

ZBIGNIEW STRZAŁKOWSKI

## OBRAZ OPŁAKIWANIE CHRYSYDUSA Z CZARNEGO POTOKA W TARNOWSKIM MUZEUM DIECEZJALNYM

Na podjęcie opracowania niniejszego tematu złożyły się trzy zasadnicze sprawy: 1. nie wystarczająca ilość monograficznych opracowań zabytków malarstwa sądeckiego, 2. brak opracowania tematu ikonograficznego jakim jest Opłakiwanie Chrystusa w polskiej plastyce średniowiecznej, 3. nowe próby sformułowania pojęcia „szkoły sądeckiej” w nauce polskiej. Dzięki rozwojowi aparatu poznawczego i nowym metodom analitycznym zaproponowanym przez Panofsky'ego<sup>1</sup>, współczesna interpretacja dzieła zamyka się w rozszyfrowaniu języka form i symbolu dzieła, w jego powiązaniach stylistycznych ze środowiskiem oraz wpływami epoki. Idąc po tej linii starałem się wykazać owe powiązania i możliwość ewentualnego pierwszeństwa Mistrza obrazu z Czarnego Potoka przed Mistrzem Chomranickim.

Pionier historii sztuki, jakim był bezsprzecznie Łuszczkiewicz<sup>2</sup>, swymi badaniami po raz pierwszy próbuje wyznaczyć szkole sądeckiej samoistną funkcję, widząc szereg momentów różniących ją od środowiska krakowskiego. Zagadnienie obu szkół będzie przez następnych kilkadziesiąt lat ścierało się w polemikach uczonych, rozciągających wpływy innych środowisk na oba warsztaty, nim publikacje Walickiego i Dutkiewicza z lat trzydziestych naszego wieku nie sprecyzują dokładnie istnienia „szkoły malarskiej” na Podkarpaciu.

Zdaję sobie sprawę, że praca niniejsza nie wyczerpuje zagadnienia. Dotyczy to w dużej mierze całokształtu problematyki Sądeczyny, tak w kwestii zaludnienia, tła polityczno-ekonomicznego, jak też administracji kościelnej czy różnych form kultu religijnego. Szereg rozpraw ukazało się w „Rocznikach Sądeckich”<sup>3</sup>, pewne zagadnienia zostały już ostatnio

<sup>1</sup> Oryginalna w tym względzie jest uwaga J. E. Dutkiewicza, *Nowy Sącz — polska Sjena*, „Przegląd Artystyczny”, 1 (1946), nr 5, s. 7—8.

<sup>2</sup> W. Łuszczkiewicz, *Obrazy szkół cechowych polskich XV, XVI i XVII wieku w Muzeum Narodowym w Krakowie*, „Wiadomości Numizmatyczno-Archaeologiczne”, T. 3, nr 1—3.

<sup>3</sup> „Roczniki Sądeckie”, 1 (1939); 3 (1957).

opracowane<sup>4</sup>, lecz najmniej publikacji poświęcono zabytkom malarskim, będącym najbardziej namacalnym i przekonywającym dokumentem epoki jagiellońskiej. Tym też trzeba tłumaczyć pewne niedomówienia zaistniałe w mojej rozprawie, która jest przyczynkiem naukowym w kwestii tablicowego malarstwa sądeckiego okresu XV wieku i podejmuje próbę opracowania ikonograficznego tematu, jakim jest Oplakiwanie Chrystusa.

Na tym miejscu pragnę złożyć serdeczne podziękowanie Księdzu Profesorowi Władysławowi Smoleniowi, kierownikowi Katedry Historii Sztuki Średniowiecznej na Katolickim Uniwersytecie Lubelskim, za trud włożony w powstanie niniejszej rozprawy.

#### HISTORIA OBIEKTU

Obraz *Oplakiwanie Chrystusa* (ryc. 16) pochodzi z kościoła parafialnego pod wezwaniem św. Marcina z Czarnego Potoka, pow. nowosądecki, woj. krakowskie. Wykonany jest techniką temperową na desce lipowej, o wymiarach 158 × 126 cm. Znajduje się obecnie w Muzeum Diecezjalnym w Tarnowie pod nr inwentarzowym 88.

Parafia Czarny Potok istnieje od 1300 roku. Kościół drewniany, orientowany, jednonawowy z prezbiterium zakończonym wielobocznie, pochodzi prawdopodobnie z 1400 roku (poświęcony w 1595 r.), na początku wieku XVIII przebudowany<sup>5</sup>. Długosz w *Liber beneficiorum*<sup>6</sup> wymienia kościół z Czarnego Potoka dodając, że właścicielem wsi pozostaje Piotr Ryterski herbu Topór.

Najstarszy dokument pochodzi z roku 1440, lecz poza stwierdzeniem istnienia parafii i właściciela wsi nic nie wspomina o obrazie *Oplakiwania*<sup>7</sup>. Powyższy stan rzeczy potwierdza akt wizytacyjny bp Krzysztofa Kazimierskiego z roku 1596<sup>8</sup>. Więcej danych dostarczają nam akta wizytacyjne Jana Januszewskiego z roku 1608, dość szczegółowo opisujące

<sup>4</sup> Rutkowska-Płachcińska, *Sądeczyzna w XIII i XIV wieku*, Wrocław 1961.

<sup>5</sup> J. Łepkowski, *Sprawozdanie z podróży archeologicznej po Sądeczyźnie*, „Rocznik Tow. Nauk. Krak.” (1852), s. 236; *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, Warszawa 1951, t. I, z. 10, s. 5.

<sup>6</sup> J. Długosz, *Liber beneficiorum dioecesis cracoviensis nunc primum e codice autographo editus*, t. II, *Ecclesiae parochiales* (1864), t. III, *Monasteria*, s. 123.

<sup>7</sup> Ex libro Retaxationum Beneficiorum Diaecesis Cracoviensis Anno Dni 1529 conscripto extractum. Archiwum Muzeum Diecezjalnego w Tarnowie. Pos. A. 942.

<sup>8</sup> Ex libro Beneficiorum Diaecesis Cracoviensis Anno D. 1440 conscripto extractum. Archiw. Muz. Diec. w Tarnowie. Pos. A. 942. Acta Visitationum exterior per Christophorum Kazimirski 1596 anno. Archiwum Kurii Metropolitalnej w Krakowie. Księgi Wizytacyjne Kapitulne, nr 5.



Ryc. 16. *Oplakiwanie Chrystusa*, ok. 1450 r. Czarny Potok. Stan po konserwacji.



Ryc. 17. *Oplakiwanie Chrystusa*, ok. 1450 r. Czarny Potok. Stan przed konserwacją według M. Walicki, *Malarstwo polskie XV wieku*.

kościół posiadający wewnątrz dwa chóry<sup>9</sup>. Czytamy tam, że nad wejściem do chóru wyższego umieszczony jest napis, iż w R. P. 1449 kościół został poświęcony, zaś oddanie go do użytku nastąpiło w pierwszą niedzielę po św. Bartłomieju. Dokument ten potwierdza istnienie trzech ołtarzy nie poświęconych. W głównym ołtarzu znajduje się obraz *Depositione Christi de Cruce*. W księgach wizytacji bp Piotra Tylickiego znajdujemy passus mówiący, że w „[...] Roku Pańskim 1449 kościół ten został zbudowany i poświęcony Bogu”, w pierwszą niedzielę po Bartłomieju. Nieco niżej wymienione są trzy ołtarze nie poświęcone, z których największy w prezbiterium posiada obraz *Zdjęcie z krzyża*<sup>10</sup>. Akta wizytacyjne Józefa z Zakliczyna Jordana nie wspominają już o obrazie *Zdjęcia z krzyża*, natomiast jest tam mowa o obrazie Matki Boskiej Bolesnej, umieszczonym w ołtarzu głównym, oraz o dwóch innych obrazach z bocznych ołtarzy<sup>11</sup>.

Kwestią nie zbadaną pozostaną dalsze losy tego obrazu, gdyż nie ma żadnych dokumentów potwierdzających przekazanie go Muzeum Diecezjalnemu w Tarnowie. Sądzić należy, że w okresie rozwoju Muzeum Diecezjalnego w Tarnowie, obraz nasz został przeniesiony do zbiorów muzealnych. Fakt ten musiał się dokonać po opublikowaniu artykułu Lepszego (1906 r.) o tymże Muzeum Tarnowskim<sup>12</sup>, a przed rokiem 1938, w którym to roku ukazała się praca Walickiego o malarstwie polskim XV wieku, gdzie obraz ten jest reprodukowany jako dzieło znajdujące się w Tarnowskim Muzeum Diecezjalnym<sup>13</sup>.

#### STAN BADAŃ

Trudność w ustaleniu daty przekazania zabytku naszego w skład ekspozycji polskiego malarstwa tablicowego Muzeum Diecezjalnego w Tarnowie wynika między innymi również z braku wiadomości publikacyjno-naukowych odnośnie do całego środowiska sądeckiego. Chodzi tu o wzmianki w pracach historyków sztuki XIX wieku dotyczące zabytków kultury polskiej.

<sup>9</sup> Acta Visitationum externa per Joannem Januszowski — 1608. Archiw. Kur. Metrop. w Krakowie. Ks. Wiz. Konsys., nr 5.

<sup>10</sup> Acta Visitationum exterior diversarum dioec. Cracov. ecclesiarum sub Petro Tylicki per Joannem Januszowski 1607/1608. Archiw. Kur. Metrop. w Krakowie. Ks. Wiz. Kap., nr 5.

<sup>11</sup> Acta Visitationum per Josephum de Zakliczyn Jordan — 1723 Archiw. Kur. Metrop. w Krakowie. Ks. Wiz., nr 60.

<sup>12</sup> L. Lepszy, *Muzeum Diecezjalne w Tarnowie* [W:], *Teka Grona Konserwatorów Galicji Zachodniej*, Kraków 1906, t. II.

<sup>13</sup> M. Walicki, *Malarstwo polskie XV wieku*, Warszawa 1938, fig. 68.

Dopiero Łuszczkiewicz po odbytej wycieczce po Sądeczyźnie<sup>14</sup> ustosunkował się krytycznie do dotychczasowej opinii naukowej, która według niego aż do roku 1874 zaliczała obrazy średniowieczne bądź to do szkoły staroniemieckiej, bądź też do bizantyńskiej. Opinia ta przetrwała dłużej niż sądził Łuszczkiewicz, który chyba pierwszy w miarę dobrze datował zabytki, łącząc je w krąg sądecki, różniący się od krakowskiego warsztatu.

W odkryciu naszego zabytku duże zasługi położył Józef Łepkowski, wielki badacz i miłośnik przeszłości. On to pierwszy zwrócił uwagę opinii naukowej na obraz z Czarnego Potoka, sugerując się napisem biegnącym przez całą szerokość obrazu u góry, w którym pod nazwiskiem Wincen- tego Radławity (ryc. 17) dopatrywał się autora i roku powstania tegoż obrazu, co za nim powtórzył Rastawiecki<sup>15</sup>. Sądzę za Walickim<sup>16</sup>, że pod datą 1595 należy rozumieć adnotację odnoszącą się do restauracji obrazu, dokonanej przez tegoż Wincen- tego Radławitę, piszącego się „per GRECUM VINCENTIUM RADŁAVITA.”

Od Kopery<sup>17</sup> począwszy jako przykład ilustrujący całokształt osią- gnięć artystycznych warsztatu sądeckiego przytacza się *Oplakiwanie* z Chomranic, mające swe analogie m. in. w obrazie z Czarnego Potoka. Takie samo stanowisko zajmuje Zahorska resumując stan badań nad ma- larstwem polskim<sup>18</sup>. Dopiero okres lat trzydziestych naszego wieku zwró- cił uwagę badaczy na odrębność dzieł z Podkarpacia w konfrontacji z za- bytkami Małopolski<sup>19</sup>. Powojenne badania zamykają się danymi Sza- blowskiego<sup>20</sup>, Dutkiewicza<sup>21</sup>, Dobrowolskiego<sup>22</sup> i Walickiego<sup>23</sup>, który

<sup>14</sup> W. Łuszczkiewicz, *Z wycieczki z uczniami w roku 1892*, „Wiadom. Num.-Archeol.”, 2 (1895) 273—277.

<sup>15</sup> E. Rastawiecki, *Słownik malarzów polskich tudzież obcych w Polsce osiadłych lub czasowo w niej przebywających*, Warszawa 1851, t. 2, s. 321.

<sup>16</sup> M. Walicki, op. cit., s. 98, przypis 17.

<sup>17</sup> F. Kopera, *Dzieje malarstwa polskiego*, t. I. Kraków 1925, s. 226.

<sup>18</sup> S. Zahorska, *Dzieje malarstwa polskiego*, [W:] *Wiedza o Polsce*, t. II, s. 601.

<sup>19</sup> M. Walicki, *Ze studiów nad malarstwem ziemi sądeckiej w w. XV*, „Sprawozdania z czynności posiedzeń PAU” 37 (1932); J. E. Dutkiewicz, *Niezbrane rzeźby XIV—XVI w. na terenie Małopolski południowo-zachodniej*, „Biuletyn Historii Sztuki i Kultury”, 2 (1933—1934); tenże, *Ołtarz gotycki z Ptaszkowej XV w.*, „B. H. S. i K.”, 3 (1933); A. Bochnak, *Z dziejów malarstwa gotyckiego na Podkarpaciu*, „Prace Komisji Historii Sztuki”, VI (1934), z. 1.

<sup>20</sup> J. Szablowski, *Zabytki sztuki w Polsce. Pow. żywiecki*, Warszawa 1948, s. 225.

<sup>21</sup> J. E. Dutkiewicz, *Nowy Sącz — polska Siena*, s. 7.

<sup>22</sup> T. Dobrowolski, *Rzeźba i malarstwo gotyckie w województwie śląskim*, Katowice 1937.

<sup>23</sup> M. Walicki, *Malarstwo polskie. Gotyk, renesans, wczesny manieryzm*, Warszawa 1961, s. 31, 301.

w swej ostatniej pracy podszedł z wielkim szacunkiem i uznaniem do wartości ideowo-plastycznych zawartych w obrazie *Oplakiwania z Czarnego Potoka*. Ta wysoka ocena zadecydowała o tym, że jedna z postaci tego obrazu — św. Jan Ewangelista — reprezentuje polskie średniowiecze na obwołucie dzieła Walickiego, zaś Maria Kleofasowa otwiera to dzieło.

Nie przechowała się żadna wzmianka mówiąca o konserwacji obrazu. Niewątpliwie musiał być on przechowywany w bardzo złych warunkach, skoro uległ w tak dużym procencie zniszczeniu powierzchni. Konserwacja i zdjęcie ewentualnych przemałówek musiały nastąpić w latach dwudziestych naszego stulecia, w wyniku czego odsłonięto pierwotne malowidło w całości, zachowując resztki napisu z XVI wieku. Taki stan obrazu z Czarnego Potoka widzimy na reprodukcji w pracy Walickiego<sup>24</sup> z roku 1938. Obecnie obraz nie posiada już napisu z widoczną datą 1595, co wskazuje na fakt, że w okresie okupacji (1939—1945) obraz musiał być poddany gruntownej konserwacji, z której nie zachowały się żadne dokumenty.

#### OPIS INWENTARYZACYJNY

Wraz z wpływami stylistyczno-formalnymi idącymi z Włoch i Czech przyswajają sobie szkoła sądecka metody sporządzania obrazów od strony technologicznej. I tak obraz nasz, jak i większość dzieł tej szkoły, wykonany jest z drewna lipowego w postaci desek ciętych wzdłuż słoju (4—5 sztuk). Poszczególne kawałki desek złączono za pomocą kleju kaazeinowego<sup>25</sup>. Wykonanie podobrazia według Hermeneji nie przyjęło się w Polsce<sup>26</sup>, gdzie korzystano z wskazówek Teofila i Cenniniego, stosując zatem do zaprawy gips pławiony z klejem, którym powlekanio podobrazie 6—8 razy, co ma miejsce i w naszym wypadku.

Sądzić należy, że rysunek kompozycyjny wykonał artysta na oddzielnym kartonie, o czym świadczy zamknięcie grup figuralnych w poszczególnych trójkątach, wchodzących w skład zasadniczego trójkąta, oraz przekątne i oś podłużna obrazu, dzielące postacie na dane grupy. Rysunek nimbów na naszym obrazie wykonany jest sposobem grawerowania. Cechą charakterystyczną dla naszego obrazu, jak i innych zabytków tego kręgu jest uzyskiwanie bogatej faktury poprzez tzw. tampowanie. Przy

<sup>24</sup> M. Walicki, *Malarstwo polskie XV wieku*, s. 68.

<sup>25</sup> F. Krzysik, *Nauka o drewnie*, Warszawa 1953; Teofil (kapłan i zakonnik), *O sztukach rozmaitych ksiąg troje*, przekład T. Żebrowskiego, Kraków 1880, rozdz. 17; J. Hopliński, *Farby i spoiwa malarskie*, Wrocław 1959, s. 85.

<sup>26</sup> J. Hopliński, *ibid.*, s. 86; E. Berger, *Quellen und Technik der Fresco-Oel und Tempera Malerei*, Monachium 1897, s. 73; C. Cennini, *Rzecz o malarstwie*, przekł. S. Tyszkiewicz, Wrocław 1955, s. 64.

malowaniu karnacji ciał malarz stosował laserunki. Sposób wykańczania malowidła jest zgodny z zaleceniami Teofila i Cenniniego.

W malarstwie sądeckim, jak podaje Nykiel<sup>27</sup>, do tła stosowano tzw. folię cynową, pokrywaną goldlakiem dającym zabarwienie w tonacji żółtawo-żółtej, którą z zasady polerowano. Obecny odcień żółtawy wskazywałby na użycie złota (?), kładzionego płatkami zazwyczaj na warstwę bolusu o czerwonym odcieniu, chociaż mogła też być użyta ziemia zielona, która w postaci wypalonej dawała gładką powierzchnię i wymagała mniejszego polerowania. Dutkiewicz twierdzi, że za znak rozpoznawczy dzieł szkoły sądeckiej należy uważać m. in. „[...] tła z polerowanego bez pulmentu srebra powleczonego tzw. goldlakiem.”<sup>28</sup> Przypuszczać należy, że przepis Teofila mówiący o metodzie pozłotnictwa jest najbardziej bliski warsztatowi sądeckiemu.

W dolnej części obrazu znajdują się rośliny. Identyfikacja ich jest w dużym stopniu utrudniona z racji znacznych uszkodzeń i zatarć powierzchni obrazu oraz daleko posuniętej stylizacji niektórych roślin<sup>29</sup>. Podobne rośliny występują na *Oplakiwaniu* z Chomranic, a należy przypuszczać, że istnieją na obrazie z Żywca i Starego Sącza (częściowo zidentyfikowane)<sup>30</sup>.

W odróżnieniu od swobodnej kompozycji podobnych obrazów z Chomranic i Żywca, obraz nasz przypomina w tym względzie układ formalny w obrazie ze Starego Sącza, utrzymany w zwartej bryle. Kompozycję horyzontalną da się zamknąć w czterech liniach równoległych, z których pierwszą stanowi łączka biegnąca dołem obrazu przez całą jego szerokość; na drugą linię składają się — Matka Boska i Maria Magdalena trzymająca na swych kolanach ciało Zbawiciela oraz Maria całująca dłoń Chrystusa, wszystkie one klęczą. Ponad nimi stoją: Józef z Arymatei z prześcieradłem zwisającym mu z prawego przedramienia, obok niego Maria Kleofasowa ociera subtelnym ruchem łzę, przy niej Jan Ewangelista ze złożonymi rękami i Nikodem z puszką na wonności — stanowią oni trzecią linię. Całość zamyka krzyż górujący nad grupą postaci, którego ramię poprzeczne zajmuje  $\frac{3}{4}$  szerokości obrazu. O lewe ramię krzyża oparta jest drabina.

<sup>27</sup> J. Nykiel, Budowa technologiczna obrazów tzw. szkoły sądeckiej 1420—1480, maszynopis.

<sup>28</sup> J. E. Dutkiewicz, *Nowy Sącz — polska Siena*, s. 7—8.

<sup>29</sup> Przy zidentyfikowaniu roślin korzystałem z pracy ks. A. Boksińskiego, *Symbolika roślin w polskim malarstwie tablicowym*, Lublin 1961, KUL. Maszynopis. Na naszym obrazie widoczne są następujące rośliny: zanokcica skalna (*Asplenium trichomanes* L.), pięciornik gęsi (*Potentilla ausserina* L.), rojnik pospolity (*Sempervivum soboliferum* Sims.), koniczyna (*Trifolium pratense* L.), babka lancetowata (*Plantago lanceolata* L.), hyzop (*Hyssopus officinalis* L.).

<sup>30</sup> Ks. A. Boksiński, op. cit., s. 68—110.



Powyższy układ podyktowany został nie tylko przez treść ewangeliczną, ale i formatem obrazu, w obrębie którego malarz musiał zmieścić cały tok narracyjny Opłakiwania. Redakcja poszczególnych postaci jest ściśle oparta na apokryficznych przekazach odnośnie do roli i stosunku tychże osób do Chrystusa, stąd też wyływa ich funkcja i ustawienie na obrazie.

Zestaw barwników występujących na omawianym obrazie jest typowy dla całego malarstwa sądeckiego. Są to: biel ołowiowa, ugiery złoty i ciemny cynober naturalny, ziemia czerwona lub minia, błękit górski, mieszanina zieleni górskiej i zielonej ziemi, czerń i lazur krapowy. Należy podkreślić dużą kulturę wykonawcy, skoro w tak wąskiej gamie barwnej potrafił stworzyć dzieło zsynchronizowane, pełne majestatu, umiejętnie eksponujące z całości bryły figuralnej zasadniczy wątek dramatyczny, jakim była dlań Pietà, poprzez lazurowy odcień jej płaszcza i ciepłą karnację ciała Chrystusa. Kulturę tę potwierdza brak powtórnego użycia azurytu do innej postaci, tym samym wskazujący na wpływ źródeł literacko-plastycznych, które wyraźnie zaznaczają kolor szat Matki Boskiej czy kolor perizonium, o którym apokryf powiada, że pochodził z nakrycia głowy Najświętszej Maryi Panny, co artysta zaznaczył wspólnym białym kolorem. Trudno dokładnie ustalić pierwotny kolor poszczególnych szat z racji szeregu przemalówek i konserwacji, które pozostawiły aż nadto wyraźne ślady zmieniające w dużym procencie gamę kolorystyczną obrazu. Pewne jest, że artysta zastosował powszechnie wówczas stosowany schemat dopełniających się kolorów. Karnacje ciał kobiecych są cieplejsze niż u mężczyzn, modelunek wydobywany jest poprzez rozbielanie partii twarzy i rąk techniką *al primo*.

Charakterystyczne cechy całej szkoły sądeckiej mają tu swe odbicie w potraktowaniu osoby ludzkiej: twarz mała i krótka szyja, lekko wygięte brwi ku górze, ciężkie powieki, piękne, wyraziste, orzechowe oczy, nieco z gruba ciosany nos, za szeroki u nasady, zmysłowe usta z dolną wargą w formie podkówki oraz długie, cienkie palce u rąk. Typowym zjawiskiem jest również ujmowanie twarzy w trzy czwarte, podczas gdy korpus ciała jest ustawiony frontalnie (Matka Boska, św. Jan czy Maria Salome).

O silnym powiązaniu z epoką współczesną artyście świadczą ubiory będące w powszechnym użyciu w pierwszej połowie XV wieku, co ilustrują postacie obrazu — Magdaleny, Józefa, Salome, Nikodema, podczas gdy ubiór Matki Boskiej i Jana utrzymane są w konwencjonalnym schemacie, zgodnym z duchem średniowiecznego wizerunku osób boskich czy powszechnie uznanych przez tradycję kościelno-plastyczną. To było powodem, że Matka Boska od najdawniejszych czasów ubrana bywa skromnie w suknię podchodzącą pod szyję i długi płaszcz oraz chustę na

głowie<sup>31</sup> jako symbol matek w średniowieczu, mający swe źródło w nauce św. Pawła<sup>32</sup>. Odnosi się to również do osoby Marii Kleofasowej jako matki, u której spod płaszcza okrywającego cały korpus i głowę widoczna jest tzw. podwika. Chusta ta była w powszechnym użyciu w Niemczech pod nazwą kruzeler, w Polsce jako podwika<sup>33</sup>.

Ów sztywny schematyzm tradycji został przełamany w ubiorze Marii Magdaleny, jedynej osoby pod tym względem szczególnie uprzywilejowanej, na co dowodów dostarczają nam dramaty średniowieczne ukazujące ją jako kobietę światową i nawróconą grzesznicę. Potwierdzone to jest w całej rozciągłości przez jej ubiór złożony z wąskiej sukni podnoszącej, zgodnie z ówczesną modą, wysoko stan, wąskich rękawach, szerokim wycięciu sukni pod szyją, zakończonej szalowym kołnierzem i braku nakrycia na głowę, przez co artysta podkreślił walor i symboliczne znaczenie włosów Marii Magdaleny.

Zbyt uboga moda kobieca gotyku, krępowana szeregiem surowych przepisów prawnych dla poszczególnych klas społecznych w przypadku czepca wypowiedziała się najpełniej, czyniąc z nakrycia głowy przedmiot podkreślający urodę, znaczenie i stopień zamożności niewiasty. Około połowy XV wieku weszło w życie zakładanie czepca na czoło sztucznie podwyższone, co obserwujemy u Magdaleny i Marii Salome. Ludzie starsi, a także uczeni i duchowni, wkładali długie, obszerne opończe, niekiedy podbijane futrem, z szerokimi rękawami opadającymi aż do ziemi, o czym wspomina Długosz<sup>34</sup>. Niewątpliwie tymi przesłankami kierował się nasz mistrz przedstawiając Józefa z Arymatei, jako dostojnego członka Sanhedrynu i uczonego o bujnej brodzie i włosach miśternie ułożonych w loki, czy postać Nikodema. Ich nakrycia głów stanowią futrzane czapki z wierzchem barwnym, przysługujące szlachcie i duchowieństwu XV wieku, które noszono poza domem.

<sup>31</sup> M. Gutkowska, *Historia ubiorów*, Warszawa—Lwów 1932; J. Matejko, *Ubiory w dawnej Polsce*, Warszawa 1901; O. Šroňkova, *Die Mode der gotische Frau*, Praga 1955, fig. 31, 32. Ks. L. Łomiński, *Matka Boża w katakumbach*, Łódź 1931, s. 27.

<sup>32</sup> Św. Paweł, I, Kor 2, 4—10, „[...] Każda niewiasta modląca się [...] nie nakrytą głową, sromoci głowę swą [...] Mąż zaś nie ma zakrywać głowy swej [...] gdyż jest wyobrażeniem i chwałą Bożą, a niewiasta jest chwałą mężową.”

<sup>33</sup> E. Szyller, *Historia ubiorów*, Warszawa 1960, s. 97; O. Šroňkova, op. cit., fig. 59, 88, 89, 133; K. W. Wójcik, *Niewiasty polskie*, Warszawa 1845, s. 5.

<sup>34</sup> J. Skoczek, *Stosunki kulturalne Polski z Zachodem w XV w.*, Lwów 1938, s. 5.

## PLASTYCZNY ROZWÓJ OPŁAKIWANIA

Pod pojęciem Opłakiwania Chrystusa rozumiano przez długi czas cykl następujących scen: Zniesienie z krzyża, Złożenie<sup>35</sup>, Lamentacja i Złożenie do grobu. W języku niemieckim cykl ów otrzymał nawet swoje określenie — *Vesperbilder*<sup>36</sup> (obrazy nieszporne), ponieważ sceny odpowiadają w liturgice godzinom nieszpornym wypadającym o tej porze (wieczorem), kiedy to Chrystus został zdjęty z krzyża — *De cruce de-pentiuur hora vespertina*<sup>37</sup>.

Opłakiwanie wielokrotnie zastępowano określeniem Zdjęcia z krzyża, Pietà, myląc oba tematy ikonograficzne<sup>38</sup>. Należy pamiętać, że Zdjęcie z krzyża pojawiło się w sztuce chrześcijańskiej dopiero w IX wieku jako temat czysto narracyjny, nie mający większego znaczenia dla liturgii, często powtarzany przez sztukę wczesnego średniowiecza<sup>39</sup>. Dopiero w późniejszych ujęciach zjawia się Matka Boska całująca dłoń Syna<sup>40</sup>. Prześledzenie ideo-genetycznego rozwoju motywu Lamentacji jest utrudnione z racji skąpej ilości zabytków, na których scena powyższa występuje. Charakterystyczną jest rzeczą, że motyw ten w sztuce Mezopotamii, Syrii, Babilonii był prawie nieznanymi, skoro nie znajdujemy go na żadnej steli, płaskorzeźbie czy wazie.

Dopiero Egipt wyrosły na wielowiekowej tradycji kulturalnej, doceniający niezmierny świat przeżyć wewnętrznych człowieka, powołał instytucję płaczków zawodowych, które spełniały rolę obrzędowo-magiczną, nadając pogrzebowi charakter wyższej formy kultowej. Przykład taki znajdujemy w grobowcu Ramosa pochodzącym z okresu dynastii XVIII. Na jednym z fresków tego grobu ustawiona jest grupa kobiet w różnym wieku pod przewodnictwem starszej płaczkini, wszystkie one mają uniesione ręce w geście błagalnym. Całą głębię ich rozpaczki wyraża treść napisu pozostającego w związku z gestami rąk<sup>41</sup>, który to motyw będzie odtąd elementem przewodnim tej sceny, aż do końca średniowiecza.

O ile plastyka grecka dostarcza skąpych przykładów Lamentacji, o tyle literatura jest bogata w wątki opłakujących. Wystarczy przyto-

<sup>35</sup> Złożenie dotyczy ściśle momentu położenia ciała na Kamieniu Ostatniego Namaszczenia. Por: L. Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, Paryż 1957, t. II, s. 518.

<sup>36</sup> W. Passarge, *Das deutsche Vesperbild im Mittelalter*, Kolonia 1924, s. 3.

<sup>37</sup> W. Passarge, op. cit., s. 3; K. Künstle, *Iconographie der christlichen Kunst*, t. I, Freiburg u. Br. 1928, s. 476.

<sup>38</sup> W. Pinder, *Die Pietà*, Lipsk 1929, s. 97; W. Passarge, op. cit., s. 3.

<sup>39</sup> G. Millet, *Recherches sur l'Iconographie de l'Évangile*, Paryż 1916, s. 596.

<sup>40</sup> P. L. Brehier, *L'art chrétien. Son développement iconographique des origines à nos jours*, Paryż 1928, s. 262, fig. 143; G. Millet, op. cit., s. 596.

<sup>41</sup> *La peinture Égyptienne Ancienne*, opr. zbior., Paryż 1953, cz. 2.

czyć *Iliadę* i *Odyseję*, w których ponad 400 miejsc poświęconych jest opisowi płaczu<sup>42</sup>. Zawodzenia i egzaltowane rozpacz brane Achillesa można odnieść do wczesnych włoskich Lamentacji nad Chrystusem, gdzie sposób reakcji jest zbliżony. Cechą charakterystyczną homerowskich stanów oplakiwań jest pobudka czysto wewnętrzna, a nie zaś fizyczne doznanie, obce Grekom. To rozróżnienie jest również ważnym momentem psychologicznego bogactwa postaci w *Oplakiwaniu* z Czarnego Potoka, gdzie spokój graniczący z dostojeństwem nasuwa porównanie Matki Boskiej do Niobe lub Persefony<sup>43</sup>.

Innego znaczenia nabiera ta scena po wzbogaceniu jej przez treść ewangeliczno-apokryficzną. Z czysto historyczno-narracyjnej przekształca się w spektakl pełen symboliczno-teologicznej prawdy, będąc wy-cinkiem pasji. Trudno jest ustalić granicę rozdzielającą poszczególne sceny pasji, dlatego, idąc za literaturą apokryficzną i tradycją plastyczną, wydaje mi się, że aktu Oplakiwania należy upatrywać w momencie, kiedy Matka Boska całując dłoń Syna przejmując Jego zwłoki z rąk Józefa z Arymatei<sup>44</sup>. Moment całowania dłoni Zbawiciela, w wypadku naszego obrazu, przeniósł artysta na osobę Marii Kleofasowej, idąc za wskazaniami tradycji, która często jedną z Marii przeznaczają do tego aktu.

Temat Lamentacji znany był na Wschodzie od dość dawna, co potwierdzają miniatury bizantyńskie<sup>45</sup>, jak to jest w wypadku Ewangeliarza Parmskiego z końca XI w., gdzie Lamentacja wchodzi w skład czterech scen stanowiąc podstawową redakcję ideograficzną dla sztuki wschodniej. Chrystus spoczywa w ramionach Matki, która przytula swoją twarz do Jego, zaś dwaj uczniowie pokornie kłęczą u stóp Mistrza. Zbawiciel leży horyzontalnie u wejścia do grobowca; w głębi krzyż, aniołowie i trzy Marie. Podobne rozwiązanie ilustruje fresk z Nieriezy (1164 r.), podkreślając silnie rozpacz Matki ułożonej równolegle do ciała Zmarłego. Pewne ożywienie wprowadza uczeń schylony w pokornej postawie, adorujący dłoń Mistrza, podczas gdy drugi obejmuje stopy Jezusa.

Zachód, przyjąwszy ów motyw, wprowadził pewną innowację polegającą na skonsolidowaniu grupy osób biorących udział w lamentacji wokół Zmarłego, łącząc nadal scenę Oplakiwania z innymi scenami pasji. W XII i XIII wieku Oplakiwanie, jakkolwiek nie należało do tak czę-

<sup>42</sup> T. Sinko, *Zarys historii literatury greckiej*, Warszawa 1959, t. I, *Płacz i łzy*, s. 109—110. Por. W. Dropiewski, *Ze studiów nad Homerem, Łzy i płacz*, „Eos”, Lwów 1896, s. 87—113; Homer, *Iliada*, tłum. F. K. Dmochowski, Wrocław 1954<sup>3</sup>, ks. XXIII.

<sup>43</sup> Z. Kruszelnicki, *Ze studiów nad ikonografią Chrystusa Frasobliwego*, „Biuletyn Historii Sztuki”, (1959), nr 3/4, s. 312, fig. 23, 24, 27.

<sup>44</sup> „Pozwól matce pocałować twoją prawą dłoń”, L. Réau, op. cit., s. 519 n.

<sup>45</sup> L. Brehier, op. cit., s. 338, fig. 83.



Ryc. 18. Giotto. *Opłakiwanie Chrystusa*. Fresk w S. Maria dell'Arena w Padwie.  
Według W. Lubke, *Die Kunst des Mittelalters*.

stych tematów jak Ukrzyżowanie czy Zdjęcie z krzyża, niemniej zostało podjęte przez szereg wybitnych artystów wczesnego średniowiecza.

Dodać należy, że włoscy mistrzowie układają Chrystusa na grobowcu spełniającym funkcję Kamienia Ostatniego Namaszczenia, który, przejąwszy ze sztuki wschodniej, rozbudowali architektonicznie. W ten sposób zespolono dwie sceny: Opłakiwanie i Złożenie do grobu w jedną całość<sup>46</sup>, stwarzając trudność w rozgraniczeniu przynależności dzieła do danego tematu (ryc. 19). Wynikało to z braku apokryficzno-legendarnych przekazów odnośnie do sceny Lamentacji, jak i z milczenia Pisma św.

<sup>46</sup> E. Mâle, *L'art religieux de XIII-e siècle en France*, Paris 1958, s. 25. Por. G. Millet. op. cit., s. 489—491.



Ryc. 19. Duccio, *Oplakiwanie Chrystusa*. Według G. Vitzthuma, *Christliche Kunst im Bilde*.

Po złożeniu Zbawiciela na Kamieniu Ostatniego Namaszczenia następowała lamentacja; Matka Boska znajduje się zawsze przy głowie Jezusa zaś Magdalena tradycyjnie u stóp Zmarłego<sup>47</sup>. Idąc po tej linii Duccio komponuje Lamentacje według nowego ujęcia, wprowadzając ożywienie akcji, jednak typ Chrystusa i jego układ wraz z postaciami jest jeszcze bizantyński, łącznie z pejzażem górzystym i brakiem perspektywy linearnej (ryc. 19). Apokryficzne związki tkwią w osobie Nikodema czy Marii (Magdaleny) u stóp Jezusa. Akcentowi horyzontalnemu — Zbawiciel, tumba oraz pochyleniu osób w lewo — przeciwwagę

<sup>47</sup> Ludolphus de Saxonia, *Vita Jesu Christi*, Paryż — Bruksela, MDCCCLXXV, s. 141—148.

stanowi skalisty teren pnący się w górę i postać Jezusa z niewiastą stojącą u wezglowia.

Kwintesencję tych początkowych osiągnięć artystycznych dał wielki Giotto we freskach z Capella dell'Arena w Padwie, pozostając wierny kanonom wschodnim w układzie Syna Bożego na kolanach Maryi i Magdaleny. Kompozycja wielofigurowa, symetrycznie potraktowana na tle pejzażu, gdzie wzniesieniu skalistemu odpowiada stłoczona grupa ludzi po lewej stronie (ryc. 18).

Kanon bizantyńskiej sztuki był zbyt silny, toteż kompozycję Duccia łączono z osiągnięciami Simone Martiniego jak to uczynił Taddeo Gaddi (?) we fresku florenckiego kościoła S. Croce, wprowadzając elementy symboliczne. Sama kompozycja jest czytelna dzięki ustawieniu postaci w jednym rzędzie i zredukowaniu ich pantomimicznej gestykulacji do bardziej przekonujących przeżyć wewnętrznych.

Dalsza rozbudowa tematu szła nie tyle w kierunku rozwiązań kompozycyjnych, co ku wzbogaceniu wątku ikonograficznego przez dodanie szeregu scen pasyjnych. Włoscy mistrzowie bardziej rozwijali plan drugi niż pierwszy dający większą możliwość wykazania własnego poziomu artystycznego a zarazem okazję do wykorzystania osiągnięć epoki w odтворzeniu przyrody, niemniej jednak ustalony schemat pierwszoplanowej kompozycji sceny Oplakiwania został niemal nienaruszony od czasów bizantyńskiej redakcji. Toteż nie tyle układ Giotta co Fra Angelica przyjął się w powszechnym użyciu.

Echa włoskich sformułowań odbiły się żywo w sztuce północnej Europy i czeskiej, zwłaszcza w cyklu Mistrza z Wyższego Brodu, który nie omieszkał ująć w jego ramy naszego tematu.

Wysoki poziom artyzmu mistrza czeskiego ujawnia się w zestawieniu jego dzieła z gotyckim freskiem w Gecelovciach z końca XIV wieku. Przy prymitywnym rysunku i prostocie wyrazu psychologicznego artysta potrafił oddać tragizm sytuacji wstrząsający podwójnym akcentem rozpaczających niewiast. W wykonawcy należy upatrywać malarza znającego podobne dzieła włoskie, za czym przemawiają kompozycyjne elementy i gotowy wzór Lamentacji. Novum stanowi tu niewątpliwie typ słowiański oraz współczesny ubiór (Józef).

Mówiąc o pierwiastkach bizantyńsko-włoskich należy wspomnieć o ikonach ruskich, które nawiązywały do osiągnięć obu sztuk. Widoczne to jest w ikonie z XV w., ukazującej Oplakiwanie typu włoskiego (ryc. 20), czy we freskach. Elementy te nie przekreślają własnych wypracowań ruskich mistrzów, pilnie strzegących ustalonych reguł. W odróżnieniu od zachodnioeuropejskich redakcji ruscy malarze przedstawiają Chrystusa owiniętego w całun, zgodnie ze wschodnim zwyczajem pogrzebowym,



Ryc. 20. *Oplakiwanie Chrystusa*, ikona ruska z XV w. Według *Drewnieruskaja Ziwopis*.





Ryc. 21. *Opłakiwanie Chrystusa*, ok. 1450 r. Żywiec.

leżącego na Kamieniu Namaszczenia, podczas gdy włoskie ujęcia ukazują tumbę grobową.

Z zachowanych polskich zabytków malarstwa tablicowego ilustrujących Oplakiwanie należy wymienić jedną z kwater polptyku toruńskiego (ok. 1390 r.). Górną część kwatery zajmuje Zdjęcie z krzyża, pod którym odbywa się Lamentacja<sup>48</sup>.

Chomranicki obraz pozostaje ujęciem bez precedensu, jeśli chodzi o motyw Oplakiwania, z racji wiszących łotrów, przez co zakres treściowy tej sceny jest wzbogacony i pod tym względem stanowi dalszy ciąg obrazu z ołtarza św. Barbary we Wrocławiu. Ośmiofigurowa sceneria nawiązuje bardziej do rozwiązań śląskich i czeskich niż wcześniejszych kompozycji włoskich XIV w., od których różni je układ Chrystusa oraz horyzontalno-równoległa perspektywa.

W daleko idącym przypuszczeniu można widzieć powstanie obrazu chomranickiego w kręgu inspiracji teologicznej kwatery skrzydeł ołtarza z Ptazkowej, gdzie w scenie Bożego Narodzenia Najświętsza Maria Panna adoruje Dzieciątko. W obu wypadkach przez adorację należy rozumieć wyższy sens zamykający się w symbolicznej treści Eucharystii, gdzie śmierć Chrystusa jest konsekwencją podjęcia misji Odkupienia.

Od chomranickiego Oplakiwania poprzez obraz z Czarnego Potoka, Starego Sącza, Żywca do kwatery o podobnej treści z polptyku dominikańskiego, mariackiego i olkuskiego prowadzi droga rozwojowa tego ujęcia w małopolskiej plastyce XV w.

Rozwijający się kult Męki Pańskiej wymagał, aby obok uplastycznienia momentów pasji łączyć je w cykl zgodny z historycznym rozwojem wypadków, toteż średniowieczne tryptyki konstruowano w myśl tych zasad.

Analizując ideowo-genetyczne przesłanki wpływające na rozwój motywu Oplakiwania nie sposób jest pominąć problem Pietà. W rozwiązaniach bizantyńskich Threnu można mówić o samoistnej Pietà, gdyż artyści świadomie wysuwali na plan pierwszy postać Maryi z ciałem Syna, zwracając przez to uwagę na zasadniczy moment — Pietà. Włoska sztuka w poczuciu dosłownej interpretacji Pisma św., wprowadzając wielofigurowy wątek, zatraciła ów specyficzny pierwiastek dramatyczny, jakkolwiek pewne rozwiązania wskazują na wyeksponowanie z bryły kompozycyjnej Matki z Synem. Dopiero rzeźbione ujęcia Pietà dopomogły artystom dostrzec w Lamentacji przede wszystkim dramat Matki Boskiej Bolesnej. Motyw ten wzbogacony został nowymi cechami pod niewątpliwym wpływem pism Pseudo-Bonawentury oraz teatru misteryjnego, gdzie między Zdjęciem z krzyża a Złożeniem do grobu akcja jakby się zatrzymała, aby ukazać w Oplakiwaniu bolesną skargę Matki Bożej.

<sup>48</sup> *Sztuka sakralna w Polsce*, praca zbiorowa, Warszawa 1958, fig. 17.

Na przestrzeni XV wieku dąży się do stopniowego odosobnienia Matki Boskiej z Chrystusem od grupy lamentujących osób, co stawia te zabytki poniekąd na pograniczu dwóch tematów ikonograficznych: Lamentacji i Pietà. Słusznie też Kalinowski<sup>49</sup> przeprowadza genetyczno-ikonograficzne rozróżnienie tego tematu w oparciu o bizantyńskie Threny i przemianę tychże w Lamentacje wyprowadzając z nich typ Pietà. Już w zabytkach XIII-wiecznych spotykamy tendencje do izolowania postaci Matki Boskiej od grup asystujących przyjaciół, które w XIV w. zejda ze sceny pozostawiając klasyczny typ samoistnej Pietà, jak to przedstawia nam obraz Giovanniego da Milano z połowy XIV w.<sup>50</sup> czy Pietà toskańska z Muzeum w Trepani (Sycylia).

Analizując ikonograficzne rozwinięcie tematu Opłakiwania stwierdziłem, że szereg pojęć w zakresie samej treści Lamentacji wymaga uściślenia. I tak przez Lamentację, w dosłownym znaczeniu, winno się rozumieć formę bizantyńskiej redakcji Threnu, gdzie Chrystus spoczywa na Kamieniu Ostatniego Namaszczenia lub gdy leży na kolanach Matki Boskiej i innych osób wyrażających swą postawą współczucie Pietà i Zmarłemu. Do tej ostatniej grupy należy zaliczyć również te Lamentacje, w których Syn Boży spoczywa u stóp krzyża zgodnie z przekazami literalnymi średniowiecznych tekstów.

Odrębną grupę stanowią redakcje włosko-czeskie i węgierskie, które mają wszelkie cechy Lamentacji, lecz oznaczają dosłownie zakończenie aktu Opłakiwania przed Złożeniem do grobu, który symbolizuje tumba otwarta.

Formą wyrażającą głębię rozpaczy lamentujących był gest, na przykładzie którego można przeprowadzić linię rozwojową tematu Opłakiwania. To przedstawienie subiektywnej reakcji stanu psychicznego od wyreżyserowanych układów egipskich przeszło zasadniczą ewolucję w sztuce chrześcijańskiej, gdzie funkcja jej wynika z pobudek czysto uczuciowych. Arsenał gestów był określony już w starożytności, toteż chrześcijańska plastyka sięgała już po gotowe wzory, aby w popularnym ujęciu Chrystusa Frasobliwego odtworzyć zmęczenie i refleksje człowieka wszystkich epok<sup>51</sup>.

W nawiązaniu do sceny Opłakiwania, Frasobliwy o tyle może nas interesować, że ujęcie na skrzydłach tryptyków Chrystusa Bolesnego mogło się wiązać ze wspólnym typem Chrystusa Umęczonego. Zagadnie-

<sup>49</sup> L. Kalinowski, *Geneza Pietę średniowiecznej*, „Prace Komisji Historii Sztuki”, 10 (1952) 167—168.

<sup>50</sup> Ibid., s. 169, fig. 4.

<sup>51</sup> Z. Kruszelnicki, *Z dziejów postaci „frasobliwej” w sztuce*, „Teka Komisji Historii Sztuki”, II (1961) 45—55; K. Iwanicki, *Figura Chrystusa Frasobliwego*, Warszawa 1933. L. Réau, op. cit., s. 469.

nie gestu Frasobliwego tłumaczone jest w nauce o mimice i wyrazie<sup>52</sup> oznaką głębokiej zadumy, troski i smutku, toteż wszystkie postacie w *Oplakiwaniu* z Czarnego Potoka stanowią galerię studium psychologicznego różnych napięć, smutku i refleksji.

#### FORMA PIETĄ Z OPŁAKIWANIA Z CZARNEGO POTOKA

Pisałem już w poprzednich rozdziałach o wyeksponowaniu z całości bryły kompozycyjnej postaci Matki Boskiej z ciałem Chrystusa, widząc w tym świadomy przejaw ideowo-plastycznego ujęcia Pietą przez Mistrza obrazu *Oplakiwanie* z Czarnego Potoka.

Zagadnienie Pietą (*Imago Beatae Virginis de Pietate*) jako Matki Boskiej siedzącej z ciałem Syna na kolanach, było centralnym problemem schyłku średniowiecza, w którym artysta ówczesny mógł uzewewnętrznić swój humanistyczny stosunek do człowieka i jego przeżyć duchowych.

W literaturze naukowej nie ma zgodności co do problemu Pietą a tym samym jej genezy i ikonograficznych przedstawień<sup>53</sup>. W polskiej literaturze naukowej i dewocyjnej spotykamy określenia: Matka Boska Bolesna i Pietą<sup>54</sup>, którą określa się dość często scenę Oplakiwania<sup>55</sup>.

Kalinowski<sup>56</sup> w swej fundamentalnej pracy poświęconej temu problemowi dość szczegółowo podaje poglądy uczonych co do scen pasyjnych przypadających na daną godzinę kanoniczną, uwypuklając rozbieżność stanowisk w interpretacji sceny Oplakiwania i Pietą.

W rozróżnieniu kolejności scen pasyjnych Kalinowski zwraca uwagę na ewentualne pierwszeństwo „Pietą corpusculum” przed wszystkimi innymi typami Pietą i jako przykład przytacza układ tympanonu w Tumie pod Łęczycą<sup>57</sup>.

Idąc po tej linii autor *Genezy Pietę średniowiecznej* z „Pietą corpusculum” wyprowadza typ Pietą z Chrystusem o wielkości dorosłego mężczyzny, gdzie miejsce Dzieciątka zajmują zwłoki Jezusa. Przekształcenie

<sup>52</sup> K. Darwin, *Wyraz uczuć u człowieka i zwierząt*, tłum. K. Dobrski, Warszawa 1873, s. 203.

<sup>53</sup> L. Kalinowski, l. c., s. 154 n.

<sup>54</sup> Ks. A. Brykczyński, *Podręcznik praktyczny ikonografii chrześcijańskiej*, Warszawa 1894, s. 64.

<sup>55</sup> J. E. Dutkiewicz, *Małopolska rzeźba średniowieczna*, Kraków 1949, s. 18, 97—98, fig. 2 n.

<sup>56</sup> L. Kalinowski, l. c., s. 162—181.

<sup>57</sup> M. Walicki, *Kolegiata w Tumie pod Łęczycą*, Łódź 1938, tabl. 5, fig. 1 i tabl. XVI.

tego typu dokonało się na początku XIV wieku pod wpływami kultu Umęczonego Chrystusa.

Należy jednak zaznaczyć, że „Pietà corpusculum” nie jest przedstawieniem historycznym, jak to ma miejsce z Pietà w obrazie z Czarnego Potoka, ale jest przedstawieniem typowo dewocyjnym wyrosłym na podłożu wysublimowanych przeżyć kontemplacyjnych, redakcją typu „Pietà radosnej”, mistycznej czy Pietas Christi.

*Opłakiwanie Chrystusa z Czarnego Potoka*, w skład którego wchodzi Pietà, jest podporządkowane, zgodnie zresztą ze średniowieczną zasadą, godzinom kanonicznym (horae canonicae), którym odpowiadają poszczególne zdarzenia Męki Pańskiej. Tak więc w momencie zachodu słońca wypadało zgodnie z brewiarzem Zdjęcie z krzyża i Opłakiwanie<sup>58</sup>.

W scenie Opłakiwania nie można doszukiwać się źródeł ideowych dla Pietà z tej racji, że scena ta jest wielopostaciowa i postacią centralną jest tutaj Chrystus, podczas gdy w Pietà ciężar gatunkowy przesuwają się na osobę Matki Boskiej, nadając tym samym ujęciu charakter przedstawienia mariologicznego. Opłakiwanie jest przedstawieniem starszym od redakcji Pietà i należy do przedstawień historycznych w odróżnieniu od Pietà ujęcia dewocyjnego, ponadczasowej symboliki „compassio Mariae”.

O powiązaniach między włoskimi typami Pietà a Matką Boską w obrazie z Czarnego Potoka (również z tzw. Pietà sądeckiej), decyduje ujęcie Maryi, na pół klęczącej, na pół siedzącej, rozpowszechnione w południowych rozwiązaniach Trenów i Lamentacji lub w temacie Madonny dell' Umilta. W północnych rozwiązaniach plastycznych Pietà Matka Boska z zasady siedzi na tronie lub na ławie.

Zjawiskiem godnym uwagi jest fakt przekształcenia się Lamentacji w Pietà, co obserwujemy w płycie trecenta, niewątpliwie przy współudziale czynników pośrednich, szczególnie istniejących już konstrukcji Pietà rzeźbionych w północnej Europie. Elementy te odnajdujemy w twórczości warsztatu sądeckiego; stanowią one dowód, że wraz z formalnymi osiągnięciami drogą południową przeszczepiano na grunt Podhala i treściowe wartości typu Opłakiwania i Pietà.

Ważnym przyczynkiem do analizy Pietà w wydaniu naszego obrazu jest geneza historyczna układu Matki Boskiej, gdzie od drugiej połowy XIV wieku Chrystus leży niemal cały na kolanach Matki<sup>59</sup>. Podobny układ spotykamy w Trenach południowych i Lamentacjach; wiąże się to z brakiem odnośnych opisów literalnych w *Zalach Maryi* z wieku XIII, gdyż historyczny charakter *Liber de passione Christi*, oparty na wschodnim zwyczaju lamentacji, nie dopuszczał wydzielenia osoby Maryi z ca-

<sup>58</sup> Ludolphus de Saxonia, op. cit., s. 141—144.

<sup>59</sup> E. Th. Rimli, K. Fischer, *Illustrierte Welt Kunstgeschichte*, Paryż—Bruksela 1959, t. III, fig. na s. 503. Por. W. Passarge, op. cit., fig. 25, 27, 31, 40.

łości sceny Oplakiwania. Toteż *Zale Maryjne* należy traktować bardziej jako scenariusz zdarzeń pasywnych: Zdjęcie z krzyża, Oplakiwanie, Złożenie do grobu, niż jako źródło ideowe Pietą.

#### INSPIRACJA PLASTYCZNA ŹRÓDEŁ LITERACKICH

Postacie występujące w obrazie *Oplakiwanie Chrystusa z Czarnego Potoka* spotykamy w różnych opisach apokryfów i tak np.: z apokryfów dowiadujemy się o pokrewieństwie Matki Boskiej z Marią Kleofasową, o dzieciństwie i życiu codziennym Jezusa i Maryi u Pseudo-Mateusza czy w Protoewangelii Jakuba, którą uprzystępniał Europie dopiero Wincenty z Beauvois w *Zwierciadle historycznym*<sup>60</sup>, a rozpowszechniła *Złota legenda*<sup>61</sup>. Osobie Chrystusa i Maryi poświęcono najwięcej miejsca w apokryfach uzupełniając w ten sposób braki perykop ewangelicznych.

Zainteresowania apokryfów szły po linii uzupełnienia Pisma św. stąd bardzo wiele miejsca poświęcono zagadnieniu wyglądu Chrystusa i Maryi. I tak w liście Lentulusa do cesarza Rzymu, wydany w Polsce przez Hallera w 1522 roku, a znanym w Polsce jako opis z XIV w., podany jest szczegółowy wygląd Chrystusa<sup>62</sup>. Powyższy opis Chrystusa możemy odnieść do wyglądu postaci Zbawiciela na naszym obrazie, jako bardzo popularny typ fizyczny Jezusa rozpowszechniony przez *Medytacje* Pseudo-Bonawentury, na podstawie listu Lentulusa.

Nie bez znaczenia był tu wpływ Psalmu 44<sup>63</sup>, skoro św. Grzegorz z Nazjanzu, św. Hieronim, św. Augustyn, św. Ambroży, św. Jan Chryzostom, Teodoret i inni wyrażali podobny pogląd co do osoby Chrystusa. Wręcz odmienne znaczenie wywarło proroctwo Izajasza<sup>64</sup>, na którym oparli swój sąd św. Justyn Męczennik i Tertulian, stwierdzając, że Chrystus był niskiego wzrostu i niekształtny. Tertulian uważał, że Jezus był „vultu et aspectu inglorius”, zaś Orygenes porównywał Zbawiciela do niewolnika<sup>65</sup>. Jan Chryzostom uważał, że słowa Izajasza należy odnieść

<sup>60</sup> M. Plezia, Wstęp do: Jakub de Voragine, *Złota legenda*, Warszawa 1955, s. XLVIII.

<sup>61</sup> Jacobus de Voragine, *Legenda aurea vulgo historia Lombardica dicta*, wydał: Th. Grasse, Vratislaviae 1890<sup>4</sup>, s. 585—595.

<sup>62</sup> Ks. A. Kronenberger, *Czy istnieje prawdziwy wizerunek Chrystusa Pana i gdzie go szukać*, Kraków 1878, s. 20—21; A. Brückner, *Literatura religijna w Polsce średniowiecznej*, Warszawa 1902—1904, t. III, s. 21.

<sup>63</sup> „Piękniejszy urodą nad syny człowiecze, którego wdzięk rozlewał się po wargach Jego.” Ps 44, 3.

<sup>64</sup> „Nie ma krasy ani piękności i widzieliśmy Go, a nie było na co spojrzeć i pożądaliśmy Go, wzgardzonego i najpodlejszego z mężów”. Iz 52, 2—3.

<sup>65</sup> L. Réau, op. cit., s. 36; Ks. A. Nowowiejski, *Liturgia kościoła katolickiego*, Warszawa 1893.

do osoby Chrystusa umęczonego. Aby nie popełnić błędu, niektórzy Ojcowie Kościoła proponowali zastąpienie postaci Jezusa symbolami.

Analogicznie do problemów związanych z osobą Chrystusa występuje zagadnienie portretowości Maryi, stanowiąc w swej rozciągłości wytwór fantazji uduchowionej wiernych pierwszych wieków chrześcijaństwa. Trudności portretowe osoby Maryi wynikły z zasadniczych przyczyn sformułowanych przez św. Augustyna: „Necque novimus faciem Virginis Mariae”<sup>66</sup>. W *Sprawie Chędogiej* punktem kulminacyjnym opisu pasji jest zdjęcie z krzyża ciała Chrystusa, na widok którego „[...] ssercze ge y przed wielga boleszcia bylo gest tako umarle”<sup>67</sup>. Dalsza uwaga autora nasuwa myśl o Pietà, kiedy Matka Boska prosi Józefa z Arymatei i Nikodema, aby pozwolili Jej zostać jeszcze z Synem, na co tamci wzruszeni tą prośbą zezwalają — „[...] Jesucrista przes wielga godzinie przinyey ostawily, a dziewicza Maria, wssidki rany obeyrzawssi ossobnye, w mylossierdziu szcalowała ge [...]”<sup>68</sup>.

Zestawiając ów epizod literacki ze sceną plastyczną w omawianym obrazie widzimy bardzo wyraźne powiązania tematyczne, poparte wzmianką o Józefie z Arymatei, który zakupił całun, i o Nikodemie z puszką mirry czy wzmianką o postaci Magdaleny, której gest rozpaczy należy poprzeć słowami wypowiedzianymi przez nią na widok ubiczowanego Mistrza: „Gorze mnye, gorze mnye nyes — bozney! kto mye posbawyl tako wielkiego ucznya, takiego mystrza tako wyelgiey sloth — kosczy y sswiatlosczy? [...] thu yus wydzimy ssyna twego a mystrza mego jako gednego tredowatego; yenze byl naswiethleyssy sslyncza yus yest naskaradwssi wssego luda, yuss gy wydzimy nazadnyeyssego nadewssistki [...]”<sup>69</sup>.

Problem chusty z głowy Matki Boskiej spełniającej różną funkcję, znajduje i w naszym wypadku wyjaśnienie i wytłumaczenie ukazania jej całej, nie zakrytej płaszczem z racji powiązań z perizonium, o czym w *Sprawie Chędogiej* pisze się: „A gdis pan Jesus byl sewleczon y wssithek obnadzon, uyrzawssi dziewicza Maria ssyna sswego, tako nagiego y swiazanego, iakoli byla, iak zumyala, wssakos podwike sglowi dala Nocodemowi, ktori lędzwi panu Jesusowi pzikril.”<sup>70</sup> Św. Bonawentura akt ten przypisuje nie Matce Boskiej, ale jednej z niewiast: „Postea fuit suspensus totus nudus in cruce. Sed una de dominabus, quae erant ibi, projecit suum capitegium.”<sup>71</sup>

<sup>66</sup> *De Trinitate*, lib. VIII, 2.

<sup>67</sup> *Sprawa Chędogo o Męce Pana Chrystusowej i Ewangelia Nikodema*, wydał S. Vrtel-Wierczyński, Poznań 1933, s. 18, 37, 57, 59, 77, 83, 85, 94—95, 106.

<sup>68</sup> *Ibid.*, s. 107. Por. s. 94—95, 98.

<sup>69</sup> *Ibid.*, s. 89.

<sup>70</sup> *Ibid.*

<sup>71</sup> S. Bonaventura, *De Sancto Marco evangelista*, sermo II. 4, t. 9, s. 527.

Niepośledni wpływ na plastykę obok apokryficznych pism i widowisk dramatycznych wywarły homilia, w szczególności pasyjne, rozwijające się silnie w XIV i XV wieku. Kazania te były proste w konstrukcji i funkcjonalne, wygłaszano je w oparciu o zasady retoryki uniwersyteckiej, toteż obfitowały one w anegdoty i porównania brane głównie ze *Złotej legendy*<sup>72</sup>. Od drugiej połowy XIII wieku kazania głoszone są w języku polskim, nawołują do rozważań męki Chrystusa i do czci Krwi świętej<sup>73</sup>.

Temat pasyjny występujący w homiliach wiąże się z zagadnieniem ikonograficznego rozwiązania sceny Opłakiwania, np. w kazaniach Jerzego z Nikomedii (IX w.) czytamy opis Zdjęcia z krzyża, gdzie „Matka Boska stojąc stara się być pożyteczną odbierając gwoździe, całuje uwolnione członki [...] kiedy już złożono ciało na ziemi, pochyla się nad nim i oblewa łzami.”<sup>74</sup> Nuta rzewnej liryczności przebija w kazaniach Szymona Metaphrasta opisującego opłakiwanie Zbawiciela leżącego na kolanach Matki, która zawodzi: „O głowo, głowo umęczona przez ciernie, które czuję w moim sercu [...] oto Ty mój Synu teraz między tymi ramionami, które dawniej Cię nosiły z taką radością. Dawniej przygotowywałam dla Ciebie pieluszki, teraz przygotowuję Twój całun. Dzieckiem będąc spałeś na mym łonie, zmarłym spisz tu także.”<sup>75</sup>

Akcenty te (*Mariae compassio*) znane wśród pisarzy greckich IX i X wieku, a nawet jeszcze wcześniej spotykane w hymnach liturgicznych kościoła greckiego (VI—VIII w.) i lamentacjach Matki Boskiej, przejęli malarze Wschodu przekazując je włoskiej plastyce, która zrozumiała ich sens dopiero w interpretacji zmodyfikowanej przez Biedaczynę z Asyżu, dając niezapomniane dzieła Duccia, Giotta czy Simone Martiniego, rzucając pomost między wschodnią formą lirycznej a późnośredniowieczną redakcją mistycznej formy Pietà.

Pieśń kościelną, powstałą dopiero w XIV wieku z inspiracji misteriiów, wyprzedza hymn średniowieczny wyrosły na podłożu gasnącej kultury starożytnej, sięgający czasów św. Hilarego, św. Augustyna, św. Bonawentury, a dzięki IV Synodowi Toledańskiemu wszedł od XII w. jako obowiązkowy element liturgii<sup>76</sup>. Okres ten to pasmo szeregu twórców

<sup>72</sup> W. Bruchnalski, „*Legenda aurea*” w *literaturze polskiej XV wieku*, „R. S. A. U. Wyd. Filol.”, t. 2, s. 219—248; Ks. Wł. Smoleń, „*Rozmyślenia przemyskie*” jako źródło ikonograficzne kwatery Ofiarowania Maryi oltarza mariackiego, Wita Stosza w Krakowie, „*Pamiętnik Literacki*”, LI (1960), z. 3, s. 135, 140.

<sup>73</sup> Ks. J. Pelczar, *Zarys dziejów kaznodziejstwa w Polsce*, Kraków 1917, s. 19—21.

<sup>74</sup> E. Mąle, op. cit., s. 26.

<sup>75</sup> Ibid.

<sup>76</sup> *Hymny średniowieczne*, wydał J. Birkenmajer, tłum. J. Gamska-Lempicka, Lwów 1934, s. 11.



hymnu, jak np.: Piotr Abailard i Bernard z Claravallis, bolejący nad umęczoną głową Chrystusa w *Salve caput cruentatum*, czy bp Filip de Gieves piszący lament Chrystusowy i wspianą lament maryjny *Cruz de te volo conqueri* — pełen porównań mających swój sens teologiczny w plastycznej interpretacji tła gotyckich obrazów czy sceny Tłoczni mistycznej<sup>77</sup>.

O niespotykanej popularności kultu Matki Boskiej w Polsce średnio-wiecznej świadczą utwory literatury prozatorskiej czy pieśni religijnej<sup>78</sup>. Obok innych głównych świąt szczególnie okres Wielkiego Tygodnia, nabrzmiały problematyką dogmatyczno-wzruszeniową, dostarczał natchnienia dla wszelkiego rodzaju żalów Matki Bożej, które były ulubionymi tematami poetów średniowiecznych.

Charakterystycznym zjawiskiem jest, że problem Opłakiwania Chrystusa jako taki w pieśniach religijnych nie występuje. Maria wypowiada swe żale stojąc pod krzyżem, a potem cieszy się Zmartwychwstaniem Jezusa<sup>79</sup>. Odpowiednikiem pasji prozą jest popularna pieśń pasyjna zaczynająca się od słów: „Jezusa Judasz sprzedał za pieniądze nędzne [...]”, której 24 zwrotka brzmi:

Jesusz s krysza szyeymowan w myesporna godziny,  
Mathca pyassthovala czalo swego szyna;  
Czyalo mascza maszaly ioseph s Nykodemem,  
W przeschzeradlo wuyly, w nowy grob wloszly<sup>80</sup>.

Zwrotka 45 z *Pieśni o drogach pana Jezusovich czasu męki niewinni* z rękopisemnego zbioru pieśni z lat 1551—1555, wspomina o scenie opłakiwania podając:

O jaki plac, smętek miely,  
Gdi rany iego widziely,  
Matka, y siostrzi plakaly,  
Mirra cialo pomazaly<sup>81</sup>.

Jan Janów, wybitny znawca literatury apokryficznej, sądzi, że lamente najdalej sięgają XV w., niemniej podkreśla, że „[...] żale te rozla-

<sup>77</sup> Ibid., s. 113.

<sup>78</sup> *Sprawa Chędogo*, op. cit.; W. Bruchnański, *Łacińska i polska poezja w Polsce średniowiecznej*, [W:] *Dzieje literatury pięknej w Polsce*, cz. I, Kraków 1935, s. 39.

<sup>79</sup> M. Bobrowski, *Polskie pieśni katolickie od najdawniejszych czasów do końca XVI wieku*, „Rozprawy A. U.”, (1893), s. 55, 69.

<sup>80</sup> Ibid., s. 85, 260—261. Por. S. Sawicki, *Matka Boska w poezji średniowiecza i renesansu*, [W:] *Matka Boska w poezji polskiej*, Lublin 1959, t. I, s. 15—17, t. II, s. 10 n.

<sup>81</sup> Ibid.

ne jak wezbrany potok ciekawe są dla nas ze względu na stosunek do pasji ruskich, z którymi łączy je nastrój bardzo pokrewny; [...] umarł, ach umarł Jezus, moy syn najmilszy [...] nad wszystkie rozkosze nawięczniejszy, światło oczu moich, żywot moy, owo zgoła wszystko pomysłenie moie.”<sup>82</sup>

Obok żalów Matki Bożej i hymnów na cześć siedmiu boleści Najświętszej Maryi Panny najpiękniejsze zwrotki pod tchnieniem włoskiej liryki poświęcili krzyżowi Adam od św. Wiktora, Venetius Fortunatus czy św. Bonawentura — *Laudes S. Crucis* — przyczyniając się do rozwijania kultu świętego Krzyża i Ciała Bożego oraz Arma Christi.

Równoległe z głoszeniem Pisma św., Kościół w celu uplastycznienia pewnych zasadniczych treści perykop wprowadza nową formę, jaką jest dramat spełniający rolę „biblii pauperum”.<sup>83</sup> Realizm misteriów, przejawiający się w przekazywaniu drobnych niekiedy szczegółów, najsilniej uwypuklił się w postaciach Matki Boskiej, Magdaleny czy Judasza<sup>84</sup>. Nic chyba tak silnie nie zaciążyło na plastyce średniowiecznej jak forma i kolor kostiumu teatralnego. Konfrontując od tej strony postacie z naszego obrazu z przekazami literackimi, widzimy, że postać Matki Boskiej w teatrze zawsze nosiła ubiór niebieski lub czarny z białą chustą na głowie<sup>85</sup>, Magdalena jako nierządnicę ukazuje się w jasnej peruce, ufryzowana i uperfumowana. Niewątpliwie kolor w inscenizacji średniowiecznej musiał odgrywać znaczną rolę w ogólnej symbolice dramatu, jak o tym przekonuje nas wzmianka w *The Castle of Perseverance*<sup>86</sup>, wchodząc w skład średniowiecznej nomenklatury symbolicznej wszystkich elementów treściowych i kompozycyjnych dzieł<sup>87</sup>.

Na przykład w teatrze średniowiecznym rola Nikodema służyła do rozśmieszania widzów. Réau tłumaczy to ludową etymologią słowa Nikodem — głupiec<sup>88</sup>. W Betanii czczony był jako opiekun zwierząt, zaś liturgia rzymska widzi w nim patrona kowali (wyciągał gwoździe z krzyża). Legenda z VIII wieku uczyniła zeń rzeźbiarza; miał on według niej, opierając się na wzorze chusty św. Weroniki, wyciąć z drzewa wizerunek

<sup>82</sup> J. Jan ów, *Legendarno-apokryficzne opowieści ruskie o męce Chrystusa Pana*, „Prace Filologiczne”, 15 (1931), cz. 2, s. 8.

<sup>83</sup> A. Nicoll, *Dzieje dramatu*, Warszawa 1962, t. 1, s. 124; tenże, *Dzieje teatru*, Warszawa 1959, s. 58; M. Bra h m e r, *Teatr średniowieczny zachodniej Europy*, Warszawa 1953, s. 31.

<sup>84</sup> G. C o h e n, *Le théâtre en France au moyen-âge*, Paryż 1928, t. 1, s. 65.

<sup>85</sup> M. G u t k o w s k a, *Ubiory w ołtarzu Mariackim*, s. 133.

<sup>86</sup> Poleca się, aby Miłosierdzie było ubrane w płaszcz biały, Sprawiedliwość — czerwony, Prawda — ciemnozielony, Pokój — czarny.

<sup>87</sup> Ks. W. S m o l e ń, *Królewskość Maryi w sztuce polskiej*, „Ateneum Kapłańskie”, 52 (1960), z. 3, s. 382.

<sup>88</sup> L. R é a u, op. cit., s. 975.

w formie krzyża<sup>89</sup>. W jednej ze sztuk XIII w. Nikodem z szacunkiem odzywa się do Józefa z Arymatei: „Panie Józefie, [...] jesteście starsi, idźcie do głowy, ja pójdę do nóg”<sup>90</sup>. Stąd na szeregu scenach Oplakiwania Józef z Arymatei ma przywilej znajdowania się u wezglowia Chrystusa, co widoczne jest i na naszym obrazie.

W ogólnej aurze symbolicznej treści ikonografii średniowiecznej należy podnieść charakterystyczny rys symbolicznego znaczenia kolorystyki i roślin, które m. in. zaciążyły również na ukształtowaniu plastycznym obrazu *Oplakiwania* z Czarnego Potoka. Trudności przy zidentyfikowaniu roślin na wielu obrazach tablicowych wynikają nie tylko z braku zachowanych zielników i fizjologusów, ale w dużym stopniu z ich błędnej interpretacji naukowej, przekazywanej od Arystotelesa poprzez św. Izydora Sewilskiego do Hrabamusa Maurusa<sup>91</sup>.

Na przełomie XIV i XV wieku w malarstwie tablicowym w złote tła zaczynają przenikać pierwsze elementy świata roślinnego w postaci sporadycznych i pojedynczych roślin, jako wyraz nowego stosunku artysty do rzeczywistości, zapoczątkowanego przez włoski protorenesans, a mający swe uzasadnienie w teologiczno-filozoficznej koncepcji ujmowania świata realnego jako dzieła Bożego.

W zestawie roślin występujących w *Oplakiwaniu* z Czarnego Potoka należy upatrywać — dzięki ich właściwościom leczniczym — humanistycznych pragnień uleczenia Chrystusa z ran, jakie otrzymał podczas męki. Panowało powszechne przekonanie, że umieszczenie tych roślin na obrazie przyniesie pożądany rezultat dzięki ich symboliczno-magicznym właściwościom.

Charakterystycznym rysem polskiej roślinności występującej w malarstwie tablicowym jest ich dzikie pochodzenie w przeciwieństwie do malarstwa zachodnioeuropejskiego, gdzie raczej spotyka się okazy roślin powszechnie uprawianych w ogrodach. Upatrywać w tym należy tradycji folkloru podhalańskiego zamiłowanego w stylizacji świata roślinnego oraz słowiańskiego umiłowania dzikiej przyrody jako symbolu swobody i piękna samoistnego. W tym sensie scena *Oplakiwania* z Czarnego Potoka nabiera cech uniwersalizmu personalistycznego we współzależności z Męką Pańską, a wycinek Golgoty zamienia się w ziemię ojczystą zroszoną krwawym potem Odkupiciela, co tak pięknie podkreśla ludowa opowieść<sup>92</sup>.

Obok zasadniczej symboliki roślin, kolor zielony, będący ich barwą

<sup>89</sup> Ks. A. Kronenberger, op. cit., s. 36.

<sup>90</sup> L. Réau, op. cit., s. 514—515.

<sup>91</sup> Ks. R. Wierzejski, *Nauki przyrodnicze w średniowieczu chrześcijańskim*, „Ateneum Kopiańskie”, (1913), z. 2.

<sup>92</sup> M. Dynowska, *Polska w zwyczaju i obyczaju*, Kraków 1928, s. 211.

naturalną, znamionuje, w aspekcie Opłakiwania, nadzieję, nieśmiertelność i kontemplację. Będąc zaś wykładnikiem wiosny budzącej się do życia poprzez przyrodę, symbolizuje przyszłe Zmartwychwstanie Pańskie. Podkreślona już wiara w skuteczność roślin ma swoje podłoże w apokryficznych opisach, szczególnie odnoszących się do Drzewa Mądrości i losów Adama, który znękany chorobami wysłał syna swego do rajy „[...] a spuści anioła swego do drzewa mirry, z którego płynie olej, a da wam go nieco, iżbyście mię pomazali. A tak odstąpiłyby boleści moje ode mnie [...]”<sup>93</sup> Paralela pomiędzy tym epizodem a sceną Opłakiwania jest zrozumiała w aspekcie symboliki roślinnej, jak również poprzez symbol balsamu wyrażającego sympatię i chęć uzdrowienia.

#### ANALIZA STYLISTYCZNO-FORMALNA

Kwestią nierozstrzygniętą w nauce polskiej jest zagadnienie tzw. „szkoły sądeckiej”, a z tej racji przynależność szeregu dzieł do warsztatu krakowskiego czy też do warsztatu sądeckiego. Kryteria mające zdecydować o słuszności obu stanowisk zamykały się w analizach formalno-stylistycznych tychże ośrodków oraz opierały się na nielicznych przekazach źródłowych odnośnie do istnienia środowiska malarskiego w Starym Sączu, Nowym Sączu czy Bieczu<sup>94</sup>.

Wydaje mi się, że w jakimś stopniu rozstrzygnięcie tego problemu ułatwić mogą badania topograficzne Sądeczyzny, warunkujące charakter osiedleńczy, naturalny układ dróg handlowych, możliwości rozwojowe danej miejscowości a tym samym wpływające na jej dynamizm wewnętrzny. Te zasadnicze cechy wpłynęły na izolowanie Kotliny Sądeckiej zmuszając do utworzenia w niej odrębnego ośrodka życia kulturalnego i gospodarczego<sup>95</sup>. Odnotować trzeba fakt utrzymywania stosunków handlowych Sądeczyzny z Norymbergą<sup>96</sup>, Flandrią<sup>97</sup>, Kolonią, Lwowem, Genuą i Wenecją<sup>98</sup>.

Kontakty z Zachodem, obok handlu, nabierały politycznego znaczenia

<sup>93</sup> I. Radliński, *Apokryfy judaistyczno-chrześcijańskie*, Lwów 1905, s. 37.

<sup>94</sup> S. Morawski, *Sądeczyzna*, Kraków 1865, t. II, s. 313—314, 353; J. Ptaśnik, *Cracovia artificum 1300—1500*, Kraków 1917, nr 366.

<sup>95</sup> J. Flis, *Sądeczyzna i jej granice*, „Rocznik Sądecki”, 1 (1939) 3; F. Bujak, *Studia nad osadnictwem Małopolski*, „R. A. U. Wydz. Histor.-Filoz”, seria 2. Kraków 1905, t. 22, s. 172—428.

<sup>96</sup> J. Ptaśnik, *Akta norymberskie do dziejów handlu z Polską w wieku XV*, Kraków 1912.

<sup>97</sup> J. Ptaśnik, *Włoski Kraków za Kazimierza W. i Władysława Jagiełły*, „Rocznik Krakowski”, 13 (1911) 57—64.

<sup>98</sup> J. Skoczek, op. cit., s. 71.

w czasie trwania konsyliów i soborów, na które wyjeżdżały polskie delegacje, nie pozostające bez wpływu na zdobycze kultury zachodniej. Śląsk przez swój układ geopolityczny oddawał Polsce duże usługi w aklimatyzowaniu kultury niemieckiej w polskich miastach XV w., co nie mogło pozostać bez jakiegoś echa i na Sądeczyźnie, objętej kolonizacją niemiecką<sup>99</sup>. Z racji sąsiedztwa ze Spiszem wszelkie wpływy artystyczne włoskie, a częściowo niemiecko-śląskie, szły tędy do Polski. Swego czasu Walicki<sup>100</sup> wskazał na istotną cechę różniącą środowisko krakowskie od sądeckiego, uważając, że źródłem natchnienia dla krakowskiego warsztatu była czeska sztuka trzeciego stylu, zaś w warsztacie sądeckim wzrasta autorytet szkoły norymberskiej i wpływy śląskie. Nie obserwujemy w dziełach dotyczących naszego tematu powiązań bezpośrednich ze sztuką niemiecką. Można również kwestionować powiązania śląskie pomiędzy obrazem chomranickim a ołtarzem św. Barbary we Wrocławiu<sup>101</sup>, chociaż autorzy *Dziejów sztuki polskiej*<sup>102</sup> w graficznym ujęciu barwnej płaszczyzny dzieł sądeckich widzą zbliżenie ze sztuką norymberską i węgiersko-spiską.

O wyraźnych infiltracjach można mówić w ocenie warsztatu krakowskiego, gdzie Hornung wykazał wzajemne wpływy Krakowa i Wrocławia<sup>103</sup>, toteż, jeżeli nawet mówimy o pewnych zależnościach od osiągnięć warsztatu śląskiego, nie formułujemy tego w rozumieniu Walickiego<sup>104</sup> czy Wiese<sup>105</sup>.

O istnieniu zapożyczeń tematyczno-kompozycyjnych ze środowiska czeskiego nie można wątpić, jedynie należy ustalić zakres i wspólne cechy dla obu ośrodków twórczych. Zebrane przez autora *Malarstwa polskiego XV wieku*<sup>106</sup> wiadomości o artystach polskich, wykonujących szereg dzieł na Słowaczyźnie, odnoszą się co prawda do końcowych lat XV wieku, niemniej są one ważnym przyczynkiem wskazującym na popyt i znaczenie polskiej sztuki za granicą. Nie należy zbyt przeceniać

<sup>99</sup> A. Artymiuk, *Z dziejów osadników niemieckich w Sądeczyźnie*, Nowy Sącz 1928.

<sup>100</sup> M. Walicki, J. Starzyński, *Dzieje sztuki polskiej*, Warszawa 1935, s. 81, 87.

<sup>101</sup> M. Otto, *Zagadnienie wrocławskiego ołtarza św. Barbary*, „Biuletyn Historii Sztuki”, XVII (1955), nr 4, s. 445.

<sup>102</sup> M. Walicki, J. Starzyński, op. cit., s. 983.

<sup>103</sup> Z. Hornung, *Materiały do dziejów stosunków artystycznych polsko-śląskich w XVI i XVII wieku*, „Sprawozd. Wrocław. Tow. Nauk.”, Wrocław 1955, nr 10 (1956) dod. I.

<sup>104</sup> M. Walicki, *Nowe nabytki w dziale polskiej sztuki cechowej*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie”, I (1938) 117—122.

<sup>105</sup> O. Schürer, E. Wiese, *Deutsche Kunst in der Zips. Forschungen zur Deutschen Kunstgeschichte*, t. 23, s. 94 n.

<sup>106</sup> M. Walicki, op. cit., s. 119.

powiązań warsztatów sądeckich z czeskimi osiągnięciami artystycznymi z racji długotrwałych w tym czasie wojen husyckich, co z kolei przyczyniło się do wyzwolenia lokalnych wartości, jak to obserwujemy na przykładzie sądeckiego warsztatu, który właśnie około 1420 roku rozwija samorodne życie twórcze.

Rozwój malarstwa sądeckiego ujmuje się na ogół w dwie fazy rozwojowe: 1. lata 1425—1440 i 2. lata 1440—1460. Od strony fazy rozwojowej pierwszy okres cechuje nie tyle „kanciastość i surowość konturów oraz stereotypowo skreślone zarysy twarzy Madonny”<sup>107</sup>, co raczej dramatyzm formy i koloru, idący w parze z pasywnym tematem, podczas gdy okres drugi, wzbogacając gamę kolorystyczną, łagodzi jej pierwotną ostrość poprzez jej rozbicie, tworząc dekoracyjną powierzchnię, a zarazem rozszerzając wachlarz tematyczny.

Do pierwszej grupy zaliczyć należy: *Oplakiwanie* z Chomranic, Czarnego Potoka, Żywca, Starego Sącza, *Pietà*, *Ukrzyżowanie* z Korzennej, tryptyk z Nowego Sącza, *Misericordia Domini* ze Zbylitowskiej Góry i Biecza. Drugą grupę charakteryzują ujęcia Matki Boskiej z Łopusznej, Tuchowa czy z Kamionki Małej lub *Assumpty* — Stary Sącz, Cerekiew, Przydonica. Około połowy stulecia obserwujemy szczytowy rozwój malarstwa sądeckiego, charakteryzujący się kompozycjami wielofigurowymi, w których, obok technicznych prób, przebijają się nowe tendencje w stylu protorenesansu włoskiego. Niewątpliwie na czoło wybija się tu obraz z Chomranic utrzymany w zgaszonej tonacji oliwkowo-brązowej.

Zastanawiający jest enigmatyczny rozwój i zanik malarstwa środowiska sądeckiego na przestrzeni lat 1420—1480, gdyż wcześniej nie mamy podstaw sądzić, aby cech malarski działał w Nowym Sączu, skoro w Krakowie zaktywizował się dopiero około 1410 r.<sup>108</sup> Nie ulega wątpliwości, że Nowy Sącz, obok znaczenia handlowego, odegrał czołową rolę w życiu kulturalnym Podhala i musiał zaspokoić zapotrzebowanie na popyt dzieł sakralnych, z racji powstania nowej jednostki administracji kościelnej<sup>109</sup>.

Zastanawiające jest odbicie atmosfery sztuki sienieńskiej w malarstwie sądeckim, gdzie „surowy wykwint tej formy każe myśleć nie tyle o polskiej Sienie, ile raczej o energicznych źródłach polskiej myśli średnio-wiecznej, bardziej może podówczas niż kiedykolwiek uwrażliwionej na powiewy sztuki włoskiej oraz wymowę języka tradycji.”<sup>110</sup> Nie docho-

<sup>107</sup> Ibid., s. 65.

<sup>108</sup> L. Lepszy, *Cech malarski w Polsce*, „Wiadom. Num.-Archeolog.”, T. 2, nr 1, s. 258—271.

<sup>109</sup> K. Potkański, *Granice biskupstwa krakowskiego*, „Rocznik Krakowski”, t. IV (1900), s. 201—231; J. Długosz, op. cit., t. 1, s. 2.

<sup>110</sup> *500 lat malarstwa polskiego*, Warszawa 1950, s. X.

wały się żadne wskazówki odnośnie do naszych malarzy przebywających we Włoszech, niemniej możemy sądzić, że mistrzowie sądecki musieli zapoznać się z niektórymi dziełami włoskiego pochodzenia. Dobrowolski na przykładzie obrazu chomranickiego i tryptyku dominikańskiego oraz ołtarza św. Barbary we Wrocławiu wykazuje ich powiązania aż ze sztuką Giotta, nie wykluczając możliwości sporadycznych podróży do Włoch malarzy polskich <sup>111</sup>.

Konsekwencją włoskiej kompozycji jest owalny kształt twarzy postaci w malarstwie sądeckim (w tym i *Oplakiwanie* z Czarnego Potoka), gdzie forma głowy nie idzie za linią przechyłu głowy, ale zakreśla elipsę, stwarzając typowe rozwiązania dla ikon ruskich. Również charakterystyczne wygięcie łuku brwiowego postaci sądeckich ma swoje analogie we włoskiej plastyce. Dotyczy to również Arma Christi jak i innych rekwizytów związanych ze sceną Oplakiwania <sup>112</sup>.

Motywy bliskim sądeckiemu malarstwu jest typ kobiecy o wąskim spływie ramion, owalnej twarzy, a w wypadku Matki Boskiej przechyle twarzy, które to elementy cechują włoską plastykę quattrocenta. W dużym stopniu i typ Chrystusa umęczonego Pietra Lorenzettiego <sup>113</sup> zbliża się do fizycznej formy Zbawiciela z *Oplakiwania* żywieckiego czy chomranickiego, natomiast Chrystus z *Ukrzyżowania* Lorenzo Monaco jest odbiciem Jezusa w naszym obrazie <sup>114</sup>.

Walicki <sup>115</sup> w swej ostatniej pracy proponuje Mistrza *Oplakiwania* z Chomranic uznać za otwierającego cykl tematyczny obrazów z Czarnego Potoka, Starego Sącza, Żywca itd., tym samym wykreślając czas ich powstania na lata 1450—1480. Problem ten jest dość istotny w wyznaczeniu kolejności powstania powyższych dzieł jak i czasu ich powstania. Dutkiewicz <sup>116</sup> i Walicki <sup>117</sup> połowę XV w. uważają za datę powstania obrazu chomranickiego. Uczeń ci obrazowi z Czarnego Potoka wyznaczają funkcję ogniwa łączącego obiekt chomranicki z obrazem z Żywca, powstałym około 1450 r. Natomiast *Oplakiwanie* ze Starego Sącza możemy śmiało datować na lata 1470, o ile nie później, z racji wskazanych

<sup>111</sup> T. Dobrowolski, *Rzeźba i malarstwo*, op. cit., fig. 41; *Sztuka sakralna w Polsce*, praca zbiorowa, Warszawa 1958, s. 13.

<sup>112</sup> R. Oertel, *Frühe italienische Malerei in Altenburg*, Berlin 1961, fig. 11, 12, 32 n.

<sup>113</sup> Ibid., tabl. 5.

<sup>114</sup> Ibid., tabl. 49.

<sup>115</sup> M. Walicki, *Malarstwo polskie. Gotyk...*, fig. 13.

<sup>116</sup> J. E. Dutkiewicz, *Nowy Sącz — polska Siena*, s. 7.

<sup>117</sup> M. Walicki, *Ze studiów nad malarstwem cechowym Ziemi Sądeckiej w XV w.* „Sprawozdania... PAU”, XXXVII (1932), nr 2, s. 17. Por. *Altdeutsche Kunst aus Krakau und dem Karpathland. Katalog*, Kraków 1942, s. 40.

już przez Dobrowolskiego<sup>118</sup> podobieństw do Mistrza *Zaśnięcia Maryi*<sup>119</sup> oraz wzorów zaczerpniętych z podobnego tematu w poliptyku dominikańskim z Krakowa.

Na podstawie dzieł powstałych w trzeciej ćwierci XV w. można zacieśnić okres ewentualnego powstania powyższych obrazów sądeckich do lat 1450—1460.

W wypadku *Oplakiwania* z Czarnego Potoka datum post quem dla obrazu wyznacza data zbudowania kościoła w tej miejscowości (1449 r.). Bliższe badania innych obiektów niewątpliwie pozwoliłyby na dokładniejsze sprecyzowanie tego zagadnienia. Chodzi tu w pierwszym rzędzie o obraz chomranicki budzący szereg wątpliwości. Toteż problematyczna wydaje mi się chronologia *Oplakiwań* sądeckich proponowana przez dotychczasowe badania. Czy nie należałoby właśnie Mistrza *Oplakiwania* z Czarnego Potoka uznać za prekursora tego tematu na Podhalu, by poprzez obrazy z Żywca i Starego Sącza dojść do zamknięcia kompozycyjno-kolorystycznego Mistrza chomranickiego. Przemawia za tym swoisty charakter nie odpowiadający mimo wszystko centralnie konstruowanym bryłom figuralnym poprzednich dzieł. Już Nykiel zauważył, że od strony technicznej dzieło to wskazywałoby na stosowanie metody malarskiej Van Eycka, podczas gdy w Sądeczyźnie obowiązującą w tym czasie techniką malarską była tempera. Dokładne wyjaśnienie tego zagadnienia wymaga szeregu badań historyczno-archiwalnych. Biorąc pod uwagę tło sztancowane (wzór winogrona) można przypuszczać, że lata 1460—1470 wyznaczają powstanie tego dzieła.

*Oplakiwanie* z Czarnego Potoka wykazuje wiele stycznych punktów z obrazem ze Zbylitowskiej Góry (1450 r.)<sup>120</sup> w potraktowaniu osób, co nasuwałoby przypuszczenie, czy nie należałoby upatrywać w wykonawcy obu dzieł wspólnego autora. Do tego samego warsztatu, wydaje mi się, należy zaliczyć *Oplakiwanie* z Żywca (ryc. 21), którego kompozycja jest jak gdyby odwróceniem układu naszego obrazu. Charakterystyczną cechą Mistrza z Czarnego Potoka jest trójkątna budowa bryły figuralnej. Nie można tego powiedzieć o *Oplakiwaniu* chomranickim, którego swobodna kompozycja opiera się na całkiem innej zasadzie. Nowymi składnikami są tu: żywsze odczucie perspektywy powietrznej poprzez większą powierzchnię tła w stosunku do figur, precyzyjniejszy modelunek postaci i nie powtórzone w innych dziełach sądeckich motywy łotrów.

Inaczej ten problem rozwiązał Mistrz *Oplakiwania* ze Starego Sącza,

<sup>118</sup> T. Dobrowolski, *Wystawa sztuki gotyckiej* (s. 222). Podaję za Walickim, *Malarstwo polskie. Gotyk...*, s. 308.

<sup>119</sup> Ibid.

<sup>120</sup> M. Walicki, *Malarstwo polskie. Gotyk...*, s. 299.



który zastosował gotycką zasadę odwróconej perspektywy — postaci drugiego planu są większe od postaci pierwszoplanowych. Podobną sytuację odnajdujemy w *Opłakiwaniu* z pasji dominikańskiej, co wskazywałoby na źródło dla krakowskiej kwatery. Natomiast *Opłakiwanie* z Żywca, jak już zaznaczyłem, obok stycznych punktów z naszym obrazem i chomranickim, można uważać za ogniwo łączące oba powyższe dzieła. W jakimś stopniu na taką kolejność układu wskazuje problem Arma Christi, występujący na dwóch pierwszych dziełach. Byłby to jeszcze jeden moment przemawiający za pierwszeństwem tych obrazów przed chomranickim, gdyż w przeciwnym wypadku należy sądzić, że Mistrz *Opłakiwania* z Czarnego Potoka nie omieszkałby chyba skorzystać z osiągnięć Mistrza chomranickiego. Chyba, że się przyjmie obraz chomranicki jako novum pozostające bez precedensu w historii plastyki sądeckiej, co niewiele wyjaśnia nasze zagadnienie, lub że w jego wykonawcy należy upatrywać obcego artystę chwilowo przebywającego na terenie Polski, co się wydaje mniej prawdopodobne.

Wspominając o trójkątnych kompozycjach w malarstwie tablicowym Podhala, należy dodać, że rozwiązania takie nie są osiągnięciami warsztatu sądeckiego, skoro w XIV-wiecznych Pietà zastosowano je. Schemat ten narzucał mimo woli trójkątne rozwiązanie, gdyż podstawę tworzył płaszcz Madonny szeroko rozłożony<sup>121</sup>, i w tej postaci został adoptowany przez sztukę sądecką.

Obraz nasz znajdował się w ołtarzu głównym. Wiedząc o tym, że w średniowiecznych ołtarzach głównych ustawiano tryptyki wypada postawić pytanie: jak wobec tego wyglądał ewentualny tryptyk z Czarnego Potoka?

Obraz środkowy ilustruje scenę Opłakiwania Chrystusa, toteż po wzór do skrzydeł należy sięgać do tryptyków o podobnej treści. W naszym wypadku odpowiadałby przykład tryptyku z Włocławskiego Muzeum Diecezjalnego — *Koronacja NMP*. Na skrzydłach otwartych widzimy, od góry: Ukrzyżowanie i św. Jerzego (lewe) oraz Dźwiganie krzyża i św. Marcina (prawe), zaś na odwrociu czterech biskupów i opatów.

Z racji tematu pasyjnego dopuścić można powyższy układ skrzydeł otwartych, proponując na zamknięte Matkę Boską Bolesną i Chrystusa Bolesciwego, jak to prezentuje nam tryptyk z Nowego Sącza czy Zassowa<sup>122</sup> całkowicie poświęcony problemowi pasyjnemu.

W naszym wypadku rozwiązanie tryptyku włocławskiego wydaje się najwłaściwszym wyborem z racji tak fundacji rycerskiej (?), jak i ze

<sup>121</sup> W. Passarge, op. cit., s. 91.

<sup>122</sup> M. Walicki, *Polska sztuka gotycka. Katalog wystawy*, Warszawa 1935, s. 26.

względu na patrona kościoła (św. Marcin), którzy to święci zażywali niepośledniej czci wśród rycerstwa polskiego.

Ikonologiczna treść takiej redakcji jest przekonywająca, gdyż scenie współczucia Chrystusowi przez Matkę Boską odpowiada konsekwencja podobnego aktu św. Marcina obdzielającego płaszczem żebraka, zaś konanie na krzyżu Zbawiciela jest powtórным zwycięstwem w osobie św. Jerzego nad szatanem.

Logiczne wydaje się podkreślenie na skrzydłach zamkniętych „*Mariae compassio*” mające uzmysłwić całą boleść Maryi w Lamentacji, jak również zadośćuczynienie kultowi Chrystusa Umęczonego z *Arma Christi*<sup>123</sup>. Układ taki nabiera głębszego sensu w aspekcie powiązania dzieciństwa Jezusa, poprzez symboliczny miecz, z Męką, rozszerzając wachlarz problematyki symboliczno-treściowej Pasji. Potwierdza to szereg dzieł tego warsztatu w postaci Matki Boskiej Bolesnej i Chrystusa Umęczonego na zewnętrznych skrzydłach<sup>124</sup>. Podobne rozwiązania stosowały i inne środowiska<sup>125</sup>.

Porównując *Misericordia Domini* ze Zbylitowskiej Góry z ewentualnymi skrzydłami tryptyku z Czarnego Potoka można przypuszczać, że redakcja zewnętrzna skrzydeł posłużyła jako motyw dla obrazu zbylitowskiego, gdzie typ bolesnej Marii z jednym mieczem wskazał drogę do postaci Symeona.

#### FUNDACJA

Długosz w *Liber beneficiorum*<sup>126</sup> podaje, że za jego czasów właścicielem wsi Czarny Potok pozostawał Piotr Ryterski herbu Topór, który płacił dziesięcinę snopową i konopną w grzywnach biskupowi krakowskiemu<sup>127</sup> i miejscowemu kościołowi. Nie mamy żadnych podstaw uważać Piotra Ryterskiego za ewentualnego fundatora tryptyku, a być może i całego kościoła w Czarnym Potoku, chociaż pewne przypuszczenia można snuć na podstawie badań nad rodem Starychkoni i Toporczyków.

Niemniej jednak, należy również wykluczyć możliwość fundacji tryp-

<sup>123</sup> J. Pietrusiński, *Średniowieczna encyklopedia opactwa w Pelplinie*, [W:] *Średniowieczne, studia o kulturze*, Warszawa 1961, s. 56—57.

<sup>124</sup> M. Walicki, *Malarstwo polskie. Gotyk...*, fig. 15, s. 297, 298, 300.

<sup>125</sup> O. Schürer, E. Wiese, op. cit., fig. 351; A. Karłowska, *Poliptyk fromborski i plastyka toruńska przelomu wieku XV/XVI*, „Historia Sztuki”, XXI (1959), nr 3/4, s. 335—342.

<sup>126</sup> J. Długosz, op. cit., t. 2, s. 301.

<sup>127</sup> S. Inglot, *Stan i rozmieszczenie uposażeń biskupstwa krakowskiego w połowie XV wieku*, Lwów 1925, s. 87.

tyku przez króla <sup>128</sup>, biskupa krakowskiego <sup>129</sup> czy któregoś z rajców sądeckich <sup>130</sup> a także przez klasztor <sup>131</sup>, w szczególności Klarysek ze Starego Sącza <sup>132</sup>, z tej racji, że wieś Czarny Potok należała do dóbr szlacheckich rodu Toporczyków, jakkolwiek są wzmianki, że około roku 1325 była ona pod zarządem Klarysek, w imieniu których sołectwo sprawował niejaki Peterman <sup>133</sup>.

Hipoteza nasza znalazłaby silny argument, gdyby się przyjęło za Łepkowskim <sup>134</sup>, Semkowiczem <sup>135</sup>, i Morawskim <sup>136</sup> istnienie zamku obronnego w Czarnym Potoku, wchodzącego w skład linii obronnej biegnącej wzdłuż doliny Dunajca.

Brak na to przekonywających dowodów, a powyższy sąd Langerówna <sup>137</sup> uważa za mylny, zestawiając dokładną mapę zamków obronnych rozlokowanych wzdłuż Dunajca, podczas gdy Czarny Potok umiejscowiony jest z dala od szlaków handlowych i odgrywałby raczej drugorzędną rolę. Należy zatem uważać, że był to pomniejszy gródek któregoś z rycerzy małopolskich (Starzów?), a nie, jak sądzi Misiąg-Bocheńska, przynależność sołtysa Klarysek starosądeckich, datując na tej podstawie pochodzenie grodu na XIV wiek <sup>138</sup>.

Hipotezę o fundacji kościoła w Czarnym Potoku przez któregoś z Toporczyków (?) opieram na podobnej sytuacji z wsią Wielogłowy, należąca do rodu Starychkoni-Zaprzkańców. Zważywszy na to, że ród Starychkoni należał do najliczniejszych i najbogatszych w Małopolsce <sup>139</sup> można przypuszczać, że on to był ewentualnym fundatorem kościoła,

<sup>128</sup> L. Białkowski, *Ziemia Sandecka*, „Przegląd Historyczny”, 12 (1911) 2—5, 10—11 (odb.).

<sup>129</sup> Ibid.; S. Inglot, op. cit., s. 106; J. Długosz, op. cit., t. 1, s. 258, 548, 560.

<sup>130</sup> Ibid.

<sup>131</sup> S. Zakrzewski, *Najdawniejsze dzieje klasztoru Cystersów w Szczyrzycu (1238—1382)*. „R. A. U. Wydz. Histor.-Filoz.” seria 2, t. 41, s. 1—75.

<sup>132</sup> J. Długosz, op. cit., t. 3, s. 336—360; ks. J. Sygański, *Arendy klasztoru starosądeckiego w XV i XVII w.*, Lwów 1904, s. 4—5.

<sup>133</sup> *Kod. dyplom. Małopol.*, t. II (1153—1333), wyd. Fr. Piekosiński, Kraków 1886.

<sup>134</sup> J. Łepkowski, l. c., s. 244.

<sup>135</sup> W. Semkowicz, *Zyndram z Maszkowic*, „Przegląd Historyczny”, 11 (1910) 263.

<sup>136</sup> S. Morawski, *Sądeczyzna*, Kraków 1865, t. II, s. 77.

<sup>137</sup> H. Langerówna, *System obrony doliny Dunajca w XIV w.*, Kraków 1929, s. 47.

<sup>138</sup> *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, s. 5.

<sup>139</sup> F. Piekosiński, *Poczet rodów szlachty polskiej wieków średnich*, „Rocznik Tow. Heraldycznego”, 2 (1911), s. 69, 670; tenże, *Heraldyka polska wieków średnich*, Kraków 1899, s. 20, 144, 349, 367; tenże, *Rycerstwo polskie wieków średnich*, Kraków 1896, t. I, s. 333; t. II, s. 252—253; t. III, s. 698—707 n.

a być może i tryptyku Opłakiwania w Czarnym Potoku. Całkowite rozwiązanie tego zagadnienia wymaga dokładnego zbadania genealogicznego powiązań rodowych szlachty małopolskiej.

#### KOŃCOWE WNIOSKI

W rozważaniach niniejszej pracy starałem się uwypuklić przesłanki, które zadecydowały o rozwijaniu się tematu Opłakiwania w plastyce średniowiecznej, różnicę jego ujęć, tak w sztuce bizantyńskiej, jak i zachodnioeuropejskiej. Treść ikonologiczna Opłakiwania obok innych podniesionych już wartości ikonograficzno-estetycznych jest wzbogacona o cały szereg elementów treściowych, a nade wszystko o problem Pietà i folklor rodzimej flory. Pierwiastki te najwymowniej decydują o wysokiej wartości dzieła z Czarnego Potoka w konfrontacji z innymi zabytkami warsztatu sądeckiego, stawiając go w szeregu czołowych ośrodków twórczych tego czasu w skali krajowej.

Przy wszechstronnej analizie obraz *Opłakiwanie Chrystusa* z Czarnego Potoka jako dzieło w wykonaniu technicznym i treściowym jest odbiciem dążeń epoki, literackim zamknięciem ewangelicznego dramatu Golgoty, znanego wiernym z różnych form scenicznych, jak i bogatej literatury dewocyjnej.

Powtarzanie się tematu Opłakiwania w warsztacie sądeckim, obok szeregu innych zabytków malarstwa o problematyce pasyjnej, wskazuje na szczególne zapotrzebowanie dzieł tego typu, a zarazem jest dokumentem rozwoju kultu Męki Pańskiej na Podhalu.

Szczytowym osiągnięciem polskiej plastyki średniowiecznej jest ołtarz mariacki Wita Stwosza. Autor polipytyku konstruując dzieło swego życia powstałe w atmosferze polskiej kultury duchowej „wkładał je w miejscowy krajobraz, przyozdabiał roślinnością, znaną już w sądeckim malarstwie [...]”.<sup>140</sup>

#### LE TABLEAU LAMENTATION DU CHRIST DE CZARNY POTOK AU MUSÉE DIOCÉSAIN DE TARNÓW

L'idée de lamentation comprenait longtemps un cycle de scènes suivantes: Descente de croix, Lamentation, Mise au tombeau. L'art se conformait à ces formules théoriques à partir de l'école byzantine et jusqu'aux oeuvres des maîtres polonais.

<sup>140</sup> Ks. Wł. Smoleń, „Rozmyślenia przemyskie”..., s. 143. Przy dotychczasowej wszechstronności badań nad życiem i twórczością artystyczną Stosza nie zwrócono

En suivant le développement idéo-génétique du motif de „Lamentation”, il est possible de mieux définir l'idée de la Pietà que l'histoire de l'art confondait souvent avec la „Lamentation du Christ”. L'Occident emprunta le sujet de la lamentation à l'art de l'Orient mais il l'enrichit de nombre de personnages assistant, ce qui donna à la scène le caractère d'un spectacle théâtral. On s'inspira de la riche littérature apocryphe et des mystères de la semaine sainte.

Le tableau de Czarny Potok est un exemple typique de l'art qui traite le sujet dans l'esprit du haut moyen-âge. Appartenant à l'école de Sącz, il en porte toutes les caractéristiques. Son origine est encore sujet de discussion. À la lumière des recherches de savants polonais, le tableau serait l'oeuvre intermédiaire entre la *Lamentation* de Chomranic et la *Lamentation* de Stary Sącz et de Żywiec.

Ne faudrait-il plutôt considérer le maître de la *Lamentation du Christ* de Czarny Potok comme précurseur de ce sujet dans la région de Podhale pour arriver, par les tableaux de Żywiec et de Stary Sącz, au style renaissance du maître de Chomranic. Le tableau qui nous intéresse, présente enfin plusieurs points communs avec celui de Zbylitowska Góra (1450), ce qui laisse supposer que l'auteur des deux n'était qu'une seule et même personne. Le même métier se fait voir dans *Lamentation* de Żywiec dont la composition est comme l'envers de la disposition figurative de notre tableau.

Pour la *Lamentation* de Czarny Potok, datum post quem serait l'an 1449, date de la fondation de l'église dans cette localité. Le tableau se trouvait dans l'autel principal et, à ce qu'on croit, faisait partie d'un triptyque. On devine des sujets de la passion pour les battants qui manquent.

Il paraît logique de supposer sur les battants le sujet „*Mariae compassio*” qui illustrerait toute la douleur de Marie dans les lamentations et satisferait en même temps au culte du Christ martyr, motif populaire en ce temps dans la Petite Pologne.

---

uwagi, czy autor polipytyku mariackiego nie nawiązał w nim do pewnych osiągnięć plastycznych środowiska sądeckiego. Problemem szaty roślinnej u Stosza zajmował się swego czasu W. Szafer, *Polichromia roślinna w ołtarzu Wita Stwosza*, „*Acta Societatis Poloniae*”, vol. XI supplementum, Warszawa 1934, jednak nie porównywał jej z roślinnością malarstwa sądeckiego.