–220; Peroutková, *Architektonická skulptura...*, s. 189; eadem, *Sochařství doby Václava IV*, w: *Římský a český král Václav IV a počátky husitské revoluce*, red. J. Kuthan, J. Šenovský, Univerzita Karlova, Katolická teologická fakulta, 2019, s. 84.

<sup>31</sup> Homolka, *Studie...*, s. 57–58.

<sup>32</sup> Ibidem, s. 63–70.

<sup>33</sup> Peroutková, *Architektonická skulptura...*, s. 182.

władzy dekorowano reprezentacyjne sedilia chóru nawy północnej kościoła tyńskiego, wprowadzając akcenty dekoracji przywołujące znaczenie relikwii męki pańskiej dla podbudowy prestiżu i legitymacji władzy Wacława IV<sup>34</sup>. Jana Peroutková podkreślała też szczególne znaczenie dekoracji rzeźbiarskiej kościoła właśnie we wczesnym okresie panowania następcy Karola IV. Wówczas Wacław IV opuścił Hradczany i wiele czasu spędzał we dworze królewskim położonym na Starym Mieście w pobliżu Bramy Prochowej<sup>35</sup>. Można więc powiedzieć, że bliska, a pewnie i częsta obecność władcy w przestrzeni miasta i w świątyni Mariackiej podnosiła prestiż i znaczenie budowli oraz jej dekoracji i wyposażenia.

Jana Peroutková wskazywała na nowatorski charakter dekoracji rzeźbiarskiej kościoła mieszczan praskich, w tym także tympanonu portalu północnego. Jej zdaniem właśnie około 1370 roku rzeźba zyskała nowy charakter wizualny i silny ładunek moralizatorski. Tympanon portalu północnego jest niezwykle bogatą w treści kompozycją o dydaktycznym charakterze, dotyczącym kluczowych treści odnośnie do chrześcijańskiej idei zbawienia, a nową wartością była emancypacja potrzeby wizualnej prezentacji złożonych teologicznie treści i ich demonstrowanie w ramach publicznej przestrzeni miasta. Portal otwiera się bowiem na niewielki plac, na którym zbiegają się uliczki prowadzące do kościoła. Badaczka sądziła, że nieprzypadkowo czas powstania tympanonu pokrywa się z okresem płomiennych kazań austriackiego augustianina Konrada Waldhausera oraz Jana Miliča z Kromieryża<sup>36</sup>.

W programie tympanonu praskiej świątyni eksponowano głównie jego wymowę eucharystyczną ze względu na dominację w kompozycji trzech dolnych scen obrazujących moment przelania krwi pańskiej. Tymczasem godny odnotowania jest też drugi wątek znaczeniowy – czytelny, gdy podda się analizie układ kompozycji w osi pionowej. Wówczas uwidacznia się sens soteriologiczny obrazujący współdziałanie Trójcy Świętej w dziele odkupienia ludzkości. Taka lektura podkreśla dwoistą naturę Chrystusa – Boga i człowieka i przypomina ideowe znaczenie motywu *Tronu Łaski*, którego teologicznym sensem jest demonstracja woli Boga (il. 9). On, powodowany łaską, postanowił pojednać się z grzeszną ludzkością poprzez ofiarowanie swego Syna na męczeńską śmierć. W programie rzeźbionego tympanonu skutek ofiary Chrystusa ukazany jest jak gdyby natychmiastowo i dosadnie – poprzez losy dusz dobrego i złego łotra, z których ta pierwsza dostępuje zbawienia, drugą czeka wieczne potępienie. Te dydaktyczne obrazy przepełnione są ekspresją i sce-

<sup>34</sup> Ibidem, s. 187–189.

<sup>35</sup> Ibidem, s. 179.

<sup>36</sup> Peroutková, *Sochařství doby Václava...*, s. 84–87.

niczną dramaturgią. Ideowo najważniejszym i kompozycyjnie kluczowym, centralnym przedstawieniem pozostaje jednak *Ukrzyżowanie* i sam krucyfiks – narzędzie pojednania z Bogiem – „brama zbawienia”.

Z kolei w malowidle krakowskim autor programu dowartościował scenę mistycznej ofiary Chrystusa (il. 10). I tu głównym bohaterem obrazu jest Zbawiciel, ale w kompozycji pozycję tę determinuje jego skala i monumentalny charakter samej prasy. I tu sprawczość Chrystusa w aspekcie ocalenia dusz ukazano w sposób jednoznaczny, ale znaczenie sceny krakowskiej zostało przeniesione w inny, transcendentny wymiar. Zyskuje ono uniwersalny charakter, a nie historyczny, jednostkowy – jak to było w Pradze, gdzie obraz podążał za relacją ewangelii. W kompozycji krakowskiej, podobnie jak w Pradze, podkreślono, iż aktywność Chrystusa jest wypełnieniem woli Boga Ojca. Natomiast związek dominującej skalą sceny głównej z ukazaniem w innym wymiarze *Podniesieniem* stanowi zasadnicze względem modelu z Pragi przekierowanie ideowe znaczenia obrazu krakowskiego. Oto liturgia każdej mszy celebrowanej przez kapłana czerpie, albo też „jest zasilana” przez ofiarę mistyczną Chrystusa, która wciąż odbywa się w pozaziemskich realiach. Nieprzypadkowo ukazano więc i dowartościowano rolę kapłana aktywnego w ziemskiej strefie, gdyż za każdym razem partycypuje on w kapłańskiej misji Chrystusa w niebie. Uzmysławiać ma to osiowe połączenie sceny z liturgią ołtarza ze sceną pracy w łoczni. To, co w praskim pierwowzorze było ilustracją ewangelicznej, historycznej i narracyjnej treści wzmagającej emocje prażan mających okazję adorować bezcenne relikwie pasyjne, w Krakowie zostało przeniesione w wymiar uniwersalny, transcendentny, pozahistoryczny i aktualny dla każdego świadomego uczestnika mszy.

Silne eksponowanie sylwety odzianego w czerwony płaszcz Chrystusa umęczonego – obrazu ciała ofiarnego wzmacnia eucharystyczną wymowę całości przedstawienia. Jest to zresztą powtarzalna cecha obrazów o wymowie antyhusyckiej<sup>37</sup>. W tym kontekście intrygującą jest też obecność w malowidle krakowskim noża eucharystycznego – elementu obcego liturgii Zachodu, za to wykorzystywanego w obrzędowości Wschodu podczas rytu *proskomidii*<sup>38</sup> (il. 5). W jego trakcie wycinano z chleba ofiarnego środkowy fragment do konsekracji w czasie anafory, następnie podlegał on symbolicznemu przebicciu nożem w chwili cytowania słów ewangelii św. Jana o przebicciu chrystusowego

<sup>37</sup> Zob.: Kostowski, *Sztuka śląska...*, s. 29–59. W większości zestawionych przez autora śląskich zabytków o wymowie antyhusyckiej centralnym ideowo, szczególnie eksponowanym motywem jest wizerunek ofiarnego ciała Chrystusa, naznaczonego znamionami przebytej męki. Na tym tle malowidło krakowskie jest też wizerunkiem relatywnie wczesnym.

<sup>38</sup> Małkiewiczówna, *Interpretacja treści...*, s. 86 i 119–120.

boku lancą. Nóż w symbolicznej interpretacji tego rytu stawał się więc znakiem śmierci Chrystusa, odpowiednikiem „świętej lancy”, która przebiła Jego bok, rozdzielając Ciało i Krew. Obecność motywu noża eucharystycznego na ołtarzu w krakowskim *Podniesieniu* Helena Małkowiczówna uznała za zupełnie wyjątkową, niespotykaną na tle analogicznych przedstawień w sztuce Zachodu<sup>39</sup>. Nie wskazała jednak żadnego wytłumaczenia tej ikonograficznej anomalii. Tymczasem pewnym wyjaśnieniem tej modyfikacji kompozycyjnej może być chęć nawiązania w malowidle do reliefu praskiego. Motyw noża eucharystycznego byłby wówczas obrazową aluzją względem wizerunku włóczyńi czczonej w Pradze i być może pierwotnie obecnej też na tympanonie świątyni tyńskiej. Tak jak scena *Ukrzyżowania* z triady scen męki na tympanonie praskim została zastąpiona w Krakowie *Podniesieniem*, tak domniemaną obecność świętej lancy w *Ukrzyżowaniu* z Pragi w malowidle z Krakowa zastąpił ów wschodni nóż eucharystyczny. Ten rodzaj międzyobrazowego dialogu mógł być jednak czytelny jedynie dla teologa doskonale obeznanego z praktyką ówczesnego obrazowania i znającego praski pierwotwór krakowskiego malowidła.

Helena Małkowiczówna wykazała, że program ideowy krakowskiej kompozycji ma jednoznacznie antyhusycką wymowę<sup>40</sup>. Polemiczna wymowa malowidła zyskiwała najsilniejszy wydźwięk głównie w odniesieniu do skrajnie radykalnej frakcji ruchu husyckiego – taborytów. W doktrynie wyrosłej na bazie pism Johna Wycliffe’a odrzucali oni dogmat o transsubstancjacji, a w kwestii zbawienia głosili ideę predestynacji sprzeczną z ortodoksyjną nauką o odpustach, modlitwach wiernych w intencji zbawienia dusz, orędownictwie Marii, wreszcie negującą istnienie czyścica<sup>41</sup>. Radykałowie ruchu husyckiego odrzucali dotychczasową rolę kapłaństwa jako szczególnego posłannictwa, powołania do pośrednictwa między ludem a Bogiem, nie uznawali prymatu papieża, negowali też wiele aspektów obrzędowości liturgii mszalnej ugruntowanej tradycją – odrzucali między innymi używanie szat liturgicznych, palenia świec i występowali przeciwko kultowi obrazów<sup>42</sup>. Nic więc dziwnego, że w obliczu dramatycznych wydarzeń w Królestwie Czech w oczach Zbigniewa Oleśnickiego stawali się oni potężnym zagrożeniem dla dotychczasowego ładu społecznego, pozycji Kościoła i kleru w ówczesnej Polsce.

<sup>39</sup> Ibidem, s. 120.

<sup>40</sup> Ibidem, s. 131–145.

<sup>41</sup> Szerzej na ten temat zob.: P. Kras, *Husyci w piętnastowiecznej Polsce*, Lublin 1998, s. 164–193, S. Bylina, *Religijność radykalnego husytyzmu*, Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego, 1302, „Studia Religioznica” 2008, 41, s. 21–36.

<sup>42</sup> Kras, *Husyci...*, s. 167; F. Šmahel, *Rewolucja husycka*, t. 2, *Korzenie czeskiej reformacji*, Oświęcim 2018, s. 107–108, 119, 133, 155.

Obraz krakowski powstał – jak podkreślała Małkiewiczówna – jako ilustracja dogmatu o transsubstancjacji i jako prezentacja właściwego sprawowania rytuału podniesienia. Jest też wizualnym argumentem akcentującym znaczenie kapłana dla skuteczności sprawowania liturgii. Wszak znakiem jego wybraństwa był przywilej komunii pod postacią chleba i wina.

Komunia wiernych pod dwiema postaciami (*sub utraque specie*) stanowiła centralny postulat łączący wszystkie odłamy ruchu husyckiego w dążeniu do zrównania laikatu z kapłanami<sup>43</sup>. W świetle rozważań krakowskiego teologa Benedykta Hessego kapłański przywilej komunii pod dwiema postaciami nie wynikał z potrzeby skuteczności, lecz służył w czasie liturgii celom pragmatycznej wizualizacji przelania krwi Chrystusa i jej oddzielenia od ciała<sup>44</sup>. Dlatego szczególnie znaczącym komponentem kompozycji w Krakowie jest właśnie scena *Podniesienia*, która w relacji do kompozycji praskiego reliefu znajduje się w miejscu *Ukrzyżowania*. *Podniesienie*, skojarzone z męką Chrystusa na krzyżu na zasadzie rememoratywnej wykładni liturgii, jest więc wprost wizualną manifestacją stanowiska teologów spod Wawelu wymierzoną w doktrynę taborytów. Taboryci umniejszali znaczenie święta Bożego Ciała na rzecz kultu Wniebowstąpienia, odrzucali wiarę w czyściec, świętych i skuteczność modlitw zaduszyńskich<sup>45</sup>.

Kluczową różnicą i fundamentem herezji z punktu widzenia katolickiej ortodoksji stało się jednakowoż przeświadczenie taborytów o duchowej, a nie rzeczywistej obecności Zbawiciela wśród wiernych w trakcie przyjmowania komunii. Najprościej objaśniano ów aspekt przekonaniem, że skoro Chrystus w człowieczej naturze wniebowstał po zmartwychwstaniu i w niebiosach przebywa z Ojcem, to jego ciało i krew nie mogą równocześnie znajdować się na Ziemi. W tle tych rozważań żywo rozwijała się wiara w bliskie ponowne nadejście Chrystusa w celu osądzenia ludzkości<sup>46</sup>. W obrazie krakowskim szczegółowa wizualizacja mszy w chwili podniesienia, adoracja eucharystii, wstawiennictwo Marii wobec dusz czyścicowych, skuteczność intencji modlitewnych, wizualizacja czyśćca, wreszcie dosadnie zobrazowana obecność

---

<sup>43</sup> W Polsce podstawowym postulatem zwolenników ruchu husyckiego była komunია pod dwiema postaciami – jeden z głównych postulatów ruchu husyckiego w Czechach, a czasem zwolennicy tego ruchu odmawiali też płacenia dziesięcin, co również mieściło się w postulatach husytyzmu i nawoływaniu do ubóstwa kapłanów z czasów wczesnochrześcijańskich, ale w Polsce miało ściśle antyklerykalny i ekonomiczny charakter. O głównych postulatach ruchu husyckiego zob.: Šmahel, *Rewolucja husycka...*, s. 125–149.

<sup>44</sup> Małkiewiczówna, *Interpretacja treści...*, s. 136–137.

<sup>45</sup> Ibidem, s. 133; S. Bylina, *Rewolucja husycka. Przedświt i pierwsze lata*, Warszawa 2011, s. 181, 209, 220–224, 266–268 i przyp. 36 na s. 267.

<sup>46</sup> Bylina, *Rewolucja husycka*, s. 231–238 i 261.

krwi Chrystusa w mszalnym kielichu – wszystko to zostało ukazane niewątpliwie ze względu na silną motywację polemiczną wobec taboryckiej frakcji husytów. Obecność Chrystusa tłoczącego i tłoczonego w chwili podniesienia, w kategoriach kompozycji obrazowej ma charakter wizualnej dominanty. Lektura obrazu nie pozostawia wątpliwości co do faktycznej obecności Syna Bożego w hostii w chwili podniesienia przedstawionej na malowidle.

Teolodzy krakowscy byli zapewne zorientowani w zniuansowanych postawach różnych ugrupowań współtworzących ruch rewolucji husyckiej. Z pewnością zdawali sobie też sprawę z emblematycznego znaczenia kościoła Najświętszej Marii Panny przed Tynem dla wpływowego środowiska praskich utrakwistów – umiarkowanej frakcji ruchu husyckiego. Ich przywódcą od lat 30. był Jan Rokycana – teolog i kaznodzieja husycki, wikariusz kościoła od końca lat 20. XV wieku i rektor Uniwersytetu Karola od 1435 roku, wybrany w październiku tego roku arcybiskupem Pragi. Sądzę, że właśnie spektakularna kariera Jana Rokycany z połowy lat 30. XV wieku – człowieka o pozycji porównywalnej z tą, jaką w Krakowie zajmował Zbigniew Oleśnicki, mogła dać impuls do odwołania się w programie malowidła krakowskiego do wizerunku ze świątyni będącej centralnym punktem praskiego husytyzmu. Możliwe więc, że malowidło krakowskie należałoby datować jednak nieco wcześniej niż dotąd – bliżej momentu nadania świątyni franciszkańskiej nowego wezwania Bożego Ciała (1436).

Zaangażowanie biskupa krakowskiego w kreowanie ośrodka kultu Bożego Ciała w oparciu o klasztor krakowskich franciszkanów z dzisiejszej perspektywy wydaje się być szerzej zakrojoną antyhusycką akcją propagandową. Takiego znaczenia nabiera nie tylko ustanowienie procesji ku czci Bożego Ciała i rozszerzenie wezwania świątyni o toż patrocinium, ale także decyzja o powołaniu malarskiej galerii biskupów będącej niczym innym jak wizualnym argumentem przemawiającym na rzecz wagi ciągłości i tradycji w Kościele, którą wszak programowo odrzucali husyci.

Mechanizmy przenikania poglądów husyckiej doktryny do stolicy Królestwa Polskiego w pierwszej połowie XV wieku szeroko omówił Paweł Kras<sup>47</sup>. Wiadomo, że wyznawcy czeskiej herezji znajdowali się nawet w bliskim otoczeniu króla Jagiełły<sup>48</sup>, że do Krakowa trafiały heretyckie pisma i księgi. Wprawdzie dopiero w 1449 roku ujawniono wśród społeczności akademickiej

<sup>47</sup> Kras, *Husyci...*, s. 33–97.

<sup>48</sup> Ibidem, s. 57 – nadworny astrolog Jagiełły Henryk Czech i medyk Paweł Kravař byli zwolennikami husytyzmu. Ten drugi działał w Krakowie w latach 1421 lub 1422–1431, w roku 1434 był w Pradze, a potem w Szkocji, gdzie został schwytany, s. 57–58, wiadomo, że po bitwie pod Lipanami w 1434 roku do Polski przybyli pokonani taboryci czescy, nie wiadomo jak duża to była grupa.

propagatora poglądów Johna Wycliffe'a – Andrzeja Gałkę z Dobczyna, jednak wiadomo też, że swą zakamuflowaną działalność prowadził – jak sam przyznał – już od końca lat 20.<sup>49</sup> W księgozbiorze krakowskim korzystał między innymi z dzieła Tomasza Nettera z Walden podejmującego zażartą polemikę z tezami Wycliffe'a i husytów, które na rzecz uczelni przekazał w 1439 roku inny teolog – Mikołaj Kozłowski. Andrzej Gałka był więc w stanie rekonstruować poglądy swego mentora, czerpał wiedzę między innymi z tego typu ksiąg polemicznych, dostępnych wówczas w Krakowie<sup>50</sup>. W swych poglądach Andrzej Gałka koncentrował się – tak jak Wycliffe – na krytycznym stosunku do zinstytucjonalizowanego Kościoła, do kwestii adoracji konsekrowanej hostii, w tym adorowania jej przy zapalonych świecach<sup>51</sup>. Autorytetem i źródłem prawdy była dlań Biblia, wobec czego odrzucał – tak jak taboryci – wszystko to, co nie wynikało z Pisma Świętego i było ugruntowane jedynie długotrwałą tradycją instytucjonalnego Kościoła. Negował też uprzywilejowaną pozycję kleru, wynikającą z pełnienia przez kapłanów służby liturgicznej, i potępiał udzielanie odpustów, w których upatrywał nadużyć służących bogaceniu się kleru kosztem wiernych<sup>52</sup>. Nie uznawał wreszcie sądowniczych kompetencji władz Kościoła uważając, że w całości przynależy ona władzy świeckiej<sup>53</sup>. I choć skryształizowane poglądy i świadoma postawa Andrzeja Gałki z Dobczyna nie mogą być uważane za charakterystyczne dla przeciętnych sympatyków ruchu husyckiego w ówczesnym Krakowie, to ujawnienie jego poglądów w powiązaniu z wieloletnią pracą na krakowskiej uczelni musiało jedynie ugruntować przekonanie Zbigniewa Oleśnickiego do słuszności prowadzonej przezeń surowej polityki antyhusyckiej w diecezji krakowskiej.

Pozostaje jeszcze jedna kwestia, co do której warto powrócić w kontekście wskazanych relacji łączących malowidło krakowskie z reliefem portalu praskiej świątyni. W poszukiwaniach fundatora lub inspiratora powstania malowidła z motywem tłoczni mistycznej Helena Małkiewiczówna wskazała zarówno na środowisko krakowskich franciszkanów, jak i uczonych Uniwersytetu Krakowskiego działających zapewne na zlecenie lub w porozumieniu z biskupem Oleśnickim. W tym pierwszym środowisku eksponowała przede wszystkim rolę Jana Kmity, doktora teologii, od 1428 roku przewodzącego prowincji polsko-czeskiej zakonu, którego zasługą była skutecznie prowadzona rozbudowa klasztoru, oraz franciszkanina Jerzego, gwardiana konwentu

<sup>49</sup> Kras, *Husyci...*, s. 75–76.

<sup>50</sup> Ibidem, s. 77–78.

<sup>51</sup> Ibidem, s. 194–195.

<sup>52</sup> Ibidem, s. 198.

<sup>53</sup> Ibidem, s. 200.

w 1433 roku i kaznodzieję w latach 1441 i 1442, znanego z fundacji obrazu dla klasztoru Klarysek w Starym Sączu<sup>54</sup>. Helena Małkiewiczówna skłonna jednak była upatrywać fundacji malowidła z tłoczną raczej w kręgu intelektualistów uniwersyteckich otaczających krakowskiego biskupa. Potencjalnym pomysłodawcą programu malowidła mógł według niej być Andrzej z Kokorzyna<sup>55</sup>, zmarły w 1435 roku autor traktatu o antyutrakwistycznej wymowie, lub raczej Benedykt Hesse, od 1432 roku profesor fakultetu teologicznego, którego rozważania naukowe dotyczyły tłoczni mistycznej, roli Marii w zbawieniu, jej współmęki, remoneratycznego objaśniania rytu podniesienia oraz zagadnień utrakwizmu<sup>56</sup>.

W kontekście relacji malowidła wobec dekoracji portalu głównego kościoła czeskich husytów wydaje się, że impulsu dla powstania antyhusyckiej kompozycji niekoniecznie trzeba szukać wśród uniwersyteckich współpracowników biskupa krakowskiego. Sądzę, że wszelkie warunki dla stworzenia malowidła wedle kompozycji reliefu praskiego mogli dostarczyć z Pragi sami franciszkanie, szczególnie przy okazji organizowanej pod kierunkiem prowincjała Jana Kmity kapituły prowincjonalnej w Krakowie w czerwcu 1436 roku – w miesiąc po konsekracji kościoła konwentualnego przez biskupa Zbigniewa Oleśnickiego<sup>57</sup>. Nie brakowało wśród franciszkanów biegłych teologów. Wszak to właśnie członkowie praskiego klasztoru przy kościele św. Jakuba, gdzie funkcjonowało studium generalne prowincji czesko-polskiej franciszkanów<sup>58</sup>, znaleźli się w samym centrum religijnych sporów już w latach 60. XIV wieku, w okresie krytycznych wobec nich kazań głoszonych w kościele tyńskim przez Konrada Waldhausera i równie nieprzychylnych opinii formułowanych przez Jana Miliča z Kromieryża<sup>59</sup>. Również w okresie bezpośrednio poprzedzającym wybuch rewolucji husyckiej franciszkanie stali się obiek-

<sup>54</sup> Małkiewiczówna, *Interpretacja treści...*, s. 144.

<sup>55</sup> Ibidem, s. 145.

<sup>56</sup> Ibidem.

<sup>57</sup> D. Karczewski, *Miejsce krakowskiego klasztoru franciszkanów w strukturze czesko-polskiej prowincji zakonnej*, w: *Mendykanci w średniowiecznym Krakowie*, red. K. Ożóg, T. Gałuszka, A. Zajchowska, Kraków 2008, s. 87, przyp. 25 oraz s. 92.

<sup>58</sup> J. Kadlec, *Franciszkanie na ziemiach czeskich w okresie przedhusyckim oraz ich studium generalne*, w: *Franciszkanie w Polsce średniowiecznej*, cz. 1. *Franciszkanie na ziemiach polskich*, red. U. Borkowska, Cz. Deptuła, C.S. Napiórkowski, J. Skarbek, A. Witkowska (*Zakony franciszkańskie w Polsce*, red. J. Kłoczowski) Kraków 1983, s. 270–271; Šmahel, *Rewolucja husycka...*, s. 186–187.

<sup>59</sup> F. Šmahel, „*Intra et extra muros*”. Społeczna rola franciszkanów obserwantów i klarysek na ziemiach czeskich od połowy XIV do końca XV wieku, w: *Franciszkanie w Polsce średniowiecznej*, cz. 1. *Franciszkanie na ziemiach polskich*, red. U. Borkowska, Cz. Deptuła, C.S. Napiórkowski, J. Skarbek, A. Witkowska (*Zakony franciszkańskie w Polsce*, red.

tem krytyki podjętej przez Jakubka ze Stříbra, a szczególnie przez Hieronima z Pragi, który w 1412 roku sprowokował gwałtowne zamieszki pod kościołem św. Jakuba skierowane przeciw handlowaniu odpustami przez franciszkanów. Dwa lata później Hieronim z Pragi dopuścił się wobec franciszkanów kolejnej prowokacji, znieważając uważany za „cudowny” krucyfiks czczony w ich świątyni<sup>60</sup>. Do transferu do Krakowa kompozycji praskiej doszło najpewniej już po ustaniu husyckiej rewolucji, ale jeszcze przed wybuchem konfliktu o przywództwo w czesko-polskiej prowincji zakonu w 1442 roku, u schyłku działalności Jana Kmity<sup>61</sup>. Najlepszą ku temu sposobnością, także ze względu na bieg wydarzeń w Pradze była krakowska kapituła prowincjonalna z 1436 roku. Poprzez nawiązanie do praskiego pierwowzoru obraz krakowski stawał się wówczas wysublimowanym wykładem o uwspółcześnionej wymowie sięgającej jednak podobnego przesłania, jakie zawiera kilkadziesiąt lat wcześniejszy, „przedhusycki” relief z kościoła tyńskiego – w oczach franciszkanów niewątpliwie bezprawnie zawłaszczony przez heretyka Jana Rokycanę.

## BIBLIOGRAFIA

- Bachmann H., *Plastik bis zu den Hussitenkriegen*, w: *Gotik in Böhmen*, hrsg. von K.M. Swoboda, München 1969, s. 110–166
- Bylina S., *Religijność radykalnego husytyzmu*, Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego, 1302, „Studia Religiológica” 2008, 41, s. 21–36
- Bylina S., *Rewolucja husycka. Przedświt i pierwsze lata*, Warszawa 2011
- Fajt J., *Peter Parler und die Bildhauerei des dritten Viertels des 14. Jahrhunderts in Prag*, w: *Architektur, Skulptur, Restaurierung. Internationales Parler-Symposium Schwäbisch Gmünd, 17.–19. Juli 2001*, ed. R. Strobel, A. Siefert, K. Jürgen, H. Parlerbauten, Stuttgart 2004, s. 207–220
- Homolka J., *Praha, Teynkirche, Nordportal*, w: *Die Parler und der Schöne Stil 1350–1400. Europäische Kunst unter den Luxemburgern*, Bd. 2, *Ein Handbuch zur Ausstellung des Schnütgen-Museums In der Kunsthalle Köln*, Hrsg. von A. Legner, Köln 1978, s. 682
- Homolka J., *Studie k počátkům umění krásného slohu v Čechách*, Praha 1976
- Janocha M., *Ewolucja liturgii mszalnej w XIV i XV wieku w Polsce w świetle świadectw ikonograficznych*, w: *Sztuka około 1400. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Poznań, listopad 1995, t. 2, red. T. Hrankowska, Warszawa 1996, s. 297–315
- Janocha M., *Missa in arte polona. Ikonografia mszy świętej*, Warszawa 1998

---

J. Kłoczowski) Kraków 1983, s. 289–290. O zakłócaniu przez minorytów kazania Konrada Waldhausera w Żatcu w 1365 roku zob.: Šmahel, *Rewolucja husycka...*, s. 194.

<sup>60</sup> Šmahel, „Intra et extra muros”..., s. 292.

<sup>61</sup> Karczewski, *Miejsce...*, s. 92–94.

- Jurkowlanec G., *Chrystus umęczony. Ikonografia w Polsce od XIII do XVI wieku*, Warszawa 2001
- Kadlec J., *Franciszkanie na ziemiach czeskich w okresie przedhusyckim oraz ich studium generalne*, w: *Franciszkanie w Polsce średniowiecznej*, cz. 1. *Franciszkanie na ziemiach polskich*, red. U. Borkowska, Cz. Deptuła, C.S. Napiórkowski, J. Skarbek, A. Witkowska (*Zakony franciszkańskie w Polsce*, red. J. Kłoczowski) Kraków 1983, s. 267–274
- Karczewski D., *Miejsce krakowskiego klasztoru franciszkanów w strukturze czesko-polskiej prowincji zakonnej*, w: *Mendykanci w średniowiecznym Krakowie*, red. K. Ożóg, T. Gałuszka, A. Zajchowska, Kraków 2008, s. 83–96
- Karłowska-Kamzowa A., *Malarstwo ściennie w Małopolsce*, w: *Malarstwo gotyckie w Polsce*, t. 1, *Synteza*, red. A.S. Labuda, K. Secomska, Warszawa 2004, s. 93–110
- Kornecki M., H. Małkiewiczówna, *Małopolska*, w: *Gotyckie malarstwo ściennie w Polsce*, red. A. Karłowska-Kamzowa, Poznań 1984, s. 13–78
- Kostowski J., *Sztuka śląska wobec husytyzmu. Późnogotyckie świadectwa malarskie*, „Artium Quaestiones” 1991, 5, s. 29–59
- Kras P., *Husyci w piętnastowiecznej Polsce*, Lublin 1998
- Kutal A., *Katalog sochařství*, w: *České umění gotické 1350–1420*, Praha 1970, s. 127–176
- Malarstwo gotyckie w Polsce*, t. 2, *Katalog zabytków*, red. A.S. Labuda, K. Secomska, przy współudziale A. Włodarka, T. Łozińskiej, A. Palińskiej, W. Rączkowskiego, Warszawa 2004, s. 59–60 [Helena Małkiewiczówna]
- Małkiewiczówna H., *Interpretacja treści piętnastowiecznego malowidła ściennego z Chrystusem w tłoczni mistycznej w krużgankach franciszkańskich w Krakowie*, „Folia Historiae Artium” 1972, 8, s. 69–145
- Peroutková J., *Architektonická skulptura chrámu Matky Boží před Týnem v lucemburském období*, w: *Ve službách českých knížat a králů. Kniha k počtě profesora Jiřího Kuthana*, (ed.) M. Šmied, F. Záruba, Praha 2013, s. 174–201
- Peroutková J., *Sochařství doby Václava IV*, w: *Římský a český král Václav IV a počátky husitské revoluce*, red. Jiří Kuthan, Jakub Šenovský, Univerzita Karlova, Katolická teologická fakulta 2019, s. 55–98
- Šmahel F., „*Intra et extra muros*”. *Społeczna rola franciszkanów obserwantów i klarysek na ziemiach czeskich od połowy XIV do końca XV wieku*, w: *Franciszkanie w Polsce średniowiecznej*, cz. 1. *Franciszkanie na ziemiach polskich*, red. U. Borkowska, Cz. Deptuła, C.S. Napiórkowski, J. Skarbek, A. Witkowska (*Zakony franciszkańskie w Polsce*, red. J. Kłoczowski) Kraków 1983, s. 275–325
- Šmahel F., *Rewolucja husycka*, t. 2, *Korzenie czeskiej reformacji*, Oświęcim 2018
- Thomas A., *Die Darstellung Christi in der Kelter. Eine theologische und kulturhistorische Studie* („Forschungen zur Volkskunde”, H. 21/22), Düsseldorf 1935
- Tomkowicz S., *Zabytki malarstwa dekoracyjnego*, „Czas” 1909, 272(62), s. 1–2 [27.11.1909]
- Zalewska-Lorkiewicz K., *Rzeźba, malarstwo, rzemiosło artystyczne*, w: Sz. Skibiński, K. Zalewska-Lorkiewicz, *Sztuka polska. Gotyk*, Warszawa 2010, s. 281–529

## ŹRÓDŁA INTERNETOWE

<http://www.tyn.cz/cz/index.php?stranka=historie-20100201> [dostęp: 29 grudnia 2022]

Adam Soćko

Adam Mickiewicz University

## THE PROTOTYPE OF A 15TH-CENTURY PAINTING WITH A MYSTICAL EMBOSsing IN THE KRAKÓW CLOISTER OF THE FRANCISCAN MONASTERY

### Summary

The paper is intended to supplement Helena Małkiewiczówna's (1972) deliberations on the mural depiction of Christ in the winepress, located in the cloisters of the Franciscan friary in Kraków (c. 1440). This multipart painting has been the subject of comprehensive, monumental, erudite studies accounting for its iconography and theological messages, as well as the historical context elucidating the circumstances of its creation. However, one aspect which has not been fully recognised is the origin of the painting's composition. The monographer declared the Krakovian mural unique and sought its inspiration in literary works. Michał Janocha pointed to the work's close connections with two older murals extant in Brzeg and Krzyżowice (1418–28), which, like the Kraków painting, illustrated complex theological messages with an anti-Hussite purport. The thesis assumes the painting's direct relationship to a sculptural composition: the tympanum in the northern portal of the Church of the Mother of God before Týn in Prague (c. 1370). During the times of the Hussite Revolution, the church became the centre of activity for Utraquists, who constituted moderate faction of the Czech heretics. From this observation there also follows the hypothesis of Franciscan intermediation in transmitting the pictorial pattern, which most likely took place during the Order's provincial chapter in Kraków in 1436.

### Keywords:

mural painting, Gothic painting, mystical winepress, anti-Hussite purport, picture intermediation, art of the 15th century, Franciscan monastery