

GRAŻYNA TOMIAŁOJC

PRZYCZYNEK DO PÓŻNOŚREDNIOWIECZNEGO
TYPU IKONOGRAFICZNEGO „PIETAS DOMINI”*

W polskiej historii sztuki stosunkowo niewiele miejsca poświęcono problemowi genezy ideowej i formalnej tematu „Pietas Domini”¹. Zagadnienie literackich źródeł doktrynalnych oraz interpretacji treści „Piety Naszego Pana” omówił Tadeusz Dobrze-niecki². Dostyc rzadko natomiast problem przedstawień „Pietas Domini” był poru-szany i analizowany na tle ikonografii polskiej.

Niniejszy artykuł, będący fragmentem pracy magisterskiej, jest drobnym przyczyn-kiem dotyczącym treści, które łączą się z omawianym typem ikonograficznym. Celem artykułu jest również prezentacja przedstawień „Pietas Domini” w sztuce polskiej.

Według niemieckiego badacza Georgesa Troeschera omawiany typ ikonograficzny ukształtował się na terenie Burgundii na przełomie XIV i XV w., czego dowodem są spisy inwentarzowe króla Karola V Mądrego oraz księcia Jana de Berry³. W inwentar-zu zbiorów dzieł sztuki Karola V z lat 1379-1380 znajdujemy najwcześniejsze wzmianki o grupie „Pitié de Nostre Seigneur”. Są to następujące notatki: „Item ungs autres tableau [...] où [...] dehors est une Pitié de Nostre Seigneur et un demy ymage de Notre Dame [...]”; „Item une paix d’or en laquelle est une roze blanche, et ou mylieu est une Pitié de Nostre Seigneur [...]”⁴.

Tak więc z najstarszych zachowanych źródeł wynika, że typ „Pietas Domini” musiał powstać przed r. 1379.

Znacznie częściej przedstawienie to jest wspomniane w inwentarzach księcia de Berry, sporządzonych w latach 1401-1403 oraz 1413-1416.

W poszukiwaniu obrazowego odpowiednika terminu „Pitié de Nostre Seigneur”, który w opisie inwentarzowym zbiorów księcia de Berry określa kilka zaginionych obrazów, G. Troescher zwraca uwagę na cztery zapisy inwentarzowe, pozwalające odnaleźć wśród zachowanych zabytków tego czasu dzieła będące najprawdopodobniej

* Praca magisterska pisana na seminarium historii sztuki średniowiecznej pod kierunkiem prof. dr hab. J. Kuczyńskiej.

¹ Termin „Pietas Domini” (w pełnym łacińskim brzmieniu „Pietas Domini Nostri Jesu Christi”) jest odpowiednikiem francuskiego „Pitié de Nostre Seigneur” oraz niemieckiego „Not Gottes”. W języku polskim tłumaczony jest jako „Pieta Naszego Pana”. Zob. T. D o b r z e - n i e c k i, *U źródeł przedstawień „Tron Łaski” i „Pietas Domini”*, „Roczniki Muzeum Narodowego w Warszawie”, 15(1971), nr 1, s. 225.

² Tamże, s. 221-307.

³ G. T r o e s c h e r, *Die „Pitié de Nostre Seigneur” oder „Notgottes”*, „Wallraf Richartz Jahrbuch”, 9(1936), s. 148-168.

⁴ I. L a b a r t e, *Inventaire du mobilier de Charles V*, 1879, s. 252, nr 2309; s. 287, nr 2678.

odbiciem nie zachowanych pierwowzorów. Pierwsza notatka, znajdująca się w inwentarzu B pod numerem 15, mówi o dyptykowym zestawieniu „Pitié de Nostre Seigneur” i Marii z Dzieciątkiem: „Item, uns tableaux de bois, où il a une Pitié d’une part, et de l’autre part un ymaige de Nostre Dame tenant un enfant”⁵.

Najstarszym zachowanym przykładem odpowiadającym temu zapisowi są dwie zasłony ołtarzowe (frontale i dorsale) ze skarbca Zakonu Złotego Runa, a przechowywane dzisiaj w Wiedniu⁶. Ich powstanie datuje się na koniec XIV w., zaś wykonanie przypisuje się artyście warsztatu Andrea Beauneveu. Innym analogicznym do poprzedniego zabytkiem jest tryptyk Mistrza z Flémalle (Roberta Campin) z ok. 1430 r. (Ermitaż)⁷.

W dwóch następujących zapiskach inwentarzowych – pod numerami 39 i 68⁸ – szczególnie podkreślony jest motyw występowania aniołów, które bądź podtrzymują Chrystusa w typie „Pietas Domini”, tak jak na tondzie J. Malouel w Louvre z lat 1400-1410⁹, bądź trzymają krzyż i lancę, tak jak na obrazach Mistrza św. Weroniki (Museum Wallraf-Richartz, Kolonia) z 1410 r.¹⁰ oraz Roberta Campin (Museum Van der Kelen-Merténs, Louvain ok. 1430 r.¹¹), gdzie jedna para aniołów podtrzymuje Chrystusa, a druga trzyma krzyż i lancę.

Sięgając ponownie do inwentarza B z lat 1401-1403 odnajdujemy zapis mówiący o obrazie, na którym Bóg Ojciec ma koronę ozdobioną prawdziwymi szmaragdami i perłami, a całe przedstawienie otaczają całopostaciowe anioły¹². Według G. Troeschera najwierniejszym odbiciem tego kosztownego i reprezentacyjnego obrazu są dwa wyobrażenia „Pietas Domini” z kościoła Mariackiego w Gdańsku¹³.

Na podstawie zachowanych dzieł w sztuce, głównie francuskiej oraz niemieckiej, a także analizy zapisów inwentarzowych, wynika, iż „Pitié de Nostre Seigneur” miała przedstawiać Boga Ojca w pozycji stojącej lub siedzącej, który prezentując nagie ciało umęczonego Chrystusa, unosi je bądź tylko podpira lub też bierze na kolana, podtrzymując górną część korpusu.

„Pietas Domini” nie jest tematem historyczno-pasyjnym, lecz tak jak ideowo związany z nim „Sedes Gratiae” (Tron Łaski), powstały w XII w., wyraża treści dogmatu Odkupienia sformułowane w ścisłym związku z liturgią.

⁵ J. Guiffrey, *Inventaires de Jean Duc de Berry*, t. 1, Paris 1894, s. 19, nr 15.

⁶ J. von Schlosser, *Der Burgundische Paramentenschatz vom Goldenen Vliese*, Wien 1912, il. 1-4.

⁷ H. von Tschudi, *Der Meister von Flémalle*, „Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen”, 19(1898), s. 8-34, 89-116; M. Frinta, *The Genius of Robert Campin, Appendix*, Hague-Paris, s. 65-66; M. J. Friedländer, *Early Netherlandish Painting*, t. 2, Leiden-Brussels 1967, s. 111, nr 64-65.

⁸ Guiffrey, dz. cyt., t. 1, s. 24, nr 39; s. 35, nr 68.

⁹ P. Durrieu, *Une Pitié de Nostre Seigneur*, „Memoires et Monuments de la Fondation Piot”, 23(1918-1919), s. 23; G. Troescher, *Die Burgundische Malerei*, Berlin 1966, s. 75.

¹⁰ H. Reiners, *Die Kölner Malerschule*, M. Glandbach 1925, il. 45.

¹¹ Frinta, dz. cyt., s. 115.

¹² Guiffrey, dz. cyt., t. 2, s. 117, nr 934.

¹³ Troescher, *Die Burgundische Malerei*, s. 166-167, il. 181.

Najstarsze znane w sztuce realizacje ikonografii „Tron Łaski” to miniatury poprzedzające tekst kanonu w mszałach z Cambrai z ok. 1120 r.¹⁴ i Evreux z początku XII w.¹⁵ Temat ten często wypełnia literę „T” przy modlitwie „Te igitur...”, od schyłku XIV w. coraz chętniej zastępowany jest nowymi motywami pasyjnymi, m.in. przez „Pietas Domini”.

Celem podkreślenia liturgicznego charakteru przedstawienie to zestawiano ze sceną celebrowania mszy św. i udzielania Komunii św. Na pretekście kapy z Berna z lat 1460-1470¹⁶ ciało Chrystusa ukazywane przez Boga Ojca jest równoznaczne z Hostią podnoszoną przez kapłana, przez co wyeksponowany został pasyjny charakter wiecznego Kapłaństwa i Ofiary Chrystusa.

Przedstawieniom „Pietas Domini” asystują bardzo często anioły podtrzymujące przez tkaninę płaszcz lub liturgiczne velum bezsilnie opadające ciało Chrystusa. Inne trzymają „Arma Christi”, zbierają do kielicha krew płynącą z ran Zbawiciela lub też uczestniczą w niebiańskiej liturgii Chrystusa, która rozgrywa się już w nadzmysłowym, transcendentalnym świetle. Pełnią tu również rolę „Angelus missae”, o których wspomina modlitwa kanonu „Supplices te rogamus...”¹⁷, mając zanieść ofiarę na ołtarz niebieski, przed tron Przedwiecznego.

U podstaw interpretacji treści „Pietas Domini” stoją dwie sentencje wyjęte z Listów św. Pawła: „On, który nawet własnego Syna nie oszczędził, ale Go za nas wszystkich wydał, jakże miałby wraz z Nim i wszystkiego nam nie darować?” (Rz 8, 32), oraz „Chrystus was umiłował i samego siebie wydał za nas w ofierze i dani na wdzięczną wonność Bogu” (Ef 5, 2).

„Pietas Domini” jest więc plastycznym wyrazem Charitas-Boga Ojca, który odzyskuje swojego Syna złożonego jako ofiarę przebłagalną za grzechy ludzkości, oraz Pietas-Chrystusa, który posłusznie dokonawszy dzieła odkupienia, powraca do Ojca, ukazując mu swoje rany jako świadectwo wypełnionego posłania. Powracający do swego Ojca Chrystus zostaje wyniesiony na wyżyny niebieskie zgodnie z formułą św. Pawła „[...] dokonał dzieła w Chrystusie, gdy wskrzesił Go z martwych i posadził po swojej prawicy na wyżynach niebieskich” (Ef 1, 20).

Bóg w otoczeniu aniołów prezentuje Syna, który staje z miłością przed człowiekiem, a wskazując na swoje rany, zdaje się mówić: Patrz, co przecierpiałem dla ciebie.

Szczególną wymowę ma tu gest ukazywania ran zw. *ostentatio vulnerum*. Motyw ten w powiązaniu z przedstawieniem Chrystusa stojącego przed Ojcem obrazuje ideę pośrednictwa-*intercessio* (w scenie Sądu Ostatecznego staje się dla potępionych znakiem grozy) i służy nawiązaniu dialogu z człowiekiem¹⁸. Źródłem takiego wyobraże-

¹⁴ W. B r a u n f e l s, *Die Heilige Dreifaltigkeit*, „Lucas-Bücherei zur Christlichen Kunst-ikonographie” VI, Düsseldorf 1954, s. XXXVII, il. 38.

¹⁵ M. L. H. G r o n d i j s, *Croyances, doctrines et iconographie de la Liturgie Celest*, „Mélanges d’Archeologie et d’Histoire”, 74(1962), s. 694-697.

¹⁶ B r a u n f e l s, dz. cyt., s. XLI.

¹⁷ D. B. B o t t e, *L’Ange du sacrifice et l’epiclèse de la messe romaine au Moyen Age*, „Recherches de Théologie Ancienne et Médiévale”, 1(1929), s. 285-296.

¹⁸ E. P a n o f s k y, *Imago Pietatis*, [w:] t e n ż e, *Studia z historii sztuki*, wybrał, oprac. i opatrzył posłowiem J. Białostocki, Warszawa 1971, s. 106-111.

nia jest Ewangelia św. Jana, opisująca scenę przebicia boku Chrystusa (J 19, 33-37), oraz przytaczająca prorocstwo Zachariasza „Będą patrzeć na tego, którego przebili” (Za 12, 10).

Geneza układu formalnego tematu „Pietas Domini” nie została jeszcze w sposób jednoznaczny i zadowalający wyjaśniona. Najogólniej ujmując problem, należałoby przede wszystkim zwrócić uwagę na zagadnienie powstania i rozprzestrzenienia się w XIV i XV w. licznych odmian przedstawień Chrystusa Umęczonego, którego prototypem był pojawiający się około połowy XIII w. typ ikony bizantyńskiej „Homo Basileus tes Doxes” (Król Chwały), której reprodukcje posiadał kościół Santa Croce in Gerusalemme w Rzymie¹⁹.

E. Panofsky zwraca uwagę, że hieratyczne, reprezentacyjne przedstawienie bizantyńskiego „Króla Chwały” zostało przekształcone w dewocyjny temat „Męża Boleści”²⁰, który w ciągu XIV w., akcentując ludzką osobowość Chrystusa, wzbogaca się pod względem treściowym i formalnym. Źródła tego przekształcenia tkwią w późno-średniowiecznym nurcie pobożności pasyjnej, której przedmiotem stał się Chrystus przedstawiony jako cierpiący człowiek. Nowo powstałe motywy ikonograficzne oraz typy przedstawień dewocyjnych zawdzięczały bardzo wiele nasilającej się w XIII i XIV w. mistyce pasyjnej, głównie franciszkańskiej, doktrynie soteriologicznej, a także wzrostowi pierwiastków subiektywno-uczuciowego i realistycznego w sztuce²¹.

Sztuka francuska w drugiej połowie XIV w. stworzyła typ „Męża Boleści” w pełni bezsilnego, o zakrwawionym, konwulsyjnie wygiętym ciele, będącego w stanie „śmiertelnego bytu”, a którego stan bezgranicznego wyniszczenia podkreśla podtrzymująca Go postać Maryi, Anioła bądź Boga Ojca. W przypadku dodania osoby Stwórcy powstała interesująca nas grupa „Pietas Domini”. Umieszczony nad nią symbol Ducha Świętego – gołębica – tworzył przedstawienie trynitarne.

Powstanie takiego układu ikonograficznego mogło również nastąpić w odwrotnej kolejności, tzn. „Mąż Boleści” przeniknął do istniejącego od XII w. przedstawienia „Tron Łaski”, zajmując miejsce Ukrzyżowanego.

Przypuszczać należy również, iż na ukształtowanie się typu „Pietas Domini”, w odmianie, gdzie Bóg Ojciec bierze Syna na kolana, podtrzymując Jego korpus, miał wpływ wcześniejszy temat „Piety corpusculum”²², przekształcony na początku XIV w. wraz ze wzrostem kultu Chrystusa Umęczonego w „Pietę”, zw. mistyczną²³.

Spróbujmy prześledzić występowanie tematu „Pietas Domini” na terenie Polski.

Najstarszym znanym i zachowanym przedstawieniem tego typu jest część środkowa dawnego tryptyku z kaplicy św. Trójcy, należącej do cechu szewców w kościele Maria-

¹⁹ T. D o b r z e n i e c k i, *Niektóre zagadnienia ikonografii Męża Boleści*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie”, 15(1971), nr 1.

²⁰ P a n o f s k y, dz. cyt., s. 98.

²¹ J. J. K o p e ć, *Męka Pańska w religijnej kulturze polskiego średniowiecza. Studium nad pasyjnymi motywami i tekstami liturgicznymi*, Warszawa 1975.

²² L. K a l i n o w s k i, *Geneza Piety średniowiecznej*, „Prace Komisji Historii Sztuki”, 10(1952), s. 229-257. Matka Boska w karmionym Dzieciątku dostrzega Ukrzyżowanego, którego ciało, o wielkości dziecka, okryte ranami, przedstawione jest w proporcjach dorosłego mężczyzny.

²³ Chrystus o wielkości dorosłego mężczyzny.

ckim w Gdańsku (obecnie w Muzeum Narodowym w Warszawie) z około 1435 r. Jest on uważany za pierwowzór zaginionego obrazu z identycznym przedstawieniem z kaplicy św. Jerzego, należącej do bractwa pod jego patronatem²⁴.

Stojący Bóg Ojciec, niezwykle reprezentacyjnie przedstawiony, w bogato dekorowanej tiarze i płaszczu, trzyma oburącz martwe ciało Chrystusa, pokryte krwawiącymi ranami. Postać Zbawiciela ujęta jest w półprofilu, głowa pochylona, nogi lekko zgięte, ręce równoległe opadające. Między głowami Ojca i Syna umieszczony jest Duch Święty w postaci gołębiczy (il. 1).

Bardzo podobny układ „Pietas Domini”, gdzie stojący Bóg Ojciec unosi przed sobą Syna, spotykamy w kolejnym gdańskim zabytku, wyjątkowym pod względem treści ikonograficznych. Znajdował się on niegdyś w Dworze Artusa (dziś zachowała się tylko jedna z siedmiu desek obrazu) i był ufundowany przez Lożę Malborską. Mowa o *Okręcie Kościoła* z około 1600 r.²⁵

Tablice gdańskie są dziełem mistrzów wykształconych w warsztatach dolno-niemieckich i zaznajomionych ze sztuką niderlandzką.

Kolejnym przykładem „Pietas Domini” jest rzeźba ze Świerczynkach z pierwszej połowy XVI w. (il. 2), powstała najprawdopodobniej w warsztacie toruńskim i wykazująca ściśle związki ikonograficzno-kompozycyjne ze wspomnianym obrazem Roberta Campin oraz dwiema grafikami niderlandzkimi z XV w., przypisywanymi Mistrzowi Banderol²⁶. Rzeźba przedstawia majestatyczną postać Boga Ojca siedzącego na tronie i trzymającego przed sobą bezwładne ciało Chrystusa, który prawą ręką dotyka klatki piersiowej, wskazując na ranę w boku, a lewą ma opuszczoną. Głowa jest przechylona na prawe ramię, a nogi są złączone i lekko ugięte.

Wpływów środkowoniemieckich i niderlandzkich doszukać się można także w rzeźbie „Pietas Domini” w Lidzbarku Warmińskim (obecnie w Muzeum w Olsztynie) z około 1510 r.²⁷ Należy ona do typu, w którym stojący Bóg Ojciec trzyma przed sobą zakrwawione ciało Chrystusa.

Na terenie Polski istnieje kilka przedstawień „Pietas Domini” inspirowanych ryciną Albrechta Dürera z 1511 r. (il. 3). Przedstawia ona siedzącego Boga Ojca, podtrzymującego przed sobą bezwładnie opadające ciało Chrystusa z lekko ugiętymi i skrzyżowanymi nogami. Prawa ręka Chrystusa bezwładnie opada, lewą zaś unosi ku górze stojący obok anioł. Inne towarzyszące grupie anioły podtrzymują płaszcz

²⁴ T. H i r s c h, *Die Ober-Pfarrkirche von St. Marien in Danzig*, Danzig 1843; W. D r o s t, *Die Marienkirche in Danzig und ihre Kunstschatze*, Stuttgart 1963.

²⁵ A. S. L a b u d a, *Malarstwo tablicowe w Gdańsku w 2 poł. XV w.*, Warszawa 1979; J. L i t w i n, *Próba rekonstrukcji okrętu przedstawionego na obrazie „Okręt Kościoła z Dworu Artusa w Gdańsku”*, „Gdańskie Studia Muzealne”, 2(1978).

²⁶ K. Z a l e w s k a, *Rzeźba późnogotycka w kościele parafialnym w Świerczynkach*, [w:] *Komunikaty na sesję naukową poświęconą dziełom sztuki Pomorza zorganizowaną w 500-lecie pokoju toruńskiego*, Toruń 1966.

²⁷ D o b r z e n i e c k i, *U źródeł*, s. 253, il. 22; K. W r ó b l e w s k a, *Późnogotycka sztuka na Warmii po pokoju toruńskim 1466*, „Rocznik Olsztyński”, 10(1972); t a ż, *Sztuka średniowieczna w zbiorach Muzeum województwa olsztyńskiego. Katalog wystawy i zbiorów*, Olsztyn 1979, s. 47.

Stwórcy oraz trzymają „Arma christi”. Nad głowami Boga Ojca i Syna unosi się gołębicą symbolizująca Ducha Świętego.

Temat „Pietas Domini” o Dürerowskiej kompozycji odnajdujemy w następujących dziełach polskich:

1. w rzeźbie w Ceradzu Kościelnym k. Poznania z XVI w.²⁸ (brak tu symbolu Ducha Świętego);

2. w miniaturze w inicjale „B” w rękopisie *Collectorum ecclesiae* z początku XVI w. (Biblioteka Kapitulna w Krakowie)²⁹;

3. w drzeworycie przypisanym twórcy *Lamentu opatowskiego* w dziele Benedictusa Chaledoniusa *Pasio Jesu Christi Salvatoris mundi* z 1523 r. w zbiorach Emeryka Hutten-Czapskiego w Krakowie (tutaj Chrystus opiera się na lewym przedramieniu Ojca, a nie prawym, jak u Dürera, anioł zaś unosi Jego prawą rękę, podczas gdy lewa opada w dół)³⁰;

4. w części środkowej tryptyku w Szyku z lat 1520-1530 (grupie asystuje tylko jedna para aniołów, gołębicą zaś unosi się pomiędzy głowami Boga Ojca i Syna)³¹;

5. w obrazie w Czerniewicach z XVI w. (il. 4) (tutaj ciało Chrystusa opada w przeciwnym kierunku niż na pierwowzorze Dürerowskim)³²;

6. w epitafium rodziny Dohnów (il. 5) z około 1595-1600 r. (obecnie w Muzeum w Olsztynie)³³.

Kolejnym dziełem typu „Pietas Domini”, pochodzącym z terenu Polski, jest obraz z Chocholowa z trzeciej ćwierci XVI w.³⁴ Przedstawiono na nim siedzącego Boga Ojca, który trzyma złożone na Jego kolanach ciało Syna w pozycji typowej dla grupy „Pieta”.

Ostatnim dziełem z XVI w. jest manierystyczna kompozycja „Pietas Domini” Georgesa Pencza w klasztorze cystersów w Mogile (replika tego obrazu znajduje się w Muzeum w Dijon)³⁵. Obraz wyobraża Boga Ojca, na którego kolanach siedzi półpo-

²⁸ G. Chmarzyński, *Wielkopolska plastyka gotycka. Katalog wystawy*, Poznań 1938; M. Białłowicz-Krygierowa, *Sztuka gotycka – rzeźba*, [w:] *Dzieje Wielkopolski*, t. 1, Poznań 1969.

²⁹ Dobrzaniecki, *U źródeł*, s. 291, il. 56.

³⁰ F. Kopera, *Spis druków epoki Jagiellońskiej w zbiorach Emeryka Hutten-Czapskiego w Krakowie*, Kraków 1900, s. 97, 131, il. 62; J. Bołoz Antoniewicz, *Lament opatowski i jego twórca*, „Prace Komisji Historii Sztuki PAU”, 2(1922), s. 154, il. 14.

³¹ M. Kornecki, *Obraz „Tronującej Marii odzianej w słońce” i „Pietas Domini” z kościoła w Szyku*, „Folia Historiae Artium”, 19(1983), s. 55-73; T. Chrzanoski, M. Kornecki, *Sztuka Ziemi Krakowskiej*, Kraków 1972, s. 162-164.

³² H. J. Tümmers, *Die Altarbilder der Älteren Bartholomäus Bruyn*, Berlin 1929, s. 112; Dobrzaniecki, *U źródeł*, s. 291, il. 57.

³³ K. Wróblewska, *Renesansowe epitafium Piotra Poliny i Katarzyny Cermówny*, „Komunikaty Mazursko-Warmińskie”, 4(1972), nr 4, s. 492.

³⁴ Kalinowski, *Geneza Piety średniowiecznej*, s. 246, il. 33; H. Pińkowski, T. Stach, *Drogami skalnej ziemi*, Kraków 1956, s. 76.

³⁵ H. G. Gmelin, *Georg Pencz als Maler*, „Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst”, 17(1966), s. 109.

staciowo ujęty Zbawiciel, krzyżujący ręce i opierający głowę o Ojca, Ten zaś prawą ręką podtrzymuje poprzez całun korpus Syna, a lewą dotyka Jego zranionego boku.

Również w pozycji siedzącej, lecz w ujęciu całopostaciowym, przedstawiono ten temat na obrazie z początku XVII w. w kościele św. Trójcy w Tarnowie (il. 6)³⁶. Bóg Ojciec i klęczący anioł unoszą lewą rękę Chrystusa, a asystujący pozostali aniołowie trzymają „Arma Christi” i całun.

Ostatnim zabytkiem polskim, na który chciałabym zwrócić uwagę, jest płaskorzeźba z Kozłówka z około połowy XVII w.³⁷ Majestatycznie siedzący Bóg Ojciec trzyma przed sobą poziomo rozpostarte ręce Chrystusa zdjętego z krzyża, tak jakby trzymał poziomą belkę krzyża. Na przedramieniu Zbawiciela siedzi gołąb przedstawiający Ducha Świętego. Wokół aniołowie adorujący i trzymający pod stopami Zbawiciela całun.

Zaprezentowana grupa kilkunastu przedstawień „Pietas Domini” świadczy, iż typ „Pitié de Nostre Seigneur”, ukształtowany w końcu XIV w. w Burgundii, dotarł za pośrednictwem warsztatów Niemiec i Niderlandów na tereny polskie. Temat ten pojawia się także w sztuce ludowej, czego przykładem jest obraz malarza z Biłgoraja, znajdujący się w Dziale Etnografii Muzeum w Lublinie.

³⁶ T. D o b r z e n i e c k i, *Średniowieczne źródła Piety*, [w:] *Treści dzieła sztuki, Materiały sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Gdańsk, grudzień 1966*, Warszawa 1969, s. 24, il. 8.

³⁷ T. C h r z a n o w s k i, M. K o r n e c k i, *Zabytki plastyki gotyckiej w diecezji przemyskiej*, „*Nasza Przeszłość*”, 46(1976).



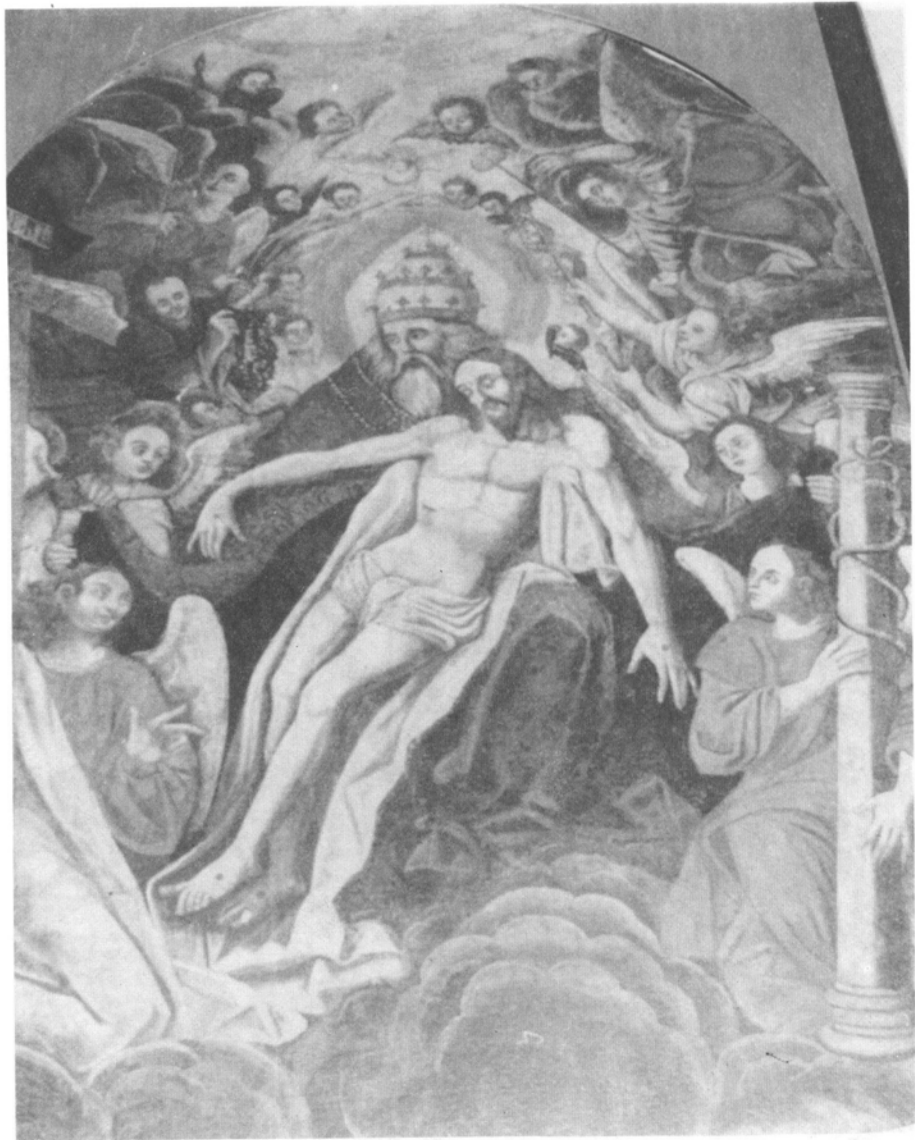
1. Malarz gdański, ok. 1435, część środkowa tryptyku, Muzeum Narodowe w Warszawie
(pierwotnie kościół Mariacki w Gdańsku, kaplica św. Trójcy)



2. Warsztat toruński (?), 1. ćw. XVI w., rzeźba, kościół parafialny, Świeczynki



3. Albrecht Dürer, drzeworyt z 1511 r.



4. Obraz tablicowy z XVI w. w kościele parafialnym w Czerniewicach



5. Epitafium Piotra Dohny i Katarzyny Czemówny, Muzeum w Olsztynie, ok. 1595-1600 r.



6. Obraz tablicowy z początku XVI w. w kościele św. Trójcy w Tarnowie