

IZABELA BANASZEWSKA

GOTYCKI FRESK
ZE SCENAMI UKRZYŻOWANIA I UMYWANIA NÓG
W KRUŻGANKACH CYSTERSKIEGO KLASZTORU
W PELPLINIE*

Kościół i klasztor w Pelplinie, niegdyś siedziba cystersów, dziś katedra oraz Wyższe Seminarium Duchowne, kryją w swych wnętrzach niejedno arcydzieło sztuki, o czym można się przekonać przeglądając przewodniki po Pelplinie oraz opracowania¹. Fresk ze scenami Ukrzyżowania i Umycia nóg jest jednym z niewielu zachowanych zabytków malarstwa monumentalnego, które stanowiły dekorację średniowiecznego wnętrza klasztornego. Znajduje się on w środkowej części północnego skrzydła krużganków na ścianie tarczowej² (il. 1, 2, 3). Przez kilka stuleci pozostawał on niewidoczny dla widza, gdyż już na początku XVII wieku został zakryty z uwagi na bardzo zły stan

MGR IZABELA BANASZEWSKA – absolwentka historii sztuki KUL.

* Artykuł powstał na podstawie pracy magisterskiej napisanej w Katedrze Historii Sztuki Średniowiecznej Polskiej, pod kierunkiem dr hab. Jadwigi Kuczyńskiej, prof. KUL pt. *Fresk ze scenami Ukrzyżowania i Umywania nóg w krużgankach cysterskiego klasztoru w Pelplinie*, Lublin 2002.

¹ R. F r y d r y c h o w i c z, *Przewodnik ilustrowany po Pelplinie i jego kościołach*, Toruń 1895; t e n ż e, *Geschichte der Cistercienserabtei Pelplin und ihre Bau – und Kunstdenkmäler*, Düsseldorf 1905; t e n ż e, *Nowy ilustrowany przewodnik po Pelplinie*, Pelplin 1928; J. S. P a s i e r b, *Pelplin i jego zabytki*, Warszawa–Pelplin 1993; R. C i e c h o l e w s k i, *Skarby Pelplina*, Pelplin 1997.

² Fresk wykonany został w technice wapiennej *al secco*, przy użyciu zaprawy wapienno–piaskowej oraz roztworu kazeiny. Jego wymiary to: 375 cm. wysokości oraz 466 cm. szerokości. E. R y g i e l s k a, E. R o g o z i ń s k a, *Dokumentacja konserwatorska malowidła ściennego w północnym skrzydle krużganków pocysterskiego klasztoru przy bazylice katedralnej w Pelplinie*, Pelplin 1996-1999, s. 3.

jednym z olejnych obrazów, które zakonnicy zamawiali do dekoracji ścian krużganków³. Odnaleziono go ponownie 22 lipca 1881 roku po zdjęciu do konserwacji wspomnianego płótna⁴. W 1885 roku malowidło, będące już w bardzo złym stanie, powierzono konserwacji Leopolda Weinmayera – malarza z Monachium. Tenże malarz, pracujący także przy konserwacji fresków w Malborku i Kwidzynie, po sześciotygodniowej pracy przemalował i uzupełnił przedstawienie pelplińskie⁵. Z dużą dozą prawdopodobieństwa stwierdzić należy, iż praca ta zmieniła stylistykę średniowiecznego fresku nie zniekształcając jednak w sposób zasadniczy jego ikonografii (il. 4). Wiadomo bowiem, iż Monachijczyk poczynił sobie dość swobodnie z odnawianiem polichromii na Pomorzu⁶. Po raz kolejny malowidło zostało uzupełnione prawdopodobnie przez ekipę Fryderyka Stummela w czasie wielkiej renowacji katedry w latach 1894-1899⁷. Ostatnia konserwacja, jakiej poddano fresk, trwała od 1996 do 1998 roku. Wynikiem jej było ściągnięcie warstwy XIX wiecznej i ukazanie oczom zwiedzających pierwotnego malowidła⁸.

Przemalowanie, którego dokonano pod koniec XIX wieku, przez długi czas nastroczało naukowcom dużych trudności z właściwym określeniem daty powstania obiektu oraz próbą ustalenia jego proveniencji. Dodatkowymi elementami, które wprowadzały w błąd zarówno niemieckich jak i polskich badaczy, były niektóre różnice ikonograficzne, widoczne już tylko na fotografiach pozostałych po XIX-wiecznej przemalowanej warstwie polichromii⁹ (il. 4).

³ S. K u j o t, *Obrazy w krużgankach pocysterskich w Pelplinie. Dla zwiedzających opisane*, Pelplin 1887.

⁴ F r y d r y c h o w i c z, *Przewodnik...*, s. 138.

⁵ Tamże.

⁶ Zwrócił na to uwagę Domasłowski. W artykule dotyczącym malowideł ściennych kościoła zamkowego w Malborku zarzuca restauratorowi, iż tworzył zupełnie nowe kompozycje malarskie, nie trzymając się pierwotnego. Jako przykład źle przeprowadzonej przez niego konserwacji zostaje tu wymieniony również fresk pelpliński. J. D o m a s ł o w s k i, *Malowidła ścienne kościoła zamkowego w Malborku*, „Biuletyn Historii Sztuki” 41(1979), s. 275–281.

⁷ C i e c h o l e w s k i, *Skarby...*, s. 94.

⁸ Badania konserwatorskie potwierdziły, iż fresk pelpliński zawiera kilka warstw malarskich: pierwszą gotycką, w której odnaleziono w niektórych miejscach fazę wtórną, czytelną, gdyż nastąpiła w niej zmiana spoiwa. Ingerencja ta objęła jednakże niewielki procent powierzchni, zatem można ją uznać za zabiegi renowacyjne. Na nich leżała nietypowa warstwa izolacyjna prawdopodobnie XIX-wieczna, która stanowiła grunt dla namalowanej od nowa kompozycji. Zauważono też kolejne zmiany, nie ingerujące już tak zasadniczo w całość kompozycji, dotyczące poprawek w obrębie istniejącej struktury plastycznej, R y g i e l s k a, R o g o z i ń s k a, *Dokumentacja...*, s. 22-23.

⁹ Zob. P a s i e r b, *Pelplin...*, s. 36-37.

We wszystkich niemalże publikacjach, zaczynając od pierwszej a kończąc na pozycjach najnowszych¹⁰, omawiano nieautentyczną warstwę malowidła, która znacznie różniła się od obecnej pod względem rozwiązań stylistycznych. Jedyne wyjątek, gdzie zamieszczona jest i omawiana fotografia właściwej średniowiecznej kompozycji, stanowi książka Ciecholewskiego¹¹, której wydanie zbiegło się w czasie z ostatnią konserwacją fresku i zdjęciem przemalowań. W konsekwencji, jeśli chodzi o wyznaczenie daty powstania malowidła, wahała się ona między połową XIV a połową XV wieku. Najwcześniej na połowę XIV, czyli na czas ukończenia budowy krużganka pelplińskiego, datowali polichromię Heise, Frydrychowicz, Schmid, Dittrich i Wyrwa¹². Inną propozycję podali Makowski, Ehrenberg i Kopera, datując fresk na drugą połowę XIV wieku¹³. Na koniec XIV wieku wskazał jedynie Ciecholewski, natomiast Dehio oraz Starzyński i Walicki na około 1400 rok¹⁴. Za powstaniem w początku i pierwszej ćwierci XV wieku byli Drost, Stange, Brutzer, Białowicz, Pasierb, i Domaśłowski¹⁵. Natomiast sam restaurator

¹⁰ J. Heise, *Die Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Westpreussen*, t. I, *Pommern*, Danzig 1884-1887, s. 204-205; A. M. Wyrwa, *Opactwa cysterskie na Pomorzu*, Poznań 1999, s. 156; *Monasticon Cisterciense Poloniae*, red. A. M. Wyrwa, J. Strzelczyk, K. Kaczmarek, t. II, Poznań 1999, s. 311.

¹¹ Ciecholewski, *Skarby...*, s. 95

¹² Heise, *Die Bau...*, s. 204; Frydrychowicz, *Przewodnik...*, s. 135-138; *t e n ż e*, *Geschichte...*, s. 475-478; *t e n ż e*, *Nowy...*, s. 100, 102-105; B. Schmid, *Die bildende Kunst in Preussen zur Zeit des Deutschen Ritterordens*, w: *Provinz Westpreussen*, t. II, Danzig 1915, s. 449-457; *t e n ż e*, *Gotische Kruzifixe in Preussen*, „Mitteilungen des Copernicus – Vereins für Wissenschaft und Kunst zu Thorn”, 27(1919), s. 11-12; *t e n ż e*, *Baukunst und bildende Kunst zur Ordenszeit*, w: *Deutsche Staatenbildung und deutsche Kultur im Preussenlande*, Königsberg 1931, s. 135; *t e n ż e*, *Bau- und Kunstdenkmäler der Ordenszeit in Preussen*, t. I, Marienburg 1939, s. 72-73; Dittrich, *Die mittelalterliche Kunst im Ordensland Preussen*, „Vereinschriften des Göres – Gesellschaft”, 1(1887), s. 81; *Opactwa...*, s. 156; *Monasticon Cisterciense*, s. 311.

¹³ B. Makowski, *Malarstwo ścienne w epoce gotyku na Pomorzu*, „Rocznik Korporacji Studentów Uniwersytetu Poznańskiego Pomerania”, 3(1928), s. 93-96; *t e n ż e*, *Sztuka na Pomorzu jej dzieje i zabytki*, Toruń 1932, s. 60-61; H. Ehrenberg, *Deutsche Malerei und Plastik von 1350-1450*, Bonn, Leipzig 1920, s. 72-73; F. Kopera, *Dzieje malarstwa w Polsce*, t. I, *Średniowieczne malarstwo w Polsce*, Kraków 1925, s. 90-91.

¹⁴ Ciecholewski, *Skarby...*, s. 94; G. Dehio, *Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler*, t. II, Berlin 1922, s. 364; J. Starzyński, M. Walicki, *Malarstwo monumentalne w Polsce średniowiecznej*, Warszawa 1929, s. 39-40.

¹⁵ W. Drost, *Das Kreuzigungsfresco in Pelplin*, „Pantheon”, 15(1935), s. 133-137; *t e n ż e*, *Danziger Malerei vom Mittelalter bis zum Ende des Barock*, Berlin, Leipzig 1938, s. 36; A. Stange, *Deutsche Malerei der Gotik*, t. I, Berlin 1938, s. 227-229; G. Brutzer, *Mittelalterliche Malerei im Ordensland Preussen*, t. I, *Westpreussen*, Danzig (1936), s. 35-37; Z. Białowicz, *Malarstwo ścienne*, w: *Sztuka polska czasów średnio-*

Weinmayer określił malowidło jako powstałe w połowie XV wieku¹⁶. Podobnie rozbieżne były też stanowiska dotyczące określenia kręgu, w jakim wykształcił się twórca dzieła.

Pierwszą wzmianką dotyczącą proveniencji zabytku było zapewnienie Weinmayera, iż twórcą malowidła był mistrz ze szkoły kolońskiej¹⁷. Opinię tę, którą powtórzyli też Frydrychowicz oraz Domasłowski, uważano za prawdopodobną, gdyż pelplińscy cystersi w pierwszych wiekach istnienia klasztoru utrzymywali związki z Kolonią. Zdecydowana większość badaczy określała jednak zabytek jako dzieło powstałe pod wpływem sztuki czesko-frankońskiej. Pierwszy tę teorię przedstawił Ehrenberg, a zgodzili się z nim Kopera, Starzyński i Walicki, Chmarzyński¹⁸, Białowicz. Na warsztat norymberski wskazali natomiast Brutzer oraz Stange, na inspiracje sztuką czeską – Ciecholewski. Jedyne, w czym zgodni byli wszyscy autorzy zajmujący się freskiem, to fakt silnego przemalowania oraz wynikające stąd trudności dla postawienia jednoznacznej opinii. Po zdjęciu przemalówki otwartym problemem stała się znów sprawa zagadkowej stylistyki, datowanie, a także wymowa obu stref malowidła.

Polichromia pelplińska prezentuje rzadko spotykane zestawienie tematów. Średniowieczny mistrz połączył ze sobą sceny Umycia nóg i Ukrzyżowania, w ten sposób w obu zawarł tematykę miłości i pokory. W centralnym miejscu górnej strefy znajduje się Chrystus na krzyżu. U Jego stóp stoją Maria i św. Jan Ewangelista, za nimi dwaj prorocy. Kompozycję z obu stron zamykają postacie klęczących mnichów. W strefie dolnej ukazano dwunastu apostołów siedzących szeregiem na ławie oraz usytuowanego w centralnym miejscu kompozycji Chrystusa, który klęczy pochylając się do stóp św. Piotra.

Być może powodem połączenia ze sobą obu scen było zobrazowanie głównych zasad nauki zakonu, co mogło służyć nie tylko dekoracji klasztoru,

wiecznych, red. G. Chmarzyński, Warszawa 1953, s. 145; P a s i e r b, *Pelplin...*, s. 36-37; J. D o m a s ł o w s k i, *Malarstwo gotyckie na Pomorzu Wschodnim*, „Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk. Wydział Nauk o Sztuce. Prace Komisji Historii Sztuki”, XVII, Warszawa-Poznań 1990, s. 38-39; t e n ż e, *Znaczenie klasztorów cysterskich dla średniowiecznej sztuki Pomorza Wschodniego*, w: *Cystersi w kulturze średniowiecznej Europy*, red. J. Strzelczyk, Poznań 1992, s. 247.

¹⁶ Stanowisko Weinmayera podane za: F r y d r y c h o w i c z, *Geschichte...*, s. 475-478.

¹⁷ Tamże.

¹⁸ G. C h m a r z y Ń s k i, *Sztuka pomorska*, w: *Słownik geograficzny Państwa Polskiego*, t. I, Warszawa 1937, s. 375-378.

ale także kontemplacji i rozmyślaniu¹⁹. Taka interpretacja wydaje się prawdopodobna, jeśli będziemy pamiętać, iż cała twórczość artystyczna cystersów służyć miała podkreśleniu ideałów monastycznych²⁰.

Od wczesnego średniowiecza cała pobożność koncentrowała się głównie na tajemnicy Ukrzyżowania, czyniąc śmierć Chrystusa na krzyżu głównym przedmiotem rozmyślania. Jednakże za przyczyną cysterskiego opata, św. Bernarda z Clairvaux rozważanie męki Chrystusa zyskało nowy wymiar. Proponowany przez niego model pobożności, związany z elementami uczuciowymi, zaciążył nad duchowością całego stulecia²¹. Dla św. Bernarda bliski stał się Chrystus historyczny, Jego dzieciństwo, życie, trudy i cierpienia oraz śmierć poniesiona z miłości ku ludziom. Rozważanie nad człowieczeństwem Zbawiciela oraz Jego cierpieniem miało duże znaczenie dla życia chrześcijańskiego – gdyż człowiek poznawał wielkie misterium łaski, które stawało się podstawą jego ufności i miłości do Boga²². Znaczącym aspektem myśli mistycznej św. Bernarda była także teologia krzyża. Pisał on, iż cierpienia doznawane przez Chrystusa stanowiły okazję do wypełnienia tajemnicy zbawienia, a także udzielenia stosownego pouczenia ludziom²³. Dobrowolna śmierć Zbawiciela na krzyżu była największą lekcją miłości daną ludziom. W ten sposób św. Bernard ustalił nowy model relacji człowieka z Bogiem, wprowadzając na stałe do duchowości średniowiecza ideę naśladowania przez chrześcijanina Chrystusa – Człowieka. Naśladowanie to wy pływało z nieustannego rozważania ukazanej miłości. W głównych zarysach duchowość cystersów opiera się na dwóch podstawowych zasadach, nabożeństwie do Chrystusa – Człowieka i czci do Matki Bożej pośredniczki prowadzącej do Jezusa oraz zabezpieczającej duchowy wzrost człowieka²⁴.

Tematy obu stref malowidła inspirowane były przez Pismo św. Wydarzeniem w Biblii poprzedzającym mękę Chrystusa, była Ostatnia Wieczerza. Ewangelia Jana jako jedyna nie zamieszcza opisu samego ustanowienia Eucharystii, lecz wspomina o Umyciu nóg apostołom. „W czasie wieczerzy [...],

¹⁹ Zdaniem Domasłowskiego przewaga tematów dydaktycznych wyróżnia polichromie Pomorza Wschodniego wśród terenów Europy Środkowo-Wschodniej, gdzie dominują raczej przedstawienia narracyjne. J. D o m a s ł o w s k i, *Gotyckie malarstwo ścienne w Polsce, Pomorze Wschodnie*, „Ochrona Zabytków” 1980, nr 33, s. 140.

²⁰ J. S t o ż e k, *Cystersi – duchowość*, w: *Encyklopedia Katolicka*, t. II, szp. 734.

²¹ J. J. K o p e ć, *Męka Pańska w religijnej kulturze polskiego średniowiecza. Studium nad pasyjnymi motywami i tekstami liturgicznymi*, Warszawa 1975, s. 88.

²² Tamże, s. 89.

²³ Tamże, s. 90.

²⁴ Zob. W y r w a, *Opactwa...*, s. 36.

wiedząc, że Ojciec dał Mu wszystko w ręce oraz, że od Boga wyszedł i do Boga idzie, wstał i złożył szaty. A wzięwszy prześcieradło, nim się przepasał. Potem nalał wody do miednicy. I zaczął umywać uczniom nogi i ocierać je prześcieradłem, którym był przepasany” (J 13, 2-5). W geście Chrystusa Ewangelista widzi znak bezwzględnego poddania się woli Bożej, aż do męki krzyżowej włącznie²⁵. Tekst ten od najdawniejszych czasów jest wykładnią pokory i miłości braterskiej. Chrystus daje swym uczniom przykład do naśladowania, mówiąc: „[...] umyłem wam nogi, to i wyście powinni sobie nawzajem umywać nogi, [...] dałem wam bowiem przykład, abyście i wy tak czynili, jak Ja wam uczyniłem” (J 13, 14-15). Również celebrowane w Wielki Czwartek umycie nóg wnosi w liturgię nazwę *mandatum*, łac. przykazanie, z powodu polecenia miłości, którym zaczyna się pierwsza pieśń ceremonii: „przykazanie nowe daję wam, byście się wzajemnie miłowali”²⁶. O tym, iż zwyczaj obmywania nóg upowszechnił się już w pierwszych wiekach chrześcijaństwa, świadczy Pierwszy list do Tymoteusza (5, 10), którego autor, wymieniając uczynki dobrej wdowy, pisze, iż: „była gościnną, obmyła nogi świętych”²⁷.

Dla upamiętnienia przykazania miłości, zwyczaju obmycia dokonywali opaci w klasztorach, biskupi w katedrach, a władcy na dworach królewskich²⁸. Warto zauważyć, iż północne skrzydło pelplińskiego krużganka klasztorowego, w którego środkowej części znajduje się interesujące nas malowidło, było miejscem, gdzie w soboty opat umywał zakonnikom nogi²⁹. Temat znajdującego się na fresku przedstawienia byłby zatem bezpośrednio związany z funkcją pomieszczenia, w jakim się znajduje.

Motyw Umycia nóg inspirował artystów już od wczesnych wieków chrześcijaństwa. Jego pierwsze przedstawienia pojawiły się na tzw. sarkofagach pasyjnych z przełomu IV i V wieku, jak sarkofag z Rzymu czy z Nîmes, gdzie nie widać dosłownego obmycia, a jedynie Chrystusa trzymającego

²⁵ H. Langkammer OFM, *Słownik biblijny*, Katowice 1989, s. 119.

²⁶ L. Réau, *Ikonographie de l'art chrétien*, t. II, cz. 2, Paris 1957, s. 407, (za tłum. własnym).

²⁷ D. Forstner OSB, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, przeł. W. Zakrzewska, P. Pachciarek. R. Turzyński, Warszawa 1990, s. 375.

²⁸ M. Lurker, *Słownik obrazów i symboli biblijnych*, przeł. K. Romaniuk, Poznań 1989, s. 143.

²⁹ J. Ciemnołowski, J. S. Pasierb, Pelplin, Wrocław 1978, s. 242; Domasłowski, *Malarstwo...*, s. 38; tenże, *Znaczenie klasztorów...*, s. 247; Cholewski, *Skarby...*, s. 92; *Monasticon ...*, s. 311; Wyrwa, *Opactwa...*, s. 156.

tkaninę oraz Piotra z bosymi stopami³⁰. Powstały w VI wieku Kodeks z Rossano ukazuje Chrystusa, który schyla się i myje nogi apostołów³¹. Dla zilustrowania słów Piotra „Panie nie tylko nogi ale i ręce i głowę” (J 13, 9), przedstawiano tego apostoła wskazującego palcem na swoją głowę. Motyw ten był popularny od IX wieku³², co ukazuje mozaika w Hosios Lukas z około 1000 roku. Od połowy XI wieku Chrystus jest przedstawiany w postawie klęczącej³³, jak na ilustracji w Psalterzu z Winchester z około 1050 roku. Temat Umycia nóg był w sztuce często łączony z innymi scenami, takimi jak na przykład Ostatnia wieczerza, o czym świadczy grupa tympanonów francuskich katedr. Umycie nóg pojawia się tam jako epizod, obok sceny symbolizującej ustanowienie Eucharystii (il. 9).

Na fresku pelplińskim mamy do czynienia ze schematem ikonograficznym, ukazującym w centrum kompozycji Chrystusa, który klęczy przed apostołem, wskazującym lewą ręką na swoją głowę (il. 3). Gest przyklęknienia jest wyrazem uniżoności i pokory³⁴, a w tym wypadku również przykładem miłości, jaki Nauczyciel daje swym uczniom.

Spośród apostołów oprócz Piotra rozpoznać można również Jana. Zarówno w dolnej jak i górnej strefie fresku został on ukazany zgodnie z tradycją ikonograficzną jako najmłodszy. Rozpoznanie pozostałych uczniów nie jest możliwe, gdyż przedstawieni są tu bez atrybutów, natomiast napisy na trzymany przez nich banderolach, które niegdyś mogły ich identyfikować, są dziś bardzo zniszczone. Na uwagę zasługuje jednak fakt, iż czterech spośród uczniów trzyma w dłoniach księgi, są to dwaj apostołowie w skrajnej części prawej strony fresku – Jan oraz apostoł siedzący za Piotrem. Każda z postaci ujmuje ją w inny sposób. Apostołowie z prawej strony fresku trzymają księgi na prawych dłoniach, Jan oraz apostoł siedzący za Piotrem w lewych, przy czym ten ostatni przytrzymuje księgę wspierając ją na kolanie. Znaczenie księgi może być wielorakie, często występowała ona jako symbol mądrości i wiedzy a także pełni wszechświata³⁵. Tutaj atrybut ten mógłby wyróżniać tych spośród dwunastu apostołów, którzy byli autorami Ewangelii oraz Listów

³⁰ G. Schiller, *Ikongraphie der christlichen Kunst*, t. II, Gütersloh 1968, s. 53; É. Mâle, *L'art religieux du XII siècle en France*, t. I, Paris 1953, s. 74-78.

³¹ E. Kirschbaum, *Fusswaschung*, w: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, red. tenże, t. II, Rom-Freiburg-Basel-Wien, 1990, t. II, s. 69.

³² Tamże, s. 70.

³³ Tamże.

³⁴ *Lexykon symboli*, oprac. M. Oesterreicher-Mollwo, przeł. J. Prokopiuk, Warszawa 1992, s. 65.

³⁵ *Lexykon symboli...*, s. 77.

pasterskich. Fakt, iż Jan trzyma jedną z ksiąg, potwierdza to przypuszczenie. Można by zatem spodziewać się, iż wśród pozostałych trzech uczniów są Mateusz, Jakub oraz Juda Tadeusz³⁶. W ten sposób średniowieczny artysta nie tylko zaprezentował kolegium Dwunastu, stanowiących fundament Kościoła, ale również wskazał na główne dzieło Kościoła, jakim jest nauczanie.

Górna strefa fresku ukazuje kulminacyjne wydarzenie Pasji – Ukrzyżowanie (il. 1). Głównym źródłem dla tego typu przedstawień były relacje zawarte w Ewangeliach (Mt 27, 35-50; Mk 15, 23-41; Łk 23, 44-49; J 19, 17-37). Spośród nich najwięcej szczegółów podaje Ewangelia św. Jana. Również w przypadku polichromii pelplińskiej mamy do czynienia ze zilustrowaniem słów św. Jana, o czym świadczy obecność pod krzyżem Matki oraz umiłowanego ucznia (J 19, 25-27).

W ikonografii przedstawień Ukrzyżowania od pierwszych wieków chrześcijaństwa następowały liczne zmiany. Początkowo Chrystusa nie ukazywano na krzyżu, lecz przedstawiano za pomocą symboli: baranka mistycznego lub samego krzyża. Do najstarszych przedstawień Chrystusa na krzyżu należy płaskorzeźba z kości słoniowej z około 420-430 roku przechowywana w British Museum³⁷. Płaskorzeźba ta jest przykładem hellenistycznego ujęcia sceny Ukrzyżowania. Widać na niej żywego Chrystusa z otwartymi oczyma, bez brody, w wąskiej przepasce biodrowej. Przykładem ukazującym syryjski typ jest karta z Ewangeliarza Rabbula wykonana w 586 roku³⁸, na której Chrystus ma brodę, a Jego ciało okrywa sięgająca stóp tunika. Od XI wieku zaczęto ukazywać martwego Chrystusa na krzyżu w przepasce biodrowej, z zamkniętymi oczyma, głową sklonioną na ramię oraz krwią płynącą z boku³⁹. Ten typ przedstawienia odnajdujemy między innymi w pochodzącej z około 1160 roku Biblii z Floreffe. W XII wieku zmieniono dotychczasowy układ nóg Chrystusa z ułożonych obok siebie na skrzyżowane⁴⁰. Od około 1300

³⁶ W przypadku tego ostatniego istnieje wśród biblistów sprzeczny pogląd, co do utożsamiania go z autorem Listu św. Judy. Jak podaje wstęp do tegoż listu, „...św. Juda, brat św. Jakuba Młodszeo, krewny samego Chrystusa Pana, jest najprawdopodobniej identyczny z apostołem Judą, zwanym Tadeuszem. Tej ostatniej tożsamości nie przyjmuje część biblistów, opierając się na wierszu 17 tego listu, gdzie Autor zdaje się odróżniać siebie od Apostołów”. *List św. Judy Apostoła. Wstęp w: Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, Poznań–Warszawa 1971.

³⁷ S c h i l l e r, *Ikonographie...*, t. II, s. 100.

³⁸ H. B a u e r, R. H a u s s h e r, H. N e u m a n n, *Kreuzigung Christi w: Lexikon der...*, t. II, szp. 613.

³⁹ R é a u, *Ikonographie...*, t. II, cz. 2, s. 478.

⁴⁰ B. D a b - K a l i n o w s k a, *Ziemia – Piekło – Raj*, Warszawa 1994, s. 82.

roku w sztuce południowej i zachodniej Europy u stóp krzyża oprócz Marii i Jana ukazywano postacie proroków i świętych, czego dowodzi karta w Psalterzu Yolande de Soissons z około 1275 roku oraz miniatura w Ewangelistarzu katedry wawelskiej, datowana na lata 1320-1330, na której półpostacie proroków trzymających banderole z tekstami komentującymi dokonującą się Ofiarę umieszczono w niszach⁴¹.

W Ukrzyżowaniu pelplińskim wiszący na krzyżu Chrystus jest martwy, głowę ma sklonioną na prawe ramię, a Jego skrzyżowane stopy ułożone są prawa na lewej, co ma głębokie znaczenie symboliczne⁴². Emblematyczny wymiar uzyskało także rozmieszczenie po obu stronach krzyża postaci Marii i św. Jana, wyróżniając w ten sposób Marię jako matkę Chrystusa⁴³.

Maria ukazana została jako Matka Bolesna z mieczem skierowanym w serce (il. 2). Wspólne zestawienie Chrystusa umęczonego i Matki Bolesnej obrazuje myśl teologiczną, którą można nazwać „połączonym wstawiennictwem”⁴⁴. W tym miejscu należy dodać, iż nurt pobożności maryjnej w Polsce czasów średniowiecznych był paralelny do świadomości teologicznej na Zachodzie, gdzie akcentowano pośredniczą funkcję Marii w Odkupieniu⁴⁵. Święty Bernard z Clairvaux w swych homiliach na święta maryjne oraz w kazaniu o Marii jako „akwedukcie Bożej łaski”, wiąże ściśle naśladowanie Chrystusa z upodobnieniem się do Marii. Wskazuje przy tym na niezwykłą świętość Bogarodzicy oraz Jej funkcję Orędowniczki i Pośredniczki wyprasa-

⁴¹ Miniatura z nieistniejącego już Ewangelistarza ukazuje w pełni rozwiniętą formułę ikonograficzną Ukrzyżowania z prorokami i świętymi, która ukształtowała się w sztuce południowej i zachodniej Europy około 1300 roku i której liczne warianty odnajdujemy we wszystkich dziedzinach sztuki sakralnej tego czasu. Za: B. M i o d o Ń s k a, *Matopolskie malarstwo książkowe 1320-1540*, Warszawa 1993, s. 111.

⁴² „Prawa strona Chrystusa odpowiada *vita aeterna* (życiu wiecznemu) i sugeruje Jego boskość, lewa wskazuje na Jego życie doczesne, *vita praesenas*. Jeżeli głowa Ukrzyżowanego pochylona jest w prawo, choć Jan (19, 30) nie podaje żadnej strony, to – podobnie jak położenie prawej nogi na lewej – ma być to wyrazem zwycięstwa pierwiastka duchowego nad cielesnym oraz przejścia (*transitus*) do wiecznego życia”. M. L u r k e r, *Przesłanie symboli w mitach, kulturach i religiach*, przeł. R. Wojnakowski, Kraków 1994, s. 395.

⁴³ „Jeśli na obrazach obejmujących również Marię i Jana temu drugiemu przydzielone jest miejsce po lewej stronie krzyża, nie zaś po «męskiej» (prawej), to z tej przyczyny, że Matce Chrystusa przysługuje miejsce honorowe”. Tamże.

⁴⁴ E. P a n o f s k y, *Imago Pietatis. Przyczynek do historii typów przedstawieniowych Mąż Bolesni i Maria Pośredniczka*, przeł. T. Dobrzeńiecki, w: E. P a n o f s k y, *Studia z historii sztuki*, Warszawa 1971, s. 107.

⁴⁵ Zob. J. J. K o p e ć, *Maryjność kultury polskiej* w: *Żeby nie ustata wiara*. Katolicki Uniwersytet Lubelski przed wizytą Ojca Świętego Jana Pawła II, red. J. Homerski, J. Kondzieła, J. Krukowski, Z. J. Zdybicka, J. Ziółek, Lublin 1989, s. 484.

jącej łaski dla całej ludzkości⁴⁶. Ryszard od św. Wiktora w słowach „co Syn przyniósł światu męką, to Matka współcierpieniem” akcentował współudział Marii w odkupieniu⁴⁷. Podstawę dla tych poglądów upatrywano w Bożym macierzyństwie oraz współcierpieniu z Chrystusem. *Compassio* Marii w średniowieczu rozumiano jako aktywny udział ukazany złożeniem własnej ofiary z Chrystusa⁴⁸. Proces popularyzowania nabożeństwa do Marii Matki Boskiej Bolesnej zaczął się w XIII wieku, gdy we Florencji zakon serwitów odprawiał nabożeństwa do Jej siedmiu boleści⁴⁹. W Polsce od XIII wieku znane są zwyczaje praktykowane przez cystersów pomorskich ofiarowania się jako sługi i niewolnika Marii. Świadectwo tych praktyk odnajdujemy w księdze *Cuda błogostawionej Dziewicy*, znajdującej się w Bibliotece Seminarium Duchownego w Pelplinie⁵⁰. Wizualna pobożność średniowiecza odciska obraz współcierpienia Marii podczas pasji jej Syna w sztukach plastycznych. Zewnętrznym wyrazem boleści Marii jest między innymi miecz, który według przepowiedni Symeona wypowiedzianej w czasie Ofiarowania Chrystusa w świątyni, miał przeniknąć Jej serce⁵¹. (Łk 2, 35). W XIV wieku popularne było wyobrażenie Marii z jednym mieczem tkwiącym w Jej piersi⁵². Tak na przykład została przedstawiona Maria na fresku z pierwszej połowy XIV wieku, w kościele bożogrobców w Miechowie (il. 5).

Obecnych pod krzyżem proroków identyfikować należy, tak jak na XIX wiecznej przemalowanej wersji polichromii pelplińskiej (il. 4), jako Izajasza i Jeremiasza⁵³. Obaj byli prorokami męki Chrystusa, o czym mówi nam Stary Testament. Prorok Izajasz przedstawił właściwy cel straszliwych cierpień Sługi Jahwe (Iz. 50, 4-9; 52, 13-15; 53), jakim jest przebłaganie Boga

⁴⁶ Tamże; por. H. G r a e f, *Mary a history of doctrine and devotion*, t. I, London–New York 1963, s. 235.

⁴⁷ Tamże, s. 490.

⁴⁸ Zob. T. D o b r z e n i e c k i, *Średniowieczne źródła Piety*, w: *Treści dzieła sztuki*, Warszawa 1969, s. 18.

⁴⁹ W. S m o l e Ń, *Ilustracje świąt kościelnych w polskiej sztuce*, Lublin 1987, s. 279.

⁵⁰ „Jak donosi wspomniana księga z Pelplina, pewien brat cysters zrezygnował z kultu innych świętych, a cały oddał się na służbę Maryi. Gdy zakonnik w chwili jego śmierci ogarnął lęk, wówczas sama Pani Niebios ukazała mu tron, jaki wysłużył sobie przez swoją niewolę”. Za: K o p e ć, *Maryjność...*, s. 492.

⁵¹ M. S c h a w e, *Schmerzsmutter – Kunstgeschichte*, w: *Marienlexikon*, red. R. Bäumer, L. Scheffczyk, t. IV, St. Ottilien, 1994, s. 31.

⁵² D a b - K a l i n o w s k a, *Ziemia...*, s. 90.

⁵³ Również autorzy XIX-wiecznych pozycji wzmiankujących o fresku, jak Heise czy Kujot, którzy z pewnością musieli widzieć malowidło jeszcze przed pracami Weinmayera, identyfikują postacie stojące obok Marii i Jana jako proroków Izajasza i Jeremiasza.

za grzechy i przestępstwa wszystkich ludzi, wybawienie oraz uzdrowienie chorej duszy człowieka⁵⁴. „Lecz On się obarczył naszym cierpieniem, On dźwigał nasze boleści [...]. Lecz On był przebity za nasze winy [...]. Dręczono Go lecz sam dał się gnębić, nawet nie otworzył ust swoich. Jak baranek na rzeź prowadzony, jak owca niema wobec strzygących ją, tak On nie otworzył ust swoich!” (Iz 53, 4-7). Prorok Jeremiasz natomiast opłakuje los Jerozolimy w swych Lamentacjach, które w liturgii Wielkiego Tygodnia śpiewa się dla wyrażenia cierpień Chrystusa⁵⁵: „Wszyscy, co drogą zdażacie, przyrzycie się, patrzcie, czy jest boleść podobna do tej co mnie przytłacza...” (Lm 1, 12). Różnica między Starym Testamentem a ewangelicznymi opisami cierpień Chrystusa polega na tym, że Ewangelie dają jasno do zrozumienia, iż posłuszeństwo wobec woli miłosiernego Ojca jest równocześnie świadomym oraz dobrowolnym realizowaniem woli Chrystusa, czynionym z miłości i dla zbawienia ludzi⁵⁶.

W sztuce sylwetki obu proroków często zestawiano razem. Obu odnajdujemy na mozaice w prezbiterium kościoła San Vitale w Rawennie z początku VI wieku⁵⁷. Postacie Izajasza i Jeremiasza znajdują się też wśród figur w ościeżu środkowego, północnego portalu katedry w Chartres z XII wieku⁵⁸ (il. 6). W sztuce polskiej proroków tych ukazano na miniaturach w Biblii Płockiej z XII wieku⁵⁹. Pojawiają się też wśród proroków i patriarchów, obok sceny Ukrzyżowania, na stopie kielicha Konrada Mazowieckiego z drugiej ćwierci XIII wieku⁶⁰.

Na malowidle pelplińskim Izajaszem byłby prorok stojący za Marią (il. 1), gdyż w swoich proroctwach przepowiada on poczęcie i narodziny Mesjasza z Dziewicy: „Oto Panna pocznie i porodzi Syna i nazwie Go imieniem Emmanuel” (Iz 7, 14). Mariologiczną interpretację proroctwa Izajasza podają już

⁵⁴ J. H o m e r s k i, *Cierpiący Mesjasz w przepowiedniach prorockich Starego Testamentu*, w: *Męka Chrystusa wczoraj i dziś*, red. H. D. Wojtyśka CP, J. J. Kopeć CP, Lublin 1981, s. 22.

⁵⁵ T. D o b r z e n i e c k i, *Wybrane zagadnienia ikonografii pasyjnej w sztuce polskiej*, tamże, s. 139.

⁵⁶ H o m e r s k i, *Cierpiący...* s. 26.

⁵⁷ M. B o c i a n, *Leksykon postaci biblijnych*, Kraków 1995, s. 191.

⁵⁸ „Patriarchowie i prorocy z Chartres pojawiają się jako ojcowie ludów i jako kolumny ludzkości. Nieskończenie dodaje im wielkości i tajemnicy fakt, iż przywołują kogoś większego od siebie i tworzą symboliczne przejście, które prowadzi aż do Jezusa Chrystusa”, É. M â l e, *L'art. religieux du XIII siècle en France*, t. II, Paris 1958, s. 153, (tłum. własne).

⁵⁹ Miniatura przedstawiająca Izajasza została wyrwana wraz z całą kartą. Zob. R. K n a p i ń s k i, *Iluminacje romańskiej Biblii Płockiej*, Lublin 1992, s. 302.

⁶⁰ B o c i a n, *Leksykon...*, s. 191.

Ojcowie Kościoła oraz niektórzy teologowie średniowieczni, między innymi także Bernard z Clairvaux⁶¹. Z tego względu prorok ten jest często umieszczany w różnych scenach o tematyce maryjnej⁶². Podobnie, jak na fresku w Pelplinie, w ikonografii postać proroka przedstawiano najczęściej jako brodatego, starszego mężczyznę w długim płaszczu⁶³. Jednym z jego atrybutów jest zwój papieru z zaznaczonym tekstem proroctw⁶⁴. Na malowidle pelplińskim Izajasz trzyma w ręku banderolę, na której mogło znajdować się jedno z jego mesjańskich proroctw. Na polichromii pelplińskiej znaczący jest również gest proroka, wskazującego palcem prawej dłoni na Marię i Chrystusa.

Po drugiej stronie krzyża stoi Jeremiasz (il. 1). Przed nim znajduje się banderola, na której również mógł być zapisany tekst proroctwa. Prorok unosi obie dłonie w geście adoracji. Jego strój zgodny jest z tradycją ikonograficzną, przedstawiającą Jeremiasza jako starszego, brodatego mężczyznę, przeważnie z odkrytą głową, a we wczesnym średniowieczu również z nimbem na głowie, trzymającego w dłoni rozwinięty rulon pisma⁶⁵.

Obecność klęczących mnichów (il. 1) tłumaczyć należy przede wszystkim specyfiką miejsca. Klasztor w Pelplinie był – jak wiadomo – siedzibą cystersów, których strojem do dziś jest biały habit. Wielu spośród badaczy sugerowało, iż są tutaj przedstawieni fundatorzy malowidła⁶⁶. Wydaje się to prawdopodobne, ze względu na indywidualnie, portretowo potraktowane rysy twarzy obu mnichów, widoczne do dziś mimo dużych zniszczeń. Przypuszczenie to jest jednak trudne do udowodnienia.

Styl zaprezentowany przez mistrza polichromii pelplińskiej, choć wykazuje pewne podobieństwo z XIV-wiecznym malarstwem monumentalnym, miniaturowym oraz tablicowym, (co zaprezentują wybrane przykłady), w swej manierze pozostaje także odosobniony.

Kompozycja malowidła o dwustrefowym podziale nawiązuje do rzeźby architektonicznej romańskich i gotyckich tympanonów w portalach francuskich katedr. Podobnie jak w tympanonach, na fresku wyróżniono dwie strefy:

⁶¹ Zob. U. L i e b l, *Jesaja – Kunstgeschichte*, w: *Marienlexikon*, t. III, 1991, s. 372.

⁶² Tamże.

⁶³ B o c i a n, *Leksykon...*, s. 190.

⁶⁴ B. K r a s u c k a, *Izajasz*, w: *Encyklopedia Katolicka*, Lublin 1997, t. VII, szp. 590.

⁶⁵ B o c i a n, *Leksykon...*, s. 233; M. J a c n i a c k a, *Jeremiasz*, w: *Encyklopedia Katolicka*, Lublin 1997, t. VII, szp. 1177; J. L i n d a u e r, *Jeremia und Frömmigkeitsgeschichte*, w: *Marienlexikon*, t. III, St. Ottilien 1991, s. 364.

⁶⁶ Np: F r y d r y c h o w i c z, *Przewodnik...* s. 135; D o m a s ł o w s k i, *Malarstwo...*, s. 38-39.

dolną, stanowiącą szeroki pas, zajmujący około jednej trzeciej wysokości całej polichromii, która odpowiada *linteau*, oraz górną, zamkniętą od góry ostrym łukiem. Jednakże nie tylko forma malowidła nasuwa takie podobieństwo. Narracja na polichromii w Pelplinie, podobnie jak w tympanonach, została rozbudowana od dołu. Należy też zwrócić uwagę na fakt, iż w tympanonach o treści chrystologicznej w dolnej strefie często umieszczani byli uczniowie Chrystusa. Przykłady tego widzimy w portalu królewskim w Chartres (w środkowym oraz lewym bocznym tympanonie) datowanym na lata 1145-1160⁶⁷ (il. 7, 8). Ukazano tutaj rozdzielone arkadami postacie siedzących na ławach apostołów. Warto dodać, iż na fresku pelplińskim banderole, które trzymają apostołowie, wywinęte są niemalże na kształt arkad, przez co wyodrębniają zamknięty obszar dla każdej z postaci. Kolejne godne uwagi podobieństwo to fakt, iż niektórzy spośród siedzących uczniów ukazanych w *linteau* trzymają w dłoniach księgi. Tematem często umieszczanym w dolnej strefie tympanonu była również Ostatnia Wieczerza, czego przykłady odnajdujemy w portalu kościoła Saint – Julien de Jonzy (Burgundia) z połowy XII wieku, na którym z lewej strony, obok sceny symbolizującej ustanowienie Eucharystii, ukazano epizod Umycia nóg⁶⁸. Podobnej analogii dostarcza fryz z katedry Notre-Dame de Pommier w Beaucaire datowany na około 1140-1150 rok, przedstawiający dwunastu apostołów siedzących za stołem podczas Ostatniej Wieczerzy oraz z lewej strony scenę Umycia nóg⁶⁹ (il. 9).

Wymienione przykłady dowodzą, iż gotycka rzeźba architektoniczna stanowić mogła, jeśli nie bezpośrednią analogię, to przynajmniej inspirację dla kompozycji pelplińskiej. Dodatkowym szczegółem potwierdzającym to przypuszczenie jest fakt, iż w ościeżach portali katedr umieszczane były również postacie proroków i patriarchów. W ościeżu katedry w Chartres znajdują się rzeźby ukazujące zarówno postać proroka Izajasza, jak i Jeremiasza, stojące obok siebie⁷⁰ (il. 6).

Wracając jednak na grunt malowideł, analogię stylistyczną dla Ukrzyżowania w Pelplinie odnajdujemy na terenie Północnych Niemiec, w kościele św. Mikołaja w Stralsundzie (il. 10). Znajdujący się tam na wschodniej ścianie

⁶⁷ M. A u b e r t, *Cathédrales et trésors gothiques de France*, bmw., 1972, s. 220.

⁶⁸ S c h i l l e r, *Ikongraphie...*, t. II, il. 92.

⁶⁹ M. A u b e r t, *La sculpture Française au Moyen – Âge*, 1949 bmw., s. 144.

⁷⁰ Rzeźbione postacie patriarchów i proroków, jak Melchizedek, Abraham, Mojżesz, Samuel, Dawid, Izajasz, Jeremiasz, Symeon, Jan Chrzyciel, znajdowały się w portalach wielu kościołów: Reims, Senlis, Saint-Nicolas w Amiens, Saint-Benoît-sur-Loire, Sainte-Madeleine w Besançon. Jednakże w większości przypadków rzeźby te zostały nieumiejętnie odrestaurowane, co utrudnia ich identyfikację. M â l l e, *L'art. religieux...*, t. II, Paris 1958, s. 153-154.

południowej kaplicy fresk z przedstawieniem Ukrzyżowania, z postaciami świętych, datowany jest na około 1335 rok⁷¹. Ciało Ukrzyżowanego, podobnie jak w Pelplinie, zostało ukazane jako martwe. Jego ramiona również wyciągnięte są horyzontalnie, choć skłon głowy jest tutaj nieco silniejszy. W podobny sposób zostały narysowane: pleciona korona oraz krzyżowy nimb nad głową Chrystusa, a także oplatające Jego biodra *perizonium*. Sylwetka Marii oraz Jej twarz podobnie jak w Pelplinie zostały tutaj narysowane niezwykle delikatnie, przez co oblicze Matki Boga uzyskało rysy młodej dziewczyny. Zbliżony jest również układ szat św. Jana na obu freskach. Mimo iż gest tego apostoła jest zupełnie inny na polichromii w Stralsundzie, fałdy tkaniny układają się podobnie jak u św. Jana w Pelplinie, ukazując luźną poję płaszcza na lewym ramieniu apostoła.

Paralełą dla sposobu ukazania postaci Chrystusa na krzyżu jest też miniatura Mszału z Klosterneuburga, datowana na 1330 rok (il. 11). Uwagę zwraca tu sposób oddania korony cierniowej, krzyżowego nimbu oraz, identycznego jak w Pelplinie, ułożenia stóp Chrystusa. Specyficzny sposób namalowania stóp, których układ powtarza kształt krzyża, odnaleźć można też na kwaterze z Ukrzyżowaniem, w tetraptyku klarysek wrocławskich (il. 12). Zabytek ten datowany jest przez większość badaczy na około 1360 rok⁷².

Podobieństwo w ujęciu postaci Marii, poza omówionym już freskiem w Stralsundzie, odnajdujemy również na fresku w dawnym kościele bożogrobców, w Miechowie⁷³ (il. 5). Na polichromii, datowanej na lata trzydzieste XIV wieku⁷⁴, ukazano Marię, której pierś przeszywa miecz boleści. Postać Marii została przedstawiona w „typie dziewczęcym”, prezentując rysy twarzy oraz sylwetkę młodej dziewczyny. Sposób udrapowania szat, których fałdy układają się w literę V, jest również podobny, choć na polichromii pelplińskiej tkaniny nieco mocniej oplatają postacie.

Analogię do postaci apostołów pelplińskich odnajdujemy na terenie Pomorza Wschodniego, na polichromii w prezbiterium kościoła parafialnego, w Nowym Mieście Lubawskim, datowanej na około połowę XIV wieku (il. 13).

⁷¹ H. L. N i c k e l, *Mittelalterliche Wandmalerei in der DDR*, Leipzig 1979, il. 62.

⁷² Proweniencji ołtarzyka szukano dotychczas w Czechach oraz Kolonii. T. D o b r z e n i e c k i, *Malarstwo tablicowe. Katalog zbiorów*, Warszawa 1972, s. 179-182.

⁷³ Według Karłowskiej-Kamzowej, malowidło to prezentuje najdalej wysuniętą na wschód, typową wersję stylu linearnego. A. K a r ł o w s k a – K a m z o w a, *Malarstwo gotyckie Europy środkowowschodniej. Zagadnienie odrębności regionu*, „Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk. Wydział Nauk o Sztuce. Prace Komisji Historii Sztuki”, 14 (1982), s. 18-19.

⁷⁴ Tamże.

Stojący uczniowie trzymają tam w dłoniach banderole z artykułami Credo⁷⁵. Ich sylwetki nieco bardziej krępe wyróżnia, podobny jak w Pelplinie, sposób rysowania miękką linią. Kolejne pokrewieństwo w sposobie oddania postaci apostołów z pelplińskiego fresku odnaleźć można na fragmencie malowidła ściennego z prezbiterium kościoła św. Jakuba w Toruniu (il. 14). Malowidło z około 1380 roku przedstawia siedzącego na ławie św. Pawła. Wyraźnie widoczny na polichromii fragment ławy zdobiony jest identycznie, jak na fresku pelplińskim.

Z przedstawionych przykładów malarstwa wykazujących podobieństwa z freskiem pelplińskim wynika, iż jego twórca prawdopodobnie wzorował się na polichromii z kościoła św. Mikołaja w Stralsundzie. Z całą pewnością był on dobrym rysownikiem, znającym również sztukę iluminatorską, o czym świadczy posługiwanie się linią jako głównym środkiem wyrazu oraz indywidualne potraktowanie rysów twarzy – wykreślenie łuku czoła oraz policzków każdej z postaci. Jednakże fakt znacznego przenikania w gotyckim malarstwie monumentalnym na terenie Europy podobnych tendencji artystycznych, które modyfikowano również w zbliżony sposób, utrudnia jednoznaczne określenie twórcy dzieła⁷⁶.

Charakterystyczne dla stylu mistrza pelplińskiej polichromii cechy, jak: płynny kontur oraz miękkość sylwetek postaci, pozwalają zaliczyć jego twórczość do nurtu tzw. gotyku linearnego⁷⁷. Właściwą cechą tego nurtu była tzw. „konwencja rysunkowa”, która stała się powszechnie stosowanym sposobem kształtowania kompozycji, zarówno w malarstwie ściennym, jak i miniaturowym w pierwszej, a niekiedy jeszcze w drugiej połowie XIV wieku⁷⁸. Kolor wypełnia tutaj kontur, przy czym nie modeluje dodatkowo szat. Fresk z Pelplina prezentowałby zatem jego końcową fazę, gdyż znamionuje już pewne cechy międzynarodowego stylu miękkiego⁷⁹, jak rysunek plastycznych draperii, których fałdy układają się w literę V oraz w pionowe kaskady.

⁷⁵ Według Domaśłowskiego przedstawienia kolegium apostoelskiego wywodzą się z trzynastowiecznej francuskiej rzeźby architektonicznej i są najbardziej popularnym tematem na Pomorzu Wschodnim, J. D o m a s ł o w s k i, *Malarstwo...*, s. 14-15.

⁷⁶ T e n ż e, *Malarstwo gotyckie...*, s. 101.

⁷⁷ Wywodzi się on z francuskiego malarstwa miniaturowego XIII wieku. Nurt ten rozpowszechniony został od pierwszej ćwierci XIV wieku w niemalże całej Europie na północ od Alp. D o m a s ł o w s k i, *Malarstwo...*, s. 10.

⁷⁸ A. K a r ł o w s k a – K a m z o w a, *Malarstwo gotyckie...*, 1982, s. 15-16.

⁷⁹ Styl ten pojawił się w Europie od 1380 do 1430 roku, był powszechnie przyjętą konwencją, która wykształciła się w wyniku ewolucji narastającej przez całe XIV stulecie. Tamże, s. 42-43.

Wymienione cechy stylistyczne fresku pozwalają określić datę jego powstania na lata 1360-1380. Fakt, iż od 1380 roku na Pomorzu Wschodnim zaczyna dominować tendencja polegająca na modelowaniu barwą oraz stopniowej eliminacji konturu⁸⁰, której brak w polichromii pelplińskiej, wyklucza późniejsze datowanie.

W obecnym stanie pelpliński fresk ze scenami Ukrzyżowania i Umycia nóg należy do najlepiej zachowanych na terenie Pomorza Wschodniego średniowiecznych, monumentalnych polichromii. Twórca dzieła był bardzo dobrym znawcą rzemiosła, a także człowiekiem o ogromnej indywidualności artystycznej. Wiele przemawia za tym, iż mógł on być osobą zakonną, o czym świadczy, jak wykazała analiza motywów ikonograficznych, gruntowna znajomość średniowiecznej teologii. Fresk ten kryje jednak nadal tajemnice, których rozwikłanie mogłoby przynieść dalsze badanie przy współpracy specjalistów z tak różnych dziedzin nauki, jak konserwacja malarstwa ściennego, paleografia a także teologia. Nierozwiązanym wciąż problemem pozostaje fakt, iż w scenie Umycia nóg każdy z apostołów trzyma banderolę z inskrypcją, podczas gdy w przekazie biblijnym dialog prowadzą ze sobą jedynie Chrystus i Piotr. Jaka zatem mogła być treść napisów na filakteriach oraz skąd artysta zapożyczył teksty? Na te pytania ikonografia nie przynosi odpowiedzi. Ewentualne odczytanie zachowanych fragmentów słów mogłoby przynieść rozstrzygnięcie tej kwestii. Faktem bezspornym jest, że fresk ten, ze względu na wysoki poziom artystyczny oraz ujawnioną odrębność na tle europejskiego malarstwa monumentalnego, zasługuje na podjęcie wysiłku badawczego ze strony wymienionych dyscyplin.

BIBLIOGRAFIA

A u b e r t M., *Catédrales et tresors gothiques de France*, b.m.w. 1972.

A u b e r t M., *La sculpture Francaise au Moyen – Age*, b.m.w. 1949.

B a n a s z e w s k a I., *Fresk ze scenami Ukrzyżowania i Umywania nóg w krążgankach cysterskiego klasztoru w Pelplinie*, praca magisterska KUL, A. KUL, Lublin 2002.

⁸⁰ D o m a s ł o w s k i, *Malarstwo...*, s. 17.

- B ä u m e r R., S c h e f f c z y k L., *Marienlexikon*, t. II St. Ottilien 1989, t. III St. Ottilien 1991, t. VI St. Ottilien 1994.
- B i a ł o w i c z Z., *Malarstwo ścienne*, w: *Sztuka polska czasów średniowiecznych*, red. G. Chmarzyński, Warszawa 1953.
- B o c i a n M., *Leksykon postaci biblijnych*, Kraków 1995.
- B r u t z e r G., *Mittelalterliche Malerei im Ordensland Preussen*, t. I Westpreussen, Danzig 1936.
- C h r z a n o w s k i T., *Dwa gotyki pomorsko – pruskie*, „Zeszyty Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego”, 27(1984), nr 2.
- C h m a r z y ń s k i G., *Sztuka pomorska*, w: *Słownik geograficzny Państwa Polskiego*, t. I, Warszawa 1937.
- C i e c h o l e w s k i R., *Skarby Pelplina*, Pelplin 1997.
- C i e m n o ł o ń s k i J., P a s i e r b J. S., *Pelplin*, Wrocław 1978.
- D a b - K a l i n o w s k a B., *Ziemia – Piekło – Raj*, Warszawa 1994.
- D i t t r i c h, *Die mittelalterliche Kunst im Ordensland Preussen*, „Vereinschriften des Göres – Gesellschaft” 1(1881).
- D e h i o G., *Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler*, t. II Nordostdeutschland, Berlin 1922.
- D e h i o G., *Studia nad średniowiecznym malarstwem ściennym w Polsce*, Poznań 1927.
- D o b r z e n i e c k i T., *Malarstwo tablicowe. Katalog zbiorów*, Warszawa 1972.
- D o b r z e n i e c k i T., *Niektóre zagadnienia ikonografii Męża Boleści*. „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie”, 15(1971).
- D o b r z e n i e c k i T., *Średniowieczne źródła „Piety”*, w: *Treści dzieła sztuki*, Warszawa, 1969.
- D o m a s ł o w s k i J., A. K a r ł o w s k a - K a m z o w a, *Malarstwo gotyckie na Pomorzu Wschodnim*. „Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk. Wydział Nauk O Sztuce. Prace Komisji Historii Sztuki”, 17(1990).
- D o m a s ł o w s k i J., *Malowidła ścienne kościoła zamkowego w Malborku*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 41(1979).
- D o m a s ł o w s k i J., *Polska północno-wschodnia*, w: *Materiały do katalogu gotyckich malowideł ściennych w Polsce*, red. A. Karłowska-Kamzowa, Poznań 1981.
- D o m a s ł o w s k i J., *Znaczenie klasztorów cysterskich dla średniowiecznej sztuki Pomorza Wschodniego*, w: *Cystersi w kulturze średniowiecznej Europy*, red. J. Strzelczyk, Poznań 1992.
- D r o s t W., *Danzinger Malerei vom Mittelalter bis zum Ende des Barock*, Berlin–Leipzig 1938.
- D r o s t W., *Das Kreuzigungsfresco in Pelplin „Pantheon”*, 15(1942).
- E h r e n b e r g H., *Deutsche Malerei und Plastik von 1350-1450*, Bonn–Leipzig 1920.
- Encyklopedia Katolicka*, t. II Lublin 1971, t. III Lublin 1979, t. VII Lublin 1997.
- F o r s t n e r D., *OSB, Świat symboliki chrześcijańskiej*, przeł. W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński, Warszawa 1990.
- F r y d r y c h o w i c z R., *Geschichte der Cistercienserabtei Pelplin und ihre Bau – und Kunstdenkmäler*, Düsseldorf (1905).
- F r y d r y c h o w i c z B., *Nowy ilustrowany przewodnik po Pelplinie*, Pelplin 1928.
- F r y d r y c h o w i c z B., *Przewodnik ilustrowany po Pelplinie i jego kościołach*, Toruń (1895).
- Geschichte der Bildenden Kunst in Österreich*, red. I. Trattner, t. II: *Gotik*, Wien 2000.
- Gotyckie malarstwo ścienne w Polsce*, red. A. Karłowska-Kamzowa, Poznań 1984.

- G r a e f H., Mary a history of doctrine and devotion, t. I: From the beginnings to the Eve of the reformation. London–New York 1963.
- H e i s e J., Die Bau – und Kunstdenkmäler der Provinz Westpreussen, t. I, Pommerellen–Danzig 1884-1887.
- K a r ł o w s k a - K a m z o w a A., Gotyckie rękopisy iluminowane na Pomorzu Wschodnim, „Zeszyty Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego”, 28(1984), nr 2.
- K a r ł o w s k a - K a m z o w a A., Kontakty artystyczne z Czechami w malarstwie gotyckim Śląska, Pomorza Wschodniego, Wielkopolski i Kujaw, „Folia Historiae Artium” 16(1980).
- K a r ł o w s k a - K a m z o w a A., Malarstwo gotyckie Europy środkowowschodniej. Zagadnienie odrębności regionu, „Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk. Wydział Nauk o Sztuce. Prace Komisji Historii Sztuki”, 14(1982).
- K n a p i ń s k i R., Iluminacje romańskiej Biblii Płockiej, Lublin 1992.
- K o p e ć J. J., Maryjność kultury polskiej, w: Zeby nie ustała wiara, Katolicki Uniwersytet Lubelski przed wizytą Ojca Świętego Jana Pawła II, red. J. Homerski, J. Kondziela, J. Krukowski, Z. J. Zdybicka, J. Ziółek, Lublin 1989.
- K o p e ć J. J., Męka Pańska w religijnej kulturze średniowiecza polskiego. Studium nad pasyjnymi motywami i tekstami liturgicznymi, Warszawa 1975.
- K o p e r a F., Dzieje malarstwa w Polsce, t. I: Średniowieczne malarstwo w Polsce, Kraków 1925.
- K u j o t S., Obrazy w krużgankach pocysterskich w Pelplinie, Pelplin 1887.
- L a n g k a m e r H. OFM, Słownik biblijny, Katowice 1989.
- Leksykon symboli, oprac. M. Oestreicher-Mollwo, przeł. J. Prokopiuk, Warszawa 1992.
- Lexikon der christlichen Ikonographie, red. E. Kirschbaum, t. II, Rom–Freiburg–Basel–Wien. 1990.
- L u r k e r M., Przesłanie symboli w mitach, kulturach i religiach, przeł. R. Wojnakowski, Kraków 1994.
- L u r k e r M., Słownik obrazów i symboli biblijnych, przeł. K. Romaniuk, Poznań 1989.
- M a k o w s k i B., Malarstwo ściennie w epoce gotyku na Pomorzu, „Rocznik Korporacji Studentów Uniwersytetu Poznańskiego Pomerania” 3(1928).
- M a k o w s k i B., Sztuka na Pomorzu jej dzieje i zabytki, Toruń 1932.
- M â l e É., L'art. religieux du XII siècle en France, t. I Paris 1953, t. II, Paris 1958.
- Męka Chrystusa wczoraj i dziś, red. H. D. Wojtyńska, J. J. Kopeć, Lublin 1981.
- M i o d o ń s k a B., Małopolskie malarstwo książkowe 1320-1540, Warszawa 1993.
- Monasticon Cisterciense Poloniae, red. A. M. Wyrwa, J. Strzelczyk, K. Kaczmarek, t. II, Poznań 1999.
- N i c k e l H. L., Mittelalterliche Wandmalerei in der DDR, Leipzig 1979.
- P a n o f s k y E., Imago Pietatis. Przyczynek do historii typów przedstawieniowych Mąż Bolesci, Maria Pośredniczka, „Studia z Historii Sztuki”, Warszawa 1971.
- P a s i e r b J. S., Pelplin i jego zabytki, Warszawa–Pelplin 1993.
- R é a u L., Ikonographie de l'art. chrétien, t. II, cz. 2, Paris 1957.
- R z e p i ń s k a M., Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego, Warszawa 1989.
- S c h i l l e r G., Ikonographie der christlichen Kunst, t. I, Gütersloh 1966, t. II, Gütersloh 1968.
- S c h m i d B., Baukunst und bildende Kunst zur Ordenszeit, w: Deutsche Staatenbildung und deutsche Kultur im Preussenlande, Königsberg 1931.
- S c h m i d B., Bau – und Kunstdenkmäler der Ordenszeit in Preussen, t. I, Marienburg 1939.

- S c h m i d B., Die bildende Kunst in Preussen zur Zeit des Deutschen Ritterordens, w: Provinz Westpreussen, t. II, wyd. 2, Danzig 1915.
- S c h m i d B., Gotische Kruzifixe in Preussen, „Mitteilungen des Copernikus – Vereinis für Wissenschaft und Kunst zu Thorn”, 27(1919).
- S c h m i t z H., Die Kunst des frühen und hohen Mittelalters in Deutschland, München 1924.
- Słownik Teologii Katolickiej, red. X. Leon-Dufour, przeł. K. Romaniuk, Poznań-Warszawa 1985.
- S m o l e Ń W., Ilustracje świąt kościelnych w polskiej sztuce, Lublin 1987.
- S t a n g e A., Deutsche Malerei der Gotik, t. III, Berlin 1938.
- S t a r z y Ń s k i J., W a l i c k i M., Malarstwo monumentalne w Polsce średniowiecznej, Warszawa 1929.
- Sztuka polska przedromańska i romańska do schyłku XIII w. red. M. Walicki, t. I Warszawa 1968.
- W y r w a A., Opactwa cysterskie na Pomorzu, Poznań 1999.

SPIS I ŹRÓDŁA ILUSTRACJI

1. Ukrzyżowanie i Umycie nóg, fresk, Pelplin, krużganek klasztorny, północne skrzydło, ok. 1360-1380 r., fot. Edyta Pachnik.
2. Fragment fresku Ukrzyżowanie i Umycie nóg, Pelplin, fot. Edyta Pachnik.
3. Fragment fresku Ukrzyżowanie i Umycie nóg, Pelplin, fot. Edyta Pachnik.
4. Ukrzyżowanie i Umycie nóg, nieistniejący przemalowany w XIX w. fresk, Pelplin, krużganek klasztorny, północne skrzydło, J. S. Pasierb, Pelplin i jego zabytki, Warszawa-Pelplin 1993, il. 28.
5. Ukrzyżowanie, fresk, Miechów, kościół bożogrobców 1346-1348 r. *Goryckie malarstwo ścienne w Polsce*, red. A. Karłowska-Kamzowa, Poznań 1984, il. 1.
6. Izajasz, Jeremiasz, rzeźba, ościeże, środkowy, północny portal w Chartres, XIII w. É. M â l e, *L'art. religieux du XIII siècle en France*, t. II, Paris 1958, il. 96.
7. Apostołowie, linteau, lewy tympanon, portal królewski w Chartres, 1150-1160 r. M. A u b e r t, *Catédrales et tresors gothiques de France*, bmw. 1972 il. 42.
8. Apostołowie, linteau, środkowy tympanon, portal królewski w Chartres, 1145-1150 r. A u b e r t, *Catédrales...*, il. 165.
9. Umycie nóg, Ostatnia Wieczera, fryz, Notre-Dame de Pompier à Beaucaire, ok. 1140-1150 r. M. A u b e r t, *La sculpture Française au Moyen – Age*, bmw. 1949, s. 144.
10. Ukrzyżowanie, fresk, wsch. ściana płd. kaplicy, kościół św. Mikołaja, Stralsund, ok. 1335 r. Fragment. H. L. N i c k e l, *Mittelalterliche Wandmalerei in der DDR*, Leipzig 1979, il. 69.
11. Ukrzyżowanie, miniatura, Mszal, Klosterneuburg, 1330 r. *Geschichte der Bildenden Kunst in Österreich*, red. I. Trattner, t. II-Gotik, Wien 2000, s. 148.
12. Ukrzyżowanie, obraz tablicowy, kwatera ołtarza klarysek wrocławskich, ok. 1360 r. T. D o b r z e n i e c k i, *Malarstwo Tablicowe. Katalog zbiorów*, Warszawa 1972, il. 55 AL.

13. Apostołowie, fresk, prezbiterium kościoła parafialnego w Nowym Mieście Lubawskim, ok. poł. XIV w. fot. Anna Szewczyk.
 14. Św. Paweł, fresk, kościół św. Jakuba, Toruń, obecnie w Muzeum Diecezjalnym w Pelplinie, ok. 1380 r. *Gotyckie malarstwo ścienne w Polsce*, red. A. Karłowska-Kamzowa, Poznań 1984, il. 175.

DAS GOTISCHE FRESKO MIT SZENEN DER KREUZIGUNG UND DER FUSSWASCHUNG IN DEM KREUZGANG DES ZISTERZIENSERKLOSTERS IN PELPIN

Z u s a m m e n f a s s u n g

Das gotische Fresko mit Szenen der Kreuzigung und der Fusswaschung befindet sich in der Mitte des nördlichen Kreuzgangflügels. Einige Jahrhunderte lang blieb es unsichtbar für Zuschauer, denn schon am Anfang des 17. Jahrhunderts wurde es wegen des sehr schlechten Zustandes bedeckt mit einem Ölgemälde, das Klosterbrüder zur Dekoration der Kreuzgangwände bestellt hatten. Es wurde am 22. Juli 1881 wiederentdeckt, als die genannte Leinwand zur Restaurierung abgehängt wurde. 1885 beauftragte man den Maler Leopold Weinmayer mit der Restauration des Gemäldes, das schon in einem sehr schlechten Zustand war. Er übermalte und ergänzte es. Diese Arbeit veränderte völlig den Stil des altertümlichen Freskos, entstellte jedoch seine Ikonographie nicht. Die letzte Restauration wurde in den Jahren 1996 – 1998 durchgeführt. Die Schicht der Polichromie aus dem 19. Jahrhundert wurde abgenommen und dem Besucher zeigt sich jetzt die gegenwärtige, originale gotische Komposition.

Das Freskogemälde in Pelplin besteht aus zwei Teilen. Im oberen Streifen ist die Kreuzigung Christi, im unteren Streifen die Fusswaschung der Aposteln zu sehen. In der Szene der Kreuzigung gibt es sieben Figuren. Im Zentrum der Komposition befindet sich Christus am Kreuz, an seinen Seiten stehen Maria als Schmerzensmutter und Johannes der Evangelist. Hinter ihnen stehen zwei Propheten, die man als Isaias (der Prophet hinter Maria) und Jeremia (der Prophet hinter Johannes) erkennen kann. Die Komposition vollenden an beiden Seiten zwei hinter den Propheten kniende Zisterzienserbrüder. In der Szene der Fusswaschung gibt es zwölf Aposteln, auf einer Bank sitzend, und im Zentrum Christus, der sich zu den Füßen Peters niederbeugt.

Wie die ikonographische Analyse zeigte, sollte das Gemälde durch die Veranschaulichung von Lebensregeln im Orden eine didaktische Funktion erfüllen. Die sichtbaren Motive, die die Polichromie beinhaltet (das Schema *mandatum*, die Schmerzensmutter als Vermittlerin, die zu Gott führt, und das Bild des Gekreuzigten, dessen schmerzvolles Leiden die Prophetengestalten betonen), lassen folgern, dass Nachdruck bei der Aussage der Komposition auf die Thematik der Gottesliebe und die Demut gelegt wurde. Diese Tugenden bilden auch die Grundlage der theologischen Gedanken des Zisterzienserbrüders Bernhard von Clairvaux.

Diese zweiteilige Gemäldeform knüpft an die architektonische Bauform der romanischen und gotischen Tympanonen in Portalen gotischer Kathedralen an. Der Stil des pelplinschen Polichromiemeisters zeigt gewisse Ähnlichkeiten der Monumental-, Miniatur- und Tafelmalerei aus dem 14. Jahrhundert, bleibt jedoch in seiner Art einzigartig.

Die beste stilistische Analogie findet man in der Nikolaikirche in Stralsund in Norddeutschland. Dort befindet sich an der Ostwand der Südkapelle das Freskogemälde, datiert ca. 1335, das den Gekreuzigten mit Gestalten der Heiligen zeigt. Mehrere Parallelen zwischen diesen Werken suggerieren, dass der Schöpfer aus Pelplin die norddeutsche Kunst kannte und sie als Vorbild nahm. Nach der Analyse des Freskogemäldes aus Pelplin kann man sein Entstehungsdatum auf Jahre zwischen 1360-1380 festsetzen und es zur Strömung der linearen Gotik zählen, die fast im ganzen Europa nördlich der Alpen verbreitet war.

Słowa kluczowe: ukrzyżowanie, umywanie nóg, Pelplin, cystersi, malarstwo gotyckie.

Schlüsselwörter: das Kreuzigung, die Fusswaschung, Pelplin, die Zisterzieus, das Gotische Malerei.

Key words: crucifixion, footwashing, Pelplin, cistercians, gothic painting.



1. Ukrzyżowanie i Umycie nóg, fresk, Pelplin, krużganek klasztorny, północne skrzydło, XIV w.



2. Fragment fresku Ukrzyżowanie i Umycie nóg, Pelplin



3. Fragment fresku Ukrzyżowanie i Umycie nóg, Pelplin



4. Ukrzyżowanie i Umycie nóg, nieistniejący, przemalowany w XIX w. fresk, Pelplin, krużganek klasztorny, północne skrzydło



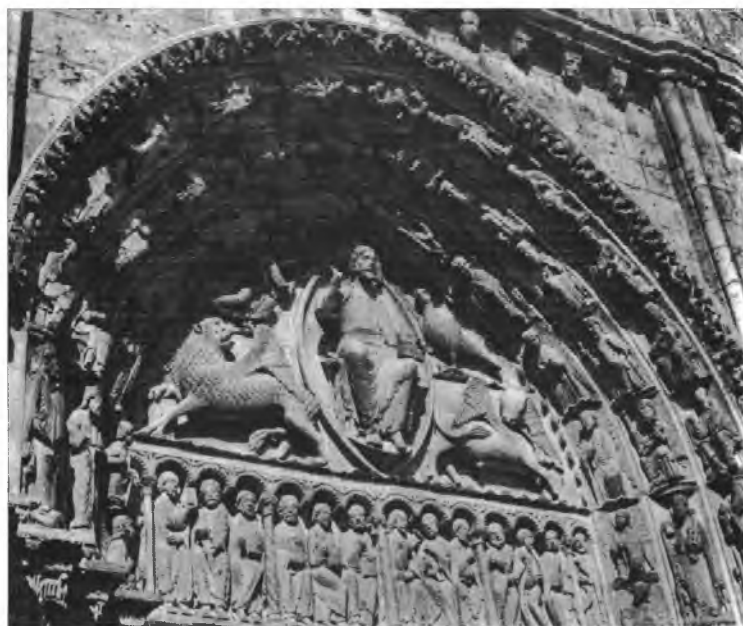
5. Ukrzyżowanie, fresk, Miechów, kościół
bożogrobców 1346-1348 r.



6. Izajasz, Jeremiasz, rzeźba, ościeże, środkowy,
północny portal w Chartres, XIII w.



7. Apostołowie, linteau, lewy tympanon, portal królewski w Chartres, 1150-1160 r.



8. Apostołowie, linteau, środkowy tympanon, portal królewski w Chartres, 1145 - 1150 r.



9. Umycie nóg, Ostatnia Wieczerza, fryz, Notre Dame de Pompier á Beaucaire, ok. 1140 - 1150 r.



10. Ukrzyżowanie, fresk, wsch. ściana. płd. kaplicy, kościół św. Mikołaja, Stralsund, ok. 1335 r. Fragment



11. Ukrzyżowanie, miniatura, Mszał, Klosterneuburg, 1330 r.



12. Ukrzyżowanie, obraz tablicowy, kwaterna ołtarza klarysek wrocławskich, ok. 1360 r.



13. Apostołowie, fresk, prezbiterium kościoła parafialnego w Nowym Mieście Lubawskim, ok. poł. XIV w.



14. Św. Paweł, fresk, kościół św. Jakuba, Toruń, obecnie w Muzeum Diecezjalnym w Pelplinie, ok. 1380 r.