

EDYTA KLINGER

GOTYCKA POLICHROMIA DOMU DŁUGOSZA W WIŚLICY*

W Liber Beneficiorum Dioecesis Cracoviensis fundator wiślickiego domu,
Jan Długosz opisuje, kiedy to

powodowany pobożnością i bogobojnym współczuciem, zakupił u Jana Ranogute i córek Bednarki dwa przyległe do cmentarza domy. Po ich uwolnieniu od świadczeń na jego usilne prośby, powagą władzy królewskiej i miejskiej zbudował w roku Pańskim 1460 na wieczną rzecz pamiątkę nowy dom, poczynając od fundamentów, z prostego, kutego w czworokątne bloki, kamienia, a następnie z cegły, by go zabezpieczyć przed przypadkami gwałtownych pożarów, aby słudzy Chrystusa, którzy niegdyś w ciemnościach nocy musieli iść po śliskiej drodze, mogli teraz suchą stopą wejść do świątyni. Na jego wykończenie wydał 2 tysiące grzywien. Miało w nim mieszkać zamiast 12 kanoników, tyłuż wikariuszy, którym oddał [dom] wyróżniający się biblioteką z kominkiem, trzema salami, sześcioma celami, kuchnią, łaźnią, oszkłonymi oknami, studnią i ustępem. Był nadto kryty dachówką, co zapobiegło jego spaleni, kiedy w roku Pańskim 1471, 19 sierpnia, całe miasto Wiślica spłonęło od pożaru, który – jak to bywa – nagle wybuchł nocą¹.

Mgr EDYTA KLINGER – Instytut Historii Sztuki, Katedra Historii Sztuki Średniowiecznej Polskiej, e-mail: edytaklinger@wp.pl

* Artykuł powstał na podstawie pracy magisterskiej, napisanej w Katedrze Historii Sztuki Średniowiecznej Polskiej KUL pod kierunkiem dr hab. prof. Jadwigi Kuczyńskiej: E. P a c h n i k: *Gotyckie freski w Domu Długosza w Wiślicy*, mps Archiwum KUL, Lublin 2003.

¹ Joannis Długosz Senioris Canonici Cracoviensis, *Liber Beneficiorum Dioecesis Cracoviensis nunc primum e codice autographo editus*, t. I – *Ecclesia cathedralis cracoviensis – ecclesiae collegiatarum*, w: *Joannis Długosz Senioris Canonici Cracoviensis. Opera Omnia*. Cura Alexandri Przezdziecki edita, t. VII, Cracoviae 1863, s. 428-432; cyt. za: *Polska Jana Długosza*, red. H. Samsonowicz, Warszawa 1984, s. 531; por. też: ks. B. K u m o r, *Kopiarz Kolegiaty Narodzenia NMP w Wiślicy*, „Archiwa, Biblioteki i Muzea Kościelne” 10(1965),

Nie wspomina jednak Długosz o freskach zdobiących ściany jednej z sal budynku. Inne źródło, wizytacja pochodząca z 1785 r., zawiera szczegółowy *Opis Kamienicy Mieszkalnej xx Wikaryuszów*², lecz i tu nie ma wzmianki o dekoracji ściennej parteru budynku, co świadczy o jej wcześniejszym, trudnym do określenia w czasie zakryciu³.

Odkrycia polichromii dokonano w 1960 r. w trakcie badań architektonicznych prowadzonych w Domu Długosza w Wiślicy pod kierunkiem Elżbiety i Andrzeja Tomaszewskich⁴. Miały one na celu odczytanie pierwotnego układu przestrzennego wnętrza budowli oraz określenie stopnia i stanu zachowania gotyckich murów i elementów wyposażenia wnętrz. Było to konieczne do opracowania programu robót konserwatorskich, a także określenia funkcji, jaką budowla ta miałaby spełniać w zabytkowym zespole w Wiślicy. Najlepiej zachowała się polichromia z przedstawieniem Chrystusa, postaci świętej trzymającej w ręku krzyż oraz rycerza, znajdująca się na południowej ścianie pomieszczenia usytuowanego w północno-zachodniej części parteru budynku. Czas powstania dekoracji określono na XV w.⁵ Odsłonięto także część pierwotnego polichromowanego stropu, który od XIX w. przysłonięty był podwie-

s. 207-221, nr 10, 11, 15.

² Akta wizyty generalnej z woli rozkazu Jaśnie Oświeconego Xiążęcia Michała Jerzego Ciołka Poniatowskiego biskupa płockiego, Xiążęcia pułtuskiego, koadiutora z całą jurysdykcją krakowskiego, Xiążęcia siewierskiego, opata komendatariusza czerwińskiego, dziekana warszawskiego, orderów Orła Białego i św. Stanisława kawalera – w dekanacie siewierskim o dwóch kolegiat mniejszych Szkalnierskiej i Wiślickiej przez Jegomościa Xiędza Antoniego Franciszka Dunina Kozickiego, proboszcza Kolegiaty i oficyna pileckiego od dnia 20 miesiąca czerwca do dnia 7 września roku pańskiego 1784, a w kolegiatach od dnia 15 stycznia do dnia 28 tegoż miesiąca w roku niniejszym 1785 doprawionej. Archiwum Kurii Metropolitalnej w Krakowie sygn. AV 57 (*Opis Kamienicy Mieszkalnej XX Wikaryuszów*. K. 115 verso–118 recto).

³ Informacji o polichromii nie ma również w bogatej literaturze poświęconej fundacjom dziejopisa m.in.: M. R o ż e k, *Fundacje artystyczne Jana Długosza*, w: *Jan Długosz. W pięćsetną rocznicę śmierci. Materiały z sesji*, red. F. Kiryk, Olsztyn 1983, s. 75-95. Obszerną literaturę dotyczącą tego tematu zob.: P a c h n i k, *Gotyckie freski...*, s. 12, przyp. 4, 5.

⁴ Zob. P. B i e g a Ń s k i, *Sprawozdanie zespołu z prac badawczo-naukowych za rok 1960*, „Zespół Badań nad Polskim Średniowieczem UW i PW. Sprawozdania 1960”, Warszawa 1963, s. 7-15 (dalej ZBPS UW i PW); A. T o m a s z e w s k i, *Z problematyki badań, konserwacji i ekspozycji zabytków w Wiślicy*, „Ochrona Zabytków” 17(1964), z. 2, s. 31-32; t e Ń z e, *Dom Długosza w Wiślicy*, ZBPS UW i PW. Sprawozdania 1961, Warszawa 1964, s. 115; E. T o m a s z e w s k a, A. T o m a s z e w s k i, *Sprawozdanie z badań Domu Długosza w Wiślicy w 1960 roku*, ZBPS UW i PW. Sprawozdania 1964-1965, Warszawa 1968, s. 190-192.

⁵ W. Z a l e w s k i, *Odkrycie malowideł w Domu Długosza w Wiślicy*, „ZBPS UW i PW. Sprawozdania 1960, Warszawa 1963, s. 55.

szonym tynkowanym sufitem⁶. Poprzestano jednak na odkrywkiach i sondażach. Przebieg tych prac dokumentuje w swoim dzienniku Jacek Kąkolewski⁷.

Wkrótce po odkryciu fragmentów fresku informacje o nim umieszczono w *Katalogu Zabytków Sztuki w Polsce*, wydany w 1961 r. Czytamy tam: „polichromia późnogotycka z końca w. XV: na ścianie pd. głowa Chrystusa (Bolesnego?), obok postać świętej (Dorota?) i rycerza; ponadto motywy ornamentalne”⁸. Osobną grupę publikacji tworzą materiały związane z pracami nad korpusem gotyckich ściennych polichromii⁹, których ostatecznym efektem jest wydane w 1984 r. *Gotyckie malarstwo ścienne w Polsce*¹⁰. Freski w dawnym domu wikariuszy kolegiaty, z przedstawieniem „Chrystusa Bolesnego stojącego w sarkofagu, świętej z krzyżem (Św. Heleny?) i rycerzem (?)”¹¹, datowano na czas po 1470 roku (ryta w zaprawie data 147.¹²), zaliczono je do nurtu „łączącego cechy malarskie z dość wyraźnie zarysowanym konturem i pewną prymitywizacją formy”¹³ oraz wskazano fundatora – Jana Długosza Starszego. O istnieniu gotyckiej polichromii figuralnej w Domu Długosza nadmieniono również w *Architekturze gotyckiej w Polsce*, gdzie

⁶ Z a l e w s k i, *Odkrycie malowideł...* s. 55.

⁷ *Dziennik prac prowadzonych w Domu Długosza*, w: *Wiślica. Dom Długosza – badania architektoniczne*. rkps ok. 1960 (teczka nr 171 zawierająca plany i rękopisy). Wojewódzki Urząd Ochrony Zabytków. Kielce. Jest to teczka z rękopisem zawierającym opis przebiegu prac opatrzonego rysunkami oraz plany i przekroje budynku. Interesujące nas pomieszczenie oznaczono cyframi 1.14. W nim to natrafiono na tynk gotycki z freskiem (XV w.).

⁸ *Katalog Zabytków Sztuki w Polsce*, t. III, *Województwo kieleckie*, red. J. Z. Łoziński, B. Wolff, z. 9 – *Powiat pińczowski*, oprac. K. Kutrzebianka, J. Z. Łoziński, B. Wolff, Warszawa 1961, s. 102.

⁹ *Materiały do katalogu gotyckich malowideł ściennych w Polsce*, Poznań 1981, s. 75; M. K o r n e c k i, H. M a ł k i e w i c z ó w n a, *Polska południowo-wschodnia (Małopolska)*, w: A. K a r ł o w s k a - K a m z o w a, J. D o m a s ł o w s k i, M. K o r n e c k i, H. M a ł k i e w i c z ó w n a, *Gotyckie malowidła ścienne w Polsce. Wyniki badań przeprowadzonych w latach 1974-1979*, „Ochrona Zabytków” 33(1980), nr 2(129), s. 141-162.

¹⁰ *Gotyckie malarstwo ścienne w Polsce*, red. A. Karłowska-Kamzowa, Poznań 1984,

¹¹ M. K o r n e c k i, H. M a ł k i e w i c z ó w n a, *Małopolska*, w: *Gotyckie malarstwo...*, s. 54, 210.

¹² Tamże, s. 210. „Ryta w zaprawie data 147” wykonana jest w czasie badań prowadzonych tu w 1960 roku, o czym poinformował prof. Marian Paciorek.

¹³ K o r n e c k i, M a ł k i e w i c z ó w n a, *Polska południowo-wschodnia...*, s. 155.

podano wybraną literaturę¹⁴. Krótki opis znajduje się także w pracy Grażyny Jurkowlaniec, w części katalogowej¹⁵.

Do przeprowadzenia pełnego zakresu prac konserwatorskich i remontowo-konstrukcyjnych w północno-zachodniej części budynku przystąpiono w 1999 roku¹⁶. Określono wówczas technikę dekoracji malarskiej, stan zachowania oraz ustalono przyczyny powstania zniszczeń¹⁷. Do 2004 roku, równocześnie z opisanymi w dokumentacji działaniami remontowo-budowlanymi (m.in. wyburzenie ściany wstawionej w latach 50. XX w.), przeprowadzono prace konserwatorskie i zabezpieczające pierwotnej polichromii ściennej odsłoniętej spod późniejszych nawarstwień tynków i pobiał (w nieznaczonej części pozostawiono późniejszą historycznie dekorację malarską na ścianie zachodniej) oraz drewnianego, polichromowanego stropu¹⁸. Na podstawie badania stratygrafii nawarstwień poszczególnych odcinków ścian interesującą nas część polichromii wydatowano na czas powstania budowli – po 1460 r.

Odkrycie fresków rzuca nowe światło na zagadnienie działalności fundacyjnej Jana Długosza. Mimo iż nie wspomina on o nich w swych pismach, osoba fundatora nie budzi zastrzeżeń. Świadczy o tym podobieństwo wizerunku postaci fundatora z wiślickiego fresku do jego portretu na płycie z Domu Psalterzystów¹⁹ (il. 1) – również jego fundacji – oraz umieszczony na

¹⁴ E. Miłczarska-Korpysz, A. Włodarek, *Wiślica. Dom Długosza*, w: *Architektura gotycka w Polsce*, red. T. Mroczo, M. Arsyński, *Katalog zabytków*, red. A. Włodarek, bibliografię oprac. M. Biegańska-Bartosia, Warszawa 1995, s. 257.

¹⁵ *Chrystus Umęczony. Ikonografia w Polsce od XIII do XVI wieku*, Warszawa 2001, s. 252, nr kat. 308.

¹⁶ Na zlecenie Świętokrzyskiego Wojewódzkiego Konserwatora Zabytków, mgr Anny Piaseckiej. Kierownictwo prac powierzono prof. Marianowi Paciorkowi z krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych.

¹⁷ M. Paciorek, *Ocena stanu zachowania malowideł w odkrywkach na belkach stropu i ścian pomieszczenia parteru w tzw. Domu Długosza w Wiślicy, z określeniem zakresu koniecznych prac konserwatorskich*, mps Wojewódzki Urząd Ochrony Zabytków w Kielcach 1999, s. 3-4, 12-15.

¹⁸ A. Luboń, M. Paciorek, *Dokumentacja prac konserwatorskich (konserwatorskie zabezpieczenie, badania stratygraficzne i analiza stanu zachowania) przy polichromii ściennej oraz drewnianym polichromowanym stropie w sali parteru Domu Długosza w Wiślicy*, Wiślica 2000; A. Piasecka: *Konserwacja malowideł ściennych „Domu Długosza” w Wiślicy*, w: *Prace konserwatorskie w latach 1990-2000. Dziesięć lat Służby Ochrony Zabytków w Kielcach*, Kielce 2001, s. 96-97.

¹⁹ Zagadnienie i typy portretu w polskim malarstwie tego czasu: E. Łomnicka - Żakowska, *Początki portretu polskiego. Adoranci w polskim malarstwie tablicowym, miniaturowym i ściennym w wieku XV i w pierwszych dziesięcioleciach wieku XVI*, „Studia Źródłoznawcze” 14(1969), s. 13-33; także: T. Dobrzyniecki, *Sredniowieczny portret w sakralnej sztuce polskiej*. „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie” 13/1(1969); P. Mro-

stropie pomieszczenia w Wiślicy herb Wieniawa. Czas powstania fresku można określić na lata 60. XV w., być może przed 1467 r., kiedy to miało miejsce oddanie budynku w ręce wikariuszy. Wiślickie freski są zatem jedyną istniejącą malarską fundacją Jana Długosza. Jako jedyne prezentują też malarski wizerunek fundatora. Będąc autorem programu i inskrypcji tablic fundacyjnych, zapewne i w tej realizacji miał Długosz swój niemały udział. Wskazuje na to charakter przedstawienia (napis na wstędze), a także wyjątkowa ikonografia.

Największa część polichromii znajduje się na ścianie południowej (il. 2). Ukazuje sceny, które nie znajdują analogii w malarstwie polskim. Autorka w niniejszym artykule pragnie zaprezentować to właśnie przedstawienie²⁰.

Kompozycja fresku na ścianie południowej składa się z dwóch scen, między którymi nad otworem wejściowym umieszczone jest przedstawienie Chrystusa Umęczonego, będące jej głównym akcentem (il. 3).

Postać Chrystusa ukazana jest w postawie stojącej, w sarkofagu, na purpurowym tle tworzącym oddzielne *panneau* (il. 4). Jego głowę, otoczoną jasnym nimbem, lekko przechyloną w prawą stronę, okala schematycznie zarysowana korona cierniowa. Zbudowana jest ona z siedmiu połączonych ze sobą zielonych romboidalnych części. Wzrok Chrystusa skierowany jest w prawo, w stronę klęczącego obok mężczyzny. Jego twarz charakteryzują zarysowane podwójnymi łukami linie brwiowe, konturem podkreślone oczodoły oraz zaznaczone grubą czarną kreską usta. Zarówno broda, jak i długie, opadające na plecy włosy mają kolor rudy. Spod falistych włosów widoczny jest fragment lewego ucha. Sylwetkę określa gruby, czarny kontur. W prawym boku widoczna jest rana, z której spływają czerwone plamy krwi. Nieco wyżej, z lewej strony klatki piersiowej znajdują się trudne do odczytania ślady, być może napisu. Chrystus ma zgięte w łokciach ręce, przedramiona uniesione do góry, z rozchylonymi na boki, otwartymi do widza dłońmi. W środku każdej z nich widnieją czerwone rany, z których płynie krew. Palce są bardzo długie, dłonie nienaturalnie duże, co czyni je głównym akcentem tego przedstawienia. Biodra Chrystusa przepasane są perizonium. Dość schematycznie zarysowany prosty sarkofag budowany jest szarą i czarną plamą barwną, miejscami obwiedziony czarnym konturem, u dołu rozczłonkowany pionowymi wnękami. Nad sarkofagiem, na purpurowym tle, widoczna jest różga ryso-

z o w s k i, *Przestanie symboliczne portretu w kulturze Polski średniowiecznej*, w: *Człowiek w społeczeństwie średniowiecznym*, red. R. Michałowski, Warszawa 1997, s. 197-211.

²⁰ Pełną monografię wiślickiego odkrycia autorka ma nadzieję opublikować po zakończeniu prac w domu wikariuszy.

wana szarą kreską. Natomiast pod nim znajduje się fragment geometrycznego ornamentu, wykonanego czerwonym konturem, zdobiącego zakończony łukiem otwór wejściowy. Całe przedstawienie z Chrystusem obwiedzione jest grubą jasną ramą.

„Scena” z prawej strony Chrystusa również ukazana jest na purpurowym tle tworzącym niejako *panneau*, z tym, że gdzieś jest ono przyozdobione czerwonym motywem czteroliścia. Ze względu na znaczny ubytek nie widać dolnej partii tego przedstawienia. Znajdują się tu dwie postacie zwrócone w kierunku Chrystusa: klęczący mężczyzna i stojąca za nim postać świętej. Mężczyzna ma złożone na piersiach w geście modlitwy dłonie (il. 5). Podobnie jak dłonie Chrystusa, mają one nienaturalnie wydłużone palce. Jego szczupła, pociągła twarz zwrócona jest w kierunku Chrystusa. Zarysowane czarnym konturem, mocno wyodrębnione brwi, podkreślone oczodoły, długi, orli nos i małe, wąskie usta nadają jej wyraz spokoju i powagi. Głowę nakrytą ma czarnym biretem. Brązowe włosy sięgają połowy twarzy i tworzą po obu jej stronach podwinięte do wewnątrz loki. Widoczne jest niemal w całości prawe ucho oraz szczupła szyja. Ubiór mężczyzny jest strojem noszonym przez piastujących urząd kanonika od XIV do XVI wieku w Polsce²¹: mężczyzna ma na sobie białą rokietę oraz nałożoną na nią pelerynkę z futra, tzw. almucję, w ciemnym, zbliżonym do purpury kolorze. Nad postacią widnieje jasna wstęga z łacińskim minuskułowym napisem *m[iser]ere mei deus nostrum*.

Twarz stojącej z tyłu kobiety również zwrócona jest w stronę Chrystusa. Ma ona wąskie usta, mały nos i niewielkie oczy, zaznaczone jedynie obrysem. Głowę, okrytą białym, opadającym na ramiona welonem, otacza jasny duży nimb. Szyję osłania biała podwotka. Niewiasta odziana jest w obszerną szatę – płaszcz w kolorze zielonym, podbity czerwoną tkaniną. Jego prawy róg przewieszony jest przez lewe przedramię tworząc bogate fałdy. Spod płaszcza widoczny jest fragment czerwonej sukni oraz stosunkowo niewielkie, wyciągnięte do przodu dłonie. W lewej kobieta trzyma duży, zielony krzyż. Prawa dłoń skierowana jest w stronę krzyża, co podkreśla wyciągnięty w jego kierunku, lekko wygięty palec wskazujący. Widoczny jest także biały, prawy mankiet spodniej tuniki.

Scena po drugiej stronie, na prawo od Chrystusa, przedstawiona jest na jednolitym, jasnym tle niegdyś pokrytym napisami. Ukazano tutaj pięć osób:

²¹ Wskazuje na to przede wszystkim almucja: *Słownik terminologiczny sztuk pięknych*, red. K. Kubalska-Sulkiewicz, M. Bielska-Łach, A. Manteuffel-Szarota, Warszawa 1997, hasła: *duchowieństwa rzymskokatolickiego ubiór, komża, biret*.

trzech żołnierzy oraz mężczyznę i kobietę stojących na podwyższeniu (balkonie lub trybunie) sugerowanym wiszącą tkaniną. Przysłania ona większe partie sylwetek umieszczonych za nią postaci, dzięki czemu widoczne są jedynie ich popiersia. Po obu stronach opony czytelne są fragmenty dwóch żołnierzy.

Stojący na trybunie żołnierze zwróceniem są w stronę Chrystusa. Pierwszy z nich ukazany jest z profilu (il. 6). Jego twarz przysłania wysoki hełm tak, że widoczny jest jedynie duży, prosty nos oraz szeroko otwarte usta. Uniesiona do góry lewa dłoń, z przyłożonym do ust, nienaturalnie długim palcem wskazującym, sugeruje gest milczenia. W długich palcach wyciągniętej do przodu prawej dłoni żołnierz trzyma włócznię skierowaną ostrym, długim, nieregularnym w formie grotem w górę. Mężczyzna ma na sobie szarą zbroję w typie płytowym, z napierśnikiem o trudnej do określenia formie – skrzyńcowej bądź bombiastej²². Widoczny jest lewy naramiennik, nałokcica oraz opacha i zarękawie²³. Szyję przysłania kołnierz kolczy, być może także ochronny kaptur lub czepiec włożony pod kapalin²⁴. Kolejny żołnierz przyjmuje trudną do określenia pozę, gdyż widoczna jest tylko jego głowa oraz wyciągnięta do przodu i oparta na naciągniętym łuku lewa ręka. Można wnioskować, iż szykuje się on do ataku. Na głowie ma również szary kapalin, a pod nim kaptur ochronny lub czepiec. Podtrzymuje on ramię prostego łuku o lekko wygiętych rogach, w miejscu tzw. maidanu²⁵. Między dwa wyprostowane palce włożona jest strzała, zakończona romboidalnym grotem. Drugim końcem oparta jest o napiętą cięciwę łuku. Strzała wymierzona jest w kierunku Chrystusa. Następny żołnierz ma głowę ukazaną z profilu, zaś tors w ujęciu *en trois quarts*. Stosunkowo niewielką twarz charakteryzuje prosty, szeroki nos, niewielkie usta i małe oko. Mężczyzna ma na sobie szary kaptur ochronny, sięgający ramion, zakończony u dołu futrzanym pasem. Za wojownikiem, nieco powyżej, widoczny jest fragment trzymane przez niego halabardy o skierowanym do góry schematycznie zarysowanym żeleźcu²⁶. Jego

²² O rodzajach zbroi i broni zob.: L. K a j z e r, *Uzbrojenie i ubiór rycerski w średnio-wiecznej Małopolsce w świetle źródeł ikonograficznych*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1976, s. 122-137.

²³ O nazewnictwie poszczególnych części zbroi zob.: Z. Ż y g u l s k i Jun., *Broń w dawnej Polsce na tle uzbrojenia Europy i Bliskiego Wschodu*, Warszawa 1982, s. 28.

²⁴ Por.: K. T u r s k a, *Ubiór dworski w Polsce w dobie pierwszych Jagiellonów*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1987, s. 139, 207. Typy kapralinów: Ż y g u l s k i Jun., *Broń w dawnej...* s. 102; K a j z e r, *Uzbrojenie...*, s. 129-131.

²⁵ J. W e r n e r, *Polska broń. Łuk i kusza*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1974, s. 34-35, rys. 28.

²⁶ Budowa halabardy zob. Ż y g u l s k i Jun., *Broń w dawnej...* s. 29, rys. 3.

grot jest prosty, oksza ma formę trapezu, hak zakończony jest prostokątnie, a tuleja osadzona jest na drzewcu.

Ustawieni kolejno, mężczyzna i kobieta, stoją przodem zwrócenii do widza, na bliższym niż żołnierze planie (il. 7). Mężczyzna wyróżnia się stosunkowo dobrym ujęciem portretowym, jego tors jest lekko zaznaczony światłocieniem, a fragment prawego rękawa ubrania gęsto pofałdowany. Ma on dużą, bujną, opadającą na klatkę piersiową brodę oraz włosy ułożone po obu stronach twarzy w dwa duże loki. Usta zarysowane grubą kreską przysłonięte są wąsami. Nos jest prosty, ujęty dwiema liniami przechodzącymi w łuki brwiowe. Oczodoły zaznaczone są konturem, podobnie, jak obrysy oczu. Wzrok mężczyzny skierowany jest w stronę Chrystusa. Kobieta ma zaokrągloną twarz, konturem zaznaczone oczy, łuki brwiowe, nos i wąskie usta. Patrzy przed siebie, prosto na widza. Jej głowę okrywa jasna, opadająca na ramiona chusta, tzw. zawojka²⁷, układająca się po obu stronach twarzy w duże fałdy. Widoczny jest także fragment białej podwitki oraz ślady spodniej sukni koloru zielonego. Znaczny ubytek nie pozwala na odczytanie pozostałej części stroju niewiasty.

Umieszczona poniżej postaci tkanina w formie dużej, wzorzystej kompozycji, ujęta jest w prostokątną czerwoną ramę. Oponę zdobi ornament tekstylny o romboidalnym, powtarzającym się, ułożonym w szachownicę motywie. Z prawej strony tkaniny widoczny jest fragment zwróconej w stronę trybuny postaci uzbrojonego żołnierza (il. 8). Ma na sobie kapalin oraz kołnierz kolczy, u dołu zakończony motywem trójliścia. Widać także lewy naramiennik, niewielką część wielofałdowego fartucha²⁸ lub kolczugi oraz fragment stóp. Na podobnej wysokości, z lewej strony tkaniny, widoczny jest mały rąbek kapalinu – zapewne stojącego tu niegdyś żołnierza, co może potwierdzić dziś już nieistniejący, odsłonięty w 1960 r. fragment fresku, znany z artykułu Andrzeja Tomaszewskiego, opublikowanego w 1964 roku²⁹ (il. 9). Widoczne są na nim nogi żołnierza stojącego z lewej strony trybuny w lekkim rozkroku, zwróconego w jej kierunku. Nogi mają całkowitą ochronę: nakolanki, nadbiodrki, nagolenice oraz trzewiki o czubkach nieznacznie wydłużonych, o konstrukcji folgowej³⁰. Na opublikowanym zdjęciu widać także fragment innej nogi, być może stojącej za żołnierzem postaci.

²⁷ Por.: T u r s k a, *Ubiór dworski ...*, s. 21.

²⁸ Por.: K a j z e r, *Uzbrojenie...*, s. 122-137.

²⁹ T o m a s z e w s k i, *Z problematyki badań...*, s. 32 il. 17.

³⁰ Por.: Ż y g u l s k i Jun., *Broń w dawnej...*, s. 29, rys. 3; także: M. G r a d o w s k i, *Z. Ż y g u l s k i Jun., Słownik uzbrojenia historycznego*, Warszawa 2000, s. 139.

Cała polichromia wykonana została w jednakowej konwencji stylistycznej, z zastosowaniem tych samych, dość oszczędnych środków wyrazu. Do najistotniejszych zaliczyć należy rysunek. Czarny, gruby kontur, z niewielkimi wyjątkami, jest podstawowym narzędziem budowania formy, przez co całe malowidło ma charakter graficzny. Rysunek jest bardzo oszczędny, wręcz schematyczny. Często forma budowana jest jedną ciągłą linią, jak na przykład tors Chrystusa. Schematyzm widać także w charakterystyce twarzy postaci. Przy całym graficznym charakterze dzieła, jego mistrz podejmuje jednak próby zarówno budowania bryły światłocieniem, jak i zastąpienia określającego kształt formy konturu stykiem plam barwnych. Widoczne jest to przede wszystkim w nimbach Chrystusa i świętej. Nie są one obwiedzione czarną linią, lecz ich forma jest niejako wycięta z bordowego tła. Kolor jest lokalny, płasko kładziony, o zawężonej gamie ograniczającej się do kilku barw: bordowej, czerwonej, rudej, brązowej, zielonkawej i czarnej (względnie w odcieniach szarości). Wrażenie malarskości potęguje purpurowe tło.

Wiślicka polichromia prawdopodobnie jest dziełem prowincjonalnego warsztatu bądź mistrza, a jej położenie w Diecezji Krakowskiej, z której środowiskiem Długosz był silnie związany, pozwala na ograniczenie poszukiwań analogii do jej obszaru – Małopolski. Dodatkowym argumentem jest fakt, że zarówno oprawę iluminatorską *Banderia Pruthenorum*, jak i znaną z przekazów źródłowych kopię francuskiej opony zlecił fundator mistrzom małopolskim.

Pewne analogie – w budowie twarzy postaci oraz w mocnym, czarnym konturze określającym formę – można dostrzec w malowidle zdobiącym górną część nawy lubelskiego kościoła pobrygitkowskiego. Jednak zróżnicowana skala barwna tego przedstawienia i jej walor wyklucza udział ich mistrza – być może Jakuba z Sącza³¹ – w powstaniu fresków w Domu Długosza. Podobieństwo do wiślickiej polichromii widać także w malowidle opatowskim z lat 70. XV w., szczególnie w formie korony cierniowej (il. 10). Najbliższą stylistycznie Długoszowej fundacji analogią jest zachowane w niewielkim fragmencie przedstawienie w kościele franciszkanów w Chęcinach, gdzie rysunek banderoli z inskrypcją wymieniającą autora: brata Anioła z Sącza jest niemal identyczny z rysunkiem wstęgi umieszczonej nad postacią Długosza. Bliski wiślickiemu jest także czas powstania dzieła – prawdopodobnie po 1465 r.

³¹ K o r n e c k i, M a ł k i e w i c z ó w n a, *Małopolska*, s. 52.

Porównanie stylu fresku w Wiślicy z polichromiami ściennymi z obszaru Małopolski nie pozwala na przypisanie malowidła któremuś z ich autorów. Być może odsłonięcie działoszyckiej polichromii pozwoliłoby na identyfikację mistrza. Na podstawie stylu wiślicką polichromię należy datować na lata od 60. do pocz. 80. XV w., kiedy w malarstwie ściennym widoczna była tendencja do budowania formy mocnym konturem i nadal dużą rolę odgrywała płasko kładziona plama barwna.

Chrystus ukazany jest w typie ikonograficznym najczęściej określanym mianem *Imago Pietatis*, *Misericordia Domini*, lub – tylko w literaturze polskiej – *Chrystus w studni*³², a ostatnio – *Chrystus Umęczony*³³.

W Małopolsce pierwsze tego typu wizerunki (z lat 1370-1390) zdobią ściany w kościołach parafialnych: w Bejskach, Skotnikach, Olkuszcu oraz Czchowie nad Dunajcem³⁴. Według Grażyny Jurkowlaniec typ przedstawień *Chrystusa Umęczonego* dotarł na obszary Małopolski z Czech. W XV w. bezpośrednim źródłem inspiracji stały się rozwiązania rozpowszechnione na Śląsku od trzeciej ćwierci XIV w.³⁵, czego przykładem jest częste umieszczanie wizerunku w inicjale *T(e igitur)*, który reprezentuje zwykle rozmaite warianty odmiany półpostaciowej. Pierwszym zachowanym dziełem iluminatorskim tego typu z terenu Małopolski (półpostać Chrystusa wyłaniająca się z sarkofagu) jest iluminacja powstałego w latach 1423-1434 *Pontyfikatu Zbigniewa Oleśnickiego* (Kraków, Archiwum Kurii Metropolitalnej Krakowskiej, rkps nr 12 KP, fol 128). Poza tym podobny wizerunek spotyka się w późniejszych małopolskich mszałach.

Podobnie jak na Śląsku, w Małopolsce od XV wieku dominują eucharystyczne funkcje omawianego wizerunku, przykłady odnaleźć można na paramentach liturgicznych³⁶ oraz w dekoracjach nastaw ołtarzowych³⁷. Grupą

³² Z. K r u s z e l n i c k i, *Obraz z Donaborowa i zagadnienie ikonografii „Chrystusa w studni”*, „Prace Wydziału Filologiczno-Filozoficznego” t. XV, z. 3: „Teki Komisji Historii Sztuki” 3(1965), s. 75-152.

³³ J u r k o w l a n i e c, *Chrystus Umęczony...*

³⁴ Tamże, nr kat. 3, 234, 180, 25.

³⁵ J. G a d o m s k i, *Gotyckie malarstwo tablicowe Małopolski 1460-1500*. Warszawa 1988 s. 43; t e n ż e, *Związki Górnego Śląska z Małopolską w dziedzinie malarstwa tablicowego w XV i na początku XVI wieku. Z zagadnień artystycznego pogranicza*, w: *Między Wrocławiem a Krakowem. Sztuka gotycka na Górnym Śląsku*, Katowice 1995, s. 25-34.

³⁶ Stopa kielicha w kościele Mariackim w Krakowie z napisem *ave verum corpus cristi...*

³⁷ W predellach (tryptyk w Lipnicy Murowanej), kwaternionach głównych (obraz ze Zbylitowskiej Góry; obraz wotywny aptekarza Tomasza; z Brzegu; obraz w Kurozwękach) oraz na rewersach skrzydeł (z Puńcowa; z Nowego Sącza; w Jurkowie; z Zarzecza; z nieznanego miej-

dziel charakterystyczną dla obszaru Małopolski w końcu XV i pocz. XVI w. są epitafia, w których postać fundatora jest polecana przez świętych Chrystusowi ukazanemu w całej postaci. Najbliższą analogią do przedstawienia w Wiślicy byłby zaginiony w czasie II wojny światowej obraz z Domostawic. Przedstawiał on Jezusa stojącego w sarkofagu i klęczącego przed nim przedstawiciela melsztyńskiej linii Leliwitów (po 1480 r.)³⁸.

Wizerunek Chrystusa Umęczonego od dawna wzbudza ogromne zainteresowanie i jest przedmiotem wielu opracowań³⁹. Stwierdza się w nich zgodnie, iż najstarszą formą tego typu ukształtowaną w Bizancjum, w drugiej połowie XII wieku jest Chrystus ujęty w popiersiu. Dla tematu pracy ważna jest późniejsza redakcja typu, wykształcona na północ od Alp w XIII wieku. W połowie tego wieku Europa Zachodnia przejęła wersję wizerunku Chrystusa Umęczonego ukazanego w półpostaci, z rękoma złożonymi na piersi – nieco poniżej lub na wysokości brzucha i w niezmienionej postaci występuje tu do początków XIV wieku.

W połowie XIV wieku w Italii ukształtowała się kolejna forma, bliska wiślickiej: Chrystus w półpostaci, z szeroko rozłożonymi rękoma ukazującymi rany na dłoniach. Od początku występowania na Zachodzie obraz ten miał wiele wariantów. Chrystus, początkowo ukazywany jako martwy, mógł teraz mieć otwarte oczy, unosząc dłonie okazywać rany lub wskazywać na przeбитy bok. Często miał na głowie koronę cierniową, bywał też otaczany narzędziami męki lub też trzymał je w dłoni. Po połowie XIII w. pojawił się motyw sarkofagu, który był często stosowany w późniejszych przedstawieniach⁴⁰.

Trzeba także powiedzieć o mozaikowej ikonie przechowywanej w kościele Santa Croce in Gerusalemme w Rzymie, dziele konstantynopolitańskim z około 1300 roku. Rękopis z 1475 roku, będący własnością kartuzów przy tym

scowości, Muzeum Narodowe, Warszawa; z Kamionki Małej; z Żywca; z Blizanowa; z niezna-nej miejscowości, Muzeum Narodowe, Kraków; z Moszenicy).

³⁸ G a d o m s k i, *Gotyckie malarstwo...*, s. 23.

³⁹ Literatura dotycząca przedstawień Chrystusa Umęczonego jest niezwykle obfita. Podstawowym opracowaniem początków ikonografii tego przedstawienia jest: D. I. P a l l a s, *Die Passion und Bestattung Christi in Byzanz. Der Ritus—das Bild*, München 1965. T. Dobrzeńicki szczególnie prezentuje stan badań dotyczący tego tematu; zob.: *Niektóre zagadnienia ikonografii Męża Boleści*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie” 15/1(1971), s. 7-99; P. S k u b i s z e w k i, „Złożenie do Grobu” w dominikańskim tryptyku w Krakowie i zagadnienie przedstawień Chrystusa Umęczonego. „Biuletyn Historii Sztuki” 3/4(1998), s. 315-349; H. B e l t i n g, *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter, Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion*. Berlin 2000; J u r k o w l a n i e c, *Chrystus Umęczony...* – tam obszerna literatura przedmiotu.

⁴⁰ S k u b i s z e w k i, „Złożenie do Grobu”... , s. 333.

kościół, podaje zapewne starszą legendę, że podczas liturgii mszalnej ukazał się Grzegorzowi Wielkiemu Chrystus *in specie Pastoris sub effigie Pietatis*. Papież polecił utrwalić tę wizję i upatrywano ją właśnie w tej bizantyjskiej ikonie. Ukazywała ona Chrystusa w półpostaci, stojącego w grobie, obnażonego, z krwawiącą raną w boku, ze skrzyżowanymi rękoma i głową pochyloną na prawe ramię. Ikona opatrzona była napisem \omicron βασιλεύς της δόξης⁴¹. Z podpisu pod sztychem z 1495 roku odtwarzającym ikonę wynika, że obraz ten w opinii ówczesnej był tym pierwszym obrazem – pierwowzorem, wykonanym z polecenia papieża Grzegorza. Dzięki temu utrzymywała się na Zachodzie jedna linia ikonograficzna, nie podlegająca większym zmianom, którą tworzyły wizerunki naśladowujące rzymską ikonę. Na kanwie tej legendy wykształcił się wkrótce typ przedstawienia określanymi mianem *Mszy św. Grzegorza*, na którym w momencie Podniesienia na ołtarzu ukazuje się postać Chrystusa stojącego w sarkofagu. „Forma, jaką wizja św. Grzegorza przybrała [...] posiada pokrycie w koncepcjach, jakie papież ten w swoim czasie lansował. Ponieważ kładł on nacisk z jednej strony na śmierć Chrystusa, z drugiej zaś na wiecznie aktualne odnawianie się Jego ofiary w czasie mszy – musiała więc owa gregoriańska wizja zawierać w sobie postać Chrystusa zmarłego, a jednocześnie żywego. Musiała ona unaocznić zarówno myśl, że Zbawiciel za grzechy ludzkości poniósł śmierć, jak też i myśl, że jest on wiecznie żywy w sakramencie ołtarza. Myśl ta najlepiej dawała się sformułować w plastycznym wyobrażeniu Zbawiciela, który nosi na sobie rany po śmierci krzyżowej – który znalazł się w grobie, a jednak żyje i widomie uczestniczy w obrzędzie ofiary mszalnej”⁴².

Eucharystyczny aspekt tematu w omawianym wizerunku uwypukla szczególnie motyw sarkofagu. Przypomina on o Zmartwychwstaniu, o zwycięstwie umęczonego Syna Bożego nad śmiercią. „Bogata symbolika sarkofagu odsyła zarówno do historycznej rzeczywistości Zmartwychwstania, jak i do sakramentalnej rzeczywistości eucharystii oraz do eschatologicznej nadziei na życie wieczne”⁴³.

Poza przedstawieniem sarkofagu, czynnikiem zaliczającym wiślicki wizerunek do określonego wariantu Chrystusa Umęczonego jest ukazanie jego dłoni w geście określanym mianem *ostentatio vulnerum*. Gest ten wykształcił się

⁴¹ Tamże, s. 334; także: T. Dobrzeński, *Imago Pietatis – jej treść i funkcja*, w: *Funkcja dzieła sztuki. Materiały sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Szczecin, listopad 1972*, Warszawa 1972, s. 76.

⁴² Kruszelnicki, *Obraz z Donaborowa...*, s. 144.

⁴³ Jurkowlaniec, *Chrystus Umęczony...*, s. 79.

wskutek procesu przejścia od przedstawienia Zbawiciela jako martwego (z zamkniętymi oczami) do wyobrażenia go jako żywego. Wcześniejsze przykłady takiego wariantu ukazują Chrystusa unoszącego jedną rękę na wysokość znajdującej się za jego plecami poziomej belki krzyża (malowidło w kościele św. Jana w Toruniu), druga ręka pozostaje złożona na piersiach lub brzuchu. Gest ten ma na celu przede wszystkim zaprezentowanie rany w dłoni, przy czym ukazanie ręki na tle belki krzyża może mieć związek z tematem Ukrzyżowania. W późniejszych przedstawieniach gest prezentacji ran będzie bardziej wyeksponowany, a dłonie przyjmą rozmaite układy.

Ukazywanie ran ma głęboki sens teologiczny. Motyw prezentacji czy też patrzenia na rany Zbawiciela czytelny jest zarówno w prorocत्वach – jako zapowiedź męki („Będą patrzeć na tego, którego przebili, i boleć będą nad nim, jak się boje nad jedynakiem, i płakać będą nad nim, jak się płacze nad pierworodnym” Zach 12,10b), w Ewangelii – jako jej wypełnienie („Stało się to bowiem, aby się wypełniło Pismo: Kość jego nie będzie złamana. I znowu na innym miejscu mówi Pismo: Będą patrzeć na Tego, którego przebili”. J 19, 36-37), jak i w Apokalipsie – w związku z powtórным przyjściem Syna Człowieczego („Oto nadchodzi z obłokami, i ujrzy Go wszelkie oko i wszyscy, którzy Go przebili. I będą Go opłakiwać wszystkie pokolenia ziemi. Tak: Amen”. Ap 1,7). Prezentowana rana w boku jest tą samą, z której po śmierci Chrystusa wypłynęły krew i woda – symbole eucharystii i chrztu. Natomiast gest unoszenia przez Zbawiciela obu rąk do góry i ukazywania ran w otwartych dłoniach można wiązać z przedstawieniami Sądu Ostatecznego⁴⁴.

Podobne przesłanie zawierają wizerunki Chrystusa Umęczonego włączane do epitafiów i obrazów wotywnych, począwszy od pierwszej połowy XIV wieku⁴⁵. Zwykle pojawia się w nich postać klęczącego adoranta, nierzadko polecanego Chrystusowi przez Marię lub świętych. Treść tych przedstawień określa umieszczana w obrazach (często na banderolach obok adoranta) inskrypcja. Jest nią skierowana do Chrystusa prośba o miłosierdzie, którą stanowi formuła: *miserere mei...* W rozwiniętej formie znalazła ona miejsce w obrazie kolońskiego malarza określanego jako Starszy Mistrz św. Rodziny (ok. 1420 r., Kreuzlingen, kolekcja H. Kistersa) i na kolońskim obrazie z warsztatu Mistrza życia Marii (2 poł. XV w.): *miserere mei deus secundum magnam misericordiam tuam [et secundum multitudinem miserationum tuarum dele iniquitatem meam]* Ps 51 (50),3. Fragment tego psalmu widnieje także na

⁴⁴ Tamże, s. 74.

⁴⁵ Tamże, s. 133.

epitafium Barbary Polani (Warszawa, Muzeum Narodowe, ok. 1410 r.): *miserere[re] mei deus secun[dum magnam misericordiam tuam]*⁴⁶. Obraz ten bliski jest wiślickiemu także poprzez ukazanie sceny na jednolicie czerwonym tle. Zaginione epitafium z Domasłowic, również bliska analogia do sceny Długoszowej, także opatrzone było podobną inskrypcją o nieco innym brzmieniu: *o fili dei miserere mei*. Przypomnijmy, że napis na wstędze w Wiślicy brzmi: *m[iser]ere mei deus nostrum*. Wszystkie wymienione inskrypcje jednoznacznie wskazują na Umęczonego jako źródło miłosierdzia Bożego, a charakter modlitwy adoranta można interpretować w świetle Psalmu 51 (50).

Idąc dalej tropem kompozycji jako głównego przewodnika po treści i wzajemnych zależnościach przedstawionych w obrazie wątków, należy w tym miejscu skupić uwagę na postaci mężczyzny klęczącego po prawej stronie Chrystusa. Z wizerunkiem Umęczonego wiąże go przede wszystkim skierowany ku adorantowi wzrok Zbawiciela, a także ukazanie tej „sceny” na purpurowym tle.

Analogie formalne z epitafiami, a także często stosowana w nich formuła: *m[iser]ere mei deus nostrum*, wskazują na epitafijny charakter wiślickiego przedstawienia. Należy je interpretować w świetle troski o pamięć wśród żyjących. Najbliższym terminem określającym scenę wydaje się być *ekspiacja* – przebłaganie. Jest to bardziej czytelne i uzasadnione w obliczu wizerunku określanego przecież mianem *Imago Pietatis, Misericordia Domini*. Nie bez znaczenia jest również to, że zarówno wiślicka polichromia, jak i dom wikariuszy są fundacjami Długosza. Można więc te fundacje traktować jako swoje te wotum.

Klęczący mężczyzna ze złożonymi w geście modlitwy dłońmi to kanonik – Jan Długosz. Uwagę zwraca przyjęta klęcząca postawa, gest, w obliczu Zbawiciela.

Przedstawienia klęczących donatorów ukazują żarliwą modlitwę osobistą, kierowaną prywatnie do Chrystusa lub Marii⁴⁷. Ma to związek z rozkwitem kultu krzyża, co z kolei łączy się z tematem *adoratio crucis* – najważniejszym fragmentem wielkopiątkowego rytu liturgicznego, kiedy uroczyście proszono Boga o miłosierdzie dla Kościoła, ludu, poszczególnych stanów,

⁴⁶ T. Dobrzeńcki, *Średniowieczny portret...*, s. 32, nr kat. 30; J. Urkowiak i inni, *Chrystus Umęczony...*, nr kat. 281.

⁴⁷ Por. P. Mrozowski, *Klęczenie w kulturze Zachodu średniowiecznego: gest ekspiacji – postawa modlitewna*, „Kwartalnik Historyczny” 95(1988); P. Szczaniecki, *Gest modlitewny w późnym średniowieczu*, w: *Kultura elitarna a kultura masowa w Polsce późnego średniowiecza*, red. B. Geremek, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1978, s. 41-50.

o cnotę męstwa i wyzwolenie z grzechu⁴⁸. Jest to znamienne dla przedstawienia w Wiślicy, bowiem za Janem Długoszem ukazana jest postać świętej trzymającej w rękę krzyż.

Wśród świętych najbardziej popularną postacią trzymającą w rękę krzyż jest św. Helena, której kult rozpowszechnił się za sprawą wypraw krzyżowych oraz słynących łaskami relikwii Drzewa Krzyża św. Święta ta była czczona również w średniowiecznej Polsce. Świadczą o tym przede wszystkim zachowane wizerunki na tablicach ołtarzowych (kwatery tryptyku w kościele w Więclawicach) oraz w malarstwie ściennym (przedstawienie w północnej niższej arkadzie wieży kościoła św. Jakuba w Toruniu⁴⁹).

Osobę św. Heleny łączy się przede wszystkim z fundacją kościołów Rzymu i Konstantynopola, zwłaszcza zaś z monumentalizacją miejsc świętych na terenie Palestyny, do których pod koniec życia odbyła pielgrzymkę. W Palestynie ufundowała m.in. bazylikę na Górze Oliwnej i w Betlejem. Św. Ambroży przypisuje ponadto św. Helenie odnalezienie Drzewa Krzyża św., co stało się kanwą legend na jej temat. Długosz musiał się zetknąć z jej kultem podczas swojej pielgrzymki do Jerozolimy. Nie obce mu też były legendy o odnalezieniu Drzewa Krzyża św., gdyż w miejscu jego kultu – Świętym Krzyżu, ważnym wówczas ośrodku pielgrzymkowym – na jednym ze wsporników krużganków widnieje herb Wieniawa⁵⁰.

Istnieje jednak jeszcze inna możliwość związana ze współpracą Długosza ze Zbigniewem Oleśnickim, biskupem krakowskim, następcą na tronie św. Stanisława. Nade wszystko propagował on kult polskich świętych i zapewne w wyniku prowadzonej przez niego polityki mamy w spuściźnie dziejopisa żywot wówczas błogosławionej, dziś świętej Kingi, która być może w większym stopniu odpowiada wiślickiemu wizerunkowi⁵¹.

⁴⁸ P. Mrozowski opisał tę liturgię na podstawie *Pontyfikatu Rzymsko-Germańskiego* z X wieku (dz. cyt., s. 51).

⁴⁹ Zob.: M. M i c h n o w s k a, *Malowidła ścienne z XIV wieku w kościele św. Jakuba w Toruniu*, „Teki Komisji Historii Sztuki”: Towarzystwo Naukowe w Toruniu. Prace Wydziału Filologiczno-Filozoficznego 15(1965), z. 3, s. 38-39, il. 23.

⁵⁰ M. S u l i m i e r s k a - L a u b e, *Benedyktynski klasztor Świętego Krzyża na Łyścu w okresie gotyckim (pow. i woj. kieleckie)*, „Kwartalnik Architektury i Urbanistyki” 8(1963), s. 195.

⁵¹ Na temat tej świętej zob.: M. H. W i t k o w s k a OSU, *Vita Sanctae Kyngae Ducis-sae Cracoviensis jako źródło hagiograficzne*, „Roczniki Humanistyczne. Prace z historii” 10(1961), z. 2, s. 41-166; t a ż, *Kinga, Kunegunda*, w: *Hagiografia polska. Słownik bio-bibliograficzny*, t. I, red. o. R. Gustaw OFM, T. I, Poznań-Warszawa-Lublin 1971, s. 757-779; D. Ś l a d e c k i, *Kinga, Kunegunda*, w: *Encyklopedia Katolicka*, t. I, red. W. Granat, F. Gryglewicz, M. Krapiec, R. Łukaszyk, Z. Sułowski, Lublin 1973, szp. 1450-1453.

Duchowość świętej ukształtowała się na dworze krakowskim pod wpływem braci mniejszych oraz przede wszystkim bezpośredniego, stałego i bliskiego kontaktu z błogosławioną Salomeą – pierwszą polską klaryską. Typowa dla duchowości franciszkańskiej pobożność chrystocentryczna budziła w Kindze specjalny, żywy kult tajemnic Chrystusa, tych zwłaszcza, które pozostają związane z Jego człowieczeństwem: Wcielenia i Odkupienia. Miłość do Ukrzyżowanego wyraziła się formą nabożeństwa do pięciu ran Chrystusowych oraz żarliwym kultem tajemnic męki⁵². Znamienny jest fakt ofiarowania katedrze wawelskiej złotego diademu na relikwiarz Drzewa Krzyża św.

Najstarszym zachowanym wizerunkiem św. Kingi jest drewniana figura z około 1470 r., znajdująca się w klasztorze klarysek w Starym Sączu. Jak na wiślickim fresku, ukazuje ona postać świętej w habitie zakonnym. Podobne przedstawienie występuje w malowidle jednej z kwater tryptyku ze Starego Sącza, z końca XV w. (Tarnów, Muzeum Diecezjalne).

Przedstawienie ukazane po lewej stronie Chrystusa ma charakter odmienny od strony przeciwnej – jest sceną wyjętą z historii, czy też do jakiejś historii się odnosi. Wskazują na to przede wszystkim „aktywne” pozy przygotowujących się do ataku żołnierzy. Odmienny charakter od wyżej omawianego przedstawienia podkreśla również fakt umieszczenia tej sceny na innym tle. Nie jest nim już purpura, lecz jasny kolor zaprawy, którą niegdyś w tym miejscu pokrywały nieczytelne dziś napisy. Jednak mimo dużego ubytku dzielącego ten obraz od wizerunku Chrystusa oraz innego charakteru, scenę tę należy odnieść do niego, gdyż w jego kierunku zwrócone są postacie żołnierzy.

Przedstawienie żołnierzy i ich uzbrojenia ma wiele analogii w malarstwie polskim. Trudno jest jednak odnaleźć podobną kompozycję. Najbliższe związki widoczne są w cyklach pasyjnych, szczególnie w scenach *Chrystusa przed Piłatem* i *Biczowania*, w nich bowiem występuje Piłat, czasem wraz z małżonką. Na obrazie z około 1495 roku, znajdującym się w Muzeum Diecezjalnym w Pelplinie, postać Piłata i jego żony ukazana jest – podobnie jak w Wiślicy – na balkonie, na którym również zawieszona jest tkanina (il. 11). Mimo zupełnie innej stylistyki tego dzieła jest ono najbliższą analogią ideową. Wydaje się więc, iż ujęte portretowo postacie na wiślickim fresku można identyfikować z osobami Piłata i jego żony Prokuli, a ogólniej rzecz biorąc scena ta nawiązuje do sceny *Biczowania* w sposób dotąd niespotykany. Niezwykłe bowiem jest odnoszenie się postaci ukazanych w tej scenie, w okre-

⁵² Witkowska OSU. *Kinga, Kunegunda...*, s. 765.

ślonym przez historię czasie i przestrzeni, do wizerunku Chrystusa Umęczonego, który wymyka się tym pojęciom – poprzez dopełnione w czasie dzieło Wcielenia i Odkupienia – jest ponad czasem.

O bliskości Biczowania i wizerunku *Imago Pietatis* pisał już Erwin Panofsky przy okazji poszukiwań genezy tego ostatniego typu przedstawiień⁵³. W tym wypadku znamienny jest fakt ukazania obok Zbawiciela różgi i bicia – narzędzi męki „wyjętych” ze sceny Biczowania. Sam proces Jezusa opisują Ewangelie (Mt, 27, 11-26; Mk 15, 2-5; Łk 23, 17-25; J 18, 28-38). O jego przebiegu mówią także Apokryfy (m.in. Ewangelia Nikodema I-IX, List Tyberiusza do Piłata oraz List Piłata do Heroda⁵⁴), w których nieco więcej dowiadujemy się o Piłacie i jego żonie.

Przebieg procesu Jezusa przed Piłatem odpowiada znanej rzymskiej procedurze w przypadku procesu ludzi nie będących obywatelami rzymskimi: prywatny oskarżyciel mógł oskarżyć kogoś, a prokurator rzymski miał dość dużo swobody w potraktowaniu oskarżenia⁵⁵. Zgodnie z tą procedurą Jezus został postawiony przed trybunałem Piłata przez jego oskarżycieli, między którymi znajdowali się kapłani i starsi. Ewangeliczne relacje sugerują, że Jezus odmówił obrony siebie przed oskarżeniami. Motyw ten odpowiada wczesnochrześcijańskiemu pojmowaniu Jezusa jako cierpiącego Sługi (Iz 53), ponieważ Sługa ten milczy przed swoimi oskarżycielami (Iz 53,7). Dla rzymskiej procedury sądowej było też charakterystyczne wymierzanie kary chłosty zarówno winnemu, jak niewinnemu oskarżonemu. Z surowszą karą chłosty, która została wymierzona Jezusowi, łączyły się często dodatkowe formy kary.

Spośród Ewangelii jedynie relacja Mateusza wprowadza do całego wydarzenia żonę Piłata (nie wymienianą z imienia, ale w późniejszej tradycji nazywaną Proklą albo Prokulą)⁵⁶. Ostrzega ona męża, żeby nie miał nic do czynienia z „tym Sprawiedliwym”, bo we śnie wiele się nacierpiała z Jego powodu. Mateusz ponadto wprowadza do opowiadania epizod z umyciem rąk,

⁵³ E. P a n o f s k y, *Imago pietatis. Przyczynek do historii typów przedstawieniowych. Mąż Boleści i Maryja Pośredniczka*, przeł. T. Dobrzeński, w: t e n ż e, *Sredniowiecze*, przeł. G. Jurkowlanec, A. Kozak, T. Dobrzeński, Warszawa 2001, s. 226.

⁵⁴ *Apokryfy Nowego Testamentu*, red. ks. M. Starowieyski, t. I – *Ewangelie Apokryficzne*, Lublin 1980.

⁵⁵ Por. M. B o c i a n, *Leksykon postaci biblijnych*, przeł. J. Zychowicz, Kraków 2000, s. 310-313; hasło Piłat oraz hasła Piłat, Proces Jezusa, w: *Encyklopedia biblijna*, Warszawa 2000, s. 999-1001; także: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, t. I-IV. *Allgemeine Ikonographie*, Hrsg. von E. Kirschbaum SJ; t. V-VII – *Ikonographie der Heiligen*. Begründet von E. Kirschbaum SJ. Herausgegeben, W. Braunsfels, Rom-Freiburg-Basel-Wien 1990, szp. 436-439.

⁵⁶ O Prokuli por.: [E. F a s c h e r] *Das Weib des Pilatus*, Halle 1951.

w którym Piłat przez nikogo nie sprowokowany, wypowiada się o własnej niewinności (Mt 27, 11-26).

Proces Jezusa znajduje odzwierciedlenie w sztuce⁵⁷. W XV wieku wielkie ołtarze *Męki Pańskiej* traktują scenę Umycia rąk przez Piłata jako reprezentującą proces i skazanie Jezusa. W malarstwie małopolskim zachowało się kilka przykładów sceny z uczestnictwem Piłata: kwatery polptyku augustiańskiego z kościoła św. Katarzyny w Krakowie, kwatery polptyku w kościele parafialnym w Książnicach Wielkich, jedna ze scen cyklu pasyjnego polichromii prezbiterium kościoła parafialnego p.w. Bożego Ciała w Koziegłowach. Każda z nich ma zupełnie odmienny układ i charakter od sceny wiślickiej. W gotyckim malarstwie polskim scena z udziałem Piłata zwykle stanowi część cyklu pasyjnego. Wyjątkiem jest obraz pt. *Biczowanie* z Pelplińskiego muzeum: scena ta jest samoistna, a klęczący z prawej strony adorant każe ją odczytywać nie tylko w aspekcie narracyjno-historycznym.

O ile pozy dwóch żołnierzy w przedstawieniu w Wiślicy, zmierzających do ataku, czy też pojmania, nie zaskakują w tym kontekście, o tyle niezwykle jest gest żołnierza trzeciego – stojącego najbliżej Chrystusa. Przyłożonym do ust palcem lewej dłoni nakazuje on milczenie. Gest ten rzadko przedstawiany jest w sztuce. Występuje przede wszystkim w scenie zapowiedzi zaparcia się Piotra⁵⁸.

Kompozycja ściany południowej nie ma analogii. Układ ukazanych tu scen, ich treść, skala i malarska stylistyka, każą uznać tę część polichromii za najistotniejszą w całym programie: Chrystus Umęczony stoi w grobie – znaku Zmartwychwstania, zwycięstwa nad śmiercią. Nosi na sobie znamiona tej największej Męki, w której złożył z siebie ofiarę za człowieka. Jego gest prezentacji jest gestem prezentacji miłości – oddania dla człowieka. Prezentacja zaś zakłada istnienie odbiorcy, domaga się go. Odnalazł go w sobie konkretny człowiek, Jan Długosz, kanonik – uczeń Chrystusa – grzesznik. Adoruje on, składa hołd, jest tym, który patrzy na Odkupiciela – przyjmuje Jego miłość. Miłością jest Bóg, źródło miłosierdzia. Miłość i płynące z niej poprzez Wcielenie miłosierdzie są źródłem odkupieńczej śmierci Chrystusa. Zawierzając temu miłosierdziu prosi przeto Długosz o zmiłowanie – prosi nie tylko za siebie, ale za cały Kościół Boży, dla którego poświęcił całe swoje życie.

⁵⁷ *Lexikon der christlichen...*, t. IV, szp. 436-439.

⁵⁸ Por. T. Dobrzyniecki, *Święta Anna z Faras w Muzeum Narodowym w Warszawie. Symbolika gestu milczenia*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie” 32(1988), s. 203, przyp. 128 – tam przegląd leksykalnego opracowania gestu milczenia.

Tak pisze Długosz w *Apelu do potomnych*, kończąc spisywanie historii:

Proszę każdego, [...] aby za mnie, pierwszego i ostatniego ze wszystkich grzeszników raczył zmówić pobożnie, na kolanach jedno Ojczy Nasz i jedno Zdrowaś Mario, aby pan nasz Jezus Chrystus, syn Niepokalanej Dziewicy przez wszystkie swe cierpienia zniesione z dziwną miłością za mnie, za niego i za każdego śmiertelnika, raczył mnie uwolnić od mąk wieczystych i doczesnych i doprowadzić do oglądania swojej Trójcy Przenajświętszej. Jemu cześć i chwała, teraz i zawsze, przez nieskończone wieki wieków.

Stojąca za Długoszem święta nie spełnia tu roli li tylko wstawiennika, nie wykonuje „polecającego” gestu, jak w niemal wszystkich przedstawieniach tego typu. Jest ś w i ę t a poprzez wiarę w krzyż (na który wskazuje). W czasie ziemskiego życia odpowiedziała na miłość Chrystusa poprzez kult Jego Tajemnic Męki i nabożeństwo do ran Chrystusowych. Wraz z Długoszem wstawia się za cały Kościół, który otrzymał obietnicę zbawienia właśnie przez krzyż.

Zbawienie dopełniło się w historii w konkretnym czasie i miejscu. Do niej odnosi się prawa scena. To za przyzwoleniem Pięta Jezus zostaje skazany mimo ostrzeżeń jego żony, Prokuli. Skazany jest On na mękę, do której odnoszą się chociażby różga i bicz ukazane po obu stronach Chrystusa, spajając równocześnie te dwie sceny w jedną treść, dwie rzeczywistości w jedno przesłanie. Na ich granicy żołnierz nakazuje milczenie, które jest milczeniem w obliczu Tajemnicy Zbawienia.

BIBLIOGRAFIA

ŹRÓDŁA RĘKOPIŚMIENNE

Akta wizyty generalnej z woli rozkazu Jaśnie Oświeconego Xiążęcia Michała Jerzego Ciołka Poniatowskiego biskupa płockiego, Xiążęcia pułtuskiego, koadiutora z całą jurysdykcją krakowskiego, Xiążęcia siewierskiego, opata komendataryusza czerwińskiego, dziekana warszawskiego, orderów Orła Białego i św. Stanisława kawalera – w dekanacie siewierskim o dwóch kolegiat mniejszych Szkalnierskiej i Wiślickiej przez Jegomościa Xiędza Antoniego Franciszka Dunina Kozickiego, proboszcza Kolegiaty i officyała pileckiego od dnia 20 miesiąca czerwca do dnia 7 września roku pańskiego 1784, a w kolegiatach od dnia 15 stycznia do dnia 28 tegoż miesiąca w roku niniejszym 1785 doprawionej. Archiwum Kurii

Metropolitalnej w Krakowie sygn. AV 57 (Opis Kamienicy Mieszkalnej XX Wikaryuszów. K. 115 verso – 118 recto).

Kąkolowski J.: Dziennik prac prowadzonych w Domu Długosza, w: Wiślica. Dom Długosza – badania architektoniczne, rkps ok. 1960 (teczka nr 171 zawierająca plany i rękopisy), Wojewódzki Urząd Ochrony Zabytków, Kielce.

ŹRÓDŁA DRUKOWANE

- Apokryfy Nowego Testamentu, red. ks. M. Starowieyski, t. I – Ewangelie Apokryficzne, Lublin 1980.
- Joannis Długosz Senioris Canonici Cracoviensis, Liber Beneficiorum Dioecesis Cracoviensis nunc primum e codice autographo editus. Tomus I. Ecclesia cathedralis cracoviensis – ecclesiae collegiatarum, w: Joannis Długosz Senioris Canonici Cracoviensis. Opera Omnia. Cura Alexandri Przezdziecki edita. Tomus VII. Cracoviae 1863.
- Kumor B. ks.: Kopiarz Kolegiaty Narodzenia NMP w Wiślicy. „Archiwa, Biblioteki i Muzea Kościelne” 10(1965) s. 207-221.
- Lubon A., Paciorek M.: Dokumentacja prac konserwatorskich (konserwatorskie zabezpieczenie, badania stratygraficzne i analiza stanu zachowania) przy polichromii ściennej oraz drewnianym polichromowanym stropie w sali parteru Domu Długosza w Wiślicy. Wiślica 2000.
- Paciorek M.: Ocena stanu zachowania malowideł w odkrywkach na belkach stropu i ścian pomieszczenia parteru w tzw. Domu Długosza w Wiślicy, z określeniem zakresu koniecznych prac konserwatorskich, mps, Wojewódzki Urząd Ochrony Zabytków w Kielcach 1999.

OPRACOWANIA

- Beltin H.: Das Bild und sein Publikum im Mittelalter, Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion. Berlin 2000.
- Biegański P.: Sprawozdanie zespołu z prac badawczo-naukowych za rok 1960, „Zespół Badań nad Polskim Średniowieczem UW i PW. Sprawozdania 1960”, Warszawa 1963 s. 7-15.
- Bocian M.: Leksykon postaci biblijnych, przeł. J. Zychowicz, Kraków 2000.
- Dobrzaniecki T.: Imago Pietatis – jej treść i funkcja, w: Funkcja dzieła sztuki. Materiały sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Szczecin, listopad 1972, Warszawa 1972, s. 73-92.
- Dobrzaniecki T.: Niektóre zagadnienia ikonografii Męża Boleści, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie” 15/1(1971), s. 7-99.
- Dobrzaniecki T.: Średniowieczny portret w sakralnej sztuce polskiej, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie” 13/1(1969), s. 11-144.
- Dobrzaniecki T.: Święta Anna z Faras w Muzeum Narodowym w Warszawie. Symbolika gestu milczenia, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie” 32(1988), s. 95-205. Encyklopedia biblijna, Warszawa 2000.
- [Fascher E.] Das Weib des Pilatus. Halle 1951.
- Gadomski J.: Gotyckie malarstwo tablicowe Małopolski 1460-1500. Warszawa 1988.

- G a d o m s k i J.: Związki Górnego Śląska z Małopolską w dziedzinie malarstwa tablicowego w XV i na początku XVI wieku. Z zagadnień artystycznego pogranicza, w: *Między Wrocławiem a Krakowem. Sztuka gotycka na Górnym Śląsku*, Katowice 1995.
- G r a d o w s k i M., Ż y g u l s k i Z. Jun.: *Słownik uzbrojenia historycznego*, Warszawa 2000.
- J u r k o w l a n i e c G.: *Chrystus Umęczony. Ikonografia w Polsce od XIII do XVI wieku*, Warszawa 2001.
- K a j z e r L.: *Uzbrojenie i ubiór rycerski w średniowiecznej Małopolsce w świetle źródeł ikonograficznych*, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1976.
- Katalog Zabytków Sztuki w Polsce, t. III. Województwo kieleckie, red. J. Z. Łoziński, B. Wolff, z. 9 – Powiat pińczowski, oprac. K. Kutrzebianka, J. Z. Łoziński, B. Wolff, Warszawa 1961.
- K o r n e c k i M., M a ł k i e w i c z ó w n a H.: *Małopolska*, w: *Gotyckie malarstwo ścienne w Polsce*, red. A. Karłowska-Kamzowa, Poznań 1984, s. 13-77.
- K o r n e c k i M., M a ł k i e w i c z ó w n a H.: *Polska południowo-wschodnia (Małopolska)*, w: A. Karłowska-Kamzowa, J. Domasłowski, M. Kornecki, H. Małkiewiczówna, *Gotyckie malowidła ścienne w Polsce. Wyniki badań przeprowadzonych w latach 1974-1979*, „Ochrona Zabytków” 33(1980), nr 2(129), s. 141-162.
- K r u s z e l n i c k i Z.: *Obraz z Donaborowa i zagadnienie ikonografii „Chrystusa w studni”*, „Prace Wydziału Filologiczno-Filozoficznego”, t. XV, z. 3: „Teki Komisji Historii Sztuki” 3(1965), s. 75-152.
- Lexikon der christlichen Ikonographie, t. I-IV – Allgemeine Ikonographie. Hrsg. von E. Kirschbaum SJ. t. V-VII. Ikonographie der Heiligen. Begründet von E. Kirschbaum SJ, Hrsg. von W. Braunsfels, Rom-Freiburg-Basel-Wien 1990.
- Ł o m n i c k a - Ż a k o w s k a E.: *Początki portretu polskiego. Adoranci w polskim malarstwie tablicowym, miniaturowym i ściennym w wieku XV i w pierwszych dziesięcioleciach wieku XVI*, „Studia Źródłoznawcze” 14(1969), s. 13-33.
- Materiały do katalogu gotyckich malowideł ściennych w Polsce*, Poznań 1981.
- M i l c z a r s k a - K o r p y s z E., W ł o d a r e k A.: *Wiślica. Dom Długosza*, w: *Architektura gotycka w Polsce*, red. T. Mroczko, M. Arsyński. Katalog zabytków, red. A. Włodarek, bibliografię oprac. M. Biegańska-Bartosiak, Warszawa 1995.
- M r o z o w s k i P.: *Kłęczenie w kulturze Zachodu średniowiecznego: gest ekspiacji – postawa modlitewna*, „Kwartalnik Historyczny” 95(1988), s. 37-60.
- M r o z o w s k i P.: *Przesłanie symboliczne portretu w kulturze Polski średniowiecznej*, w: *Człowiek w społeczeństwie średniowiecznym*, red. R. Michałowski, Warszawa 1997, s. 197-211.
- P a c h n i k E.: *Gotyckie freski w Domu Długosza w Wiślicy*, mps Archiwum KUL, Lublin 2003.
- P a l l a s D. I.: *Die Passion und Bestattung Christi in Byzanz. Der Ritus – das Bild*. München 1965.
- P a n o f s k y E.: *Imago pietatis. Przyczynek do historii typów przedstawieniowych. Mąż Boleści i Maryja Pośredniczka*, przeł. T. Dobrzeński, w: E. Panofsky, *Średniowiecze*, przeł. G. Jurkowlaniec, A. Kozak, T. Dobrzeński, Warszawa 2001, s. 221-263.
- P i a s e c k a A.: *Konserwacja malowideł ściennych „Domu Długosza” w Wiślicy*, w: *Prace konserwatorskie w latach 1990-2000. Dziesięć lat Służby Ochrony Zabytków w Kielcach*, Kielce 2001, s. 96-97.
- Polska Jana Długosza*, red. nauk. H. Samsonowicz, Warszawa 1984.

- R o Ź e k M.: Fundacje artystyczne Jana Długosza, w: Jan Długosz. W pięćsetną rocznicę śmierci. Materiały z sesji, red. F. Kiryk, Olsztyn 1983, s. 75-95.
- S k u b i s z e w k i P.: „Złożenie do Grobu” w dominikańskim tryptyku w Krakowie i zagadnienie przedstawień Chrystusa Umęczonego, „Biuletyn Historii Sztuki” 3/4(1998), s. 315-349.
- S z c z a n i e c k i P.: Gest modlitewny w późnym średniowieczu, w: Kultura elitarna a kultura masowa w Polsce późnego średniowiecza, red. B. Geremek, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1978, s. 41-50.
- Ś l a d e c k i D.: Kinga, Kunegunda, w: Encyklopedia Katolicka, t. I, red. W. Granat, F. Gryglewicz, M. Krąpiec, R. Łukaszyk, Z. Sułowski. t. I, Lublin 1973, szp. 1450-1453.
- T o m a s z e w s k a E., T o m a s z e w s k i A.: Sprawozdanie z badań Domu Długosza w Wiślicy w 1960 roku, „Zespół Badań nad Polskim Średniowieczem UW i PW. Sprawozdania 1964-1965”, Warszawa 1968, s. 190-192.
- T o m a s z e w s k i A.: Dom Długosza w Wiślicy, „Zespół Badań nad Polskim Średniowieczem UW i PW. Sprawozdania 1961”, Warszawa 1964, s. 115.
- T o m a s z e w s k i A.: Z problematyki badań, konserwacji i ekspozycji zabytków w Wiślicy, „Ochrona Zabytków” 17(1964), z. 2, s. 20-38.
- T u r s k a K.: Ubiór dworski w Polsce w dobie pierwszych Jagiellonów, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1987.
- W e r n e r J.: Polska broń. Łuk i kusza. Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1974.
- W i t k o w s k a M. H. OSU: Kinga, Kunegunda, w: Hagiografia Polska. Słownik bio-bibliograficzny, t. I, red. o. R. Gustaw OFM. Poznań–Warszawa–Lublin 1971, s. 757-779.
- W i t k o w s k a M. H. OSU: Vita Sanctae Kyngae Ducissae Cracoviensis jako źródło hagiograficzne, „Roczniki Humanistyczne. Prace z historii” 10(1961), z. 2, s. 41-164.
- Z a l e w s k i W.: Odkrycie malowideł w Domu Długosza w Wiślicy, „Zespół Badań nad Polskim Średniowieczem UW i PW. Sprawozdania 1960”, Warszawa 1963, s. 55.
- Ż y g u l s k i Z. Jun.: Broń w dawnej Polsce na tle uzbrojenia Europy i Bliskiego Wschodu, Warszawa 1982.

SPIS ILUSTRACJI

1. Kraków. Dom Długosza. Tablica erekcyjna z Domu Psałterzystów na Wawelu. 1480 r. (*Polska Jana Długosza*, red. H. Samsonowicz, Warszawa 1984, il. 53).
2. Wiślica, Dom Długosza. Polichromia północno-zachodniego pomieszczenia parteru. Widok na ścianę południową, oprac. Edyta Klinger.
3. Wiślica, Dom Długosza. Polichromia na ścianie południowej: wizerunek Chrystusa Umęczonego, Jana Długosza i postaci świętej z krzyżem, fot. Edyta Klinger.
4. Wiślica, Dom Długosza. Polichromia na ścianie południowej: wizerunek Chrystusa Umęczonego, fot. Edyta Klinger.
5. Wiślica, Dom Długosza. Polichromia na ścianie południowej: Jan Długosz, fot. Edyta Klinger.
6. Wiślica, Dom Długosza. Polichromia na ścianie południowej: żołnierze, fot. Edyta Klinger.
7. Wiślica, Dom Długosza. Polichromia na ścianie południowej: żołnierz, mężczyzna i kobieta, fot. Edyta Klinger.
8. Wiślica, Dom Długosza. Polichromia na ścianie południowej: fragment trybuny i stojący obok żołnierz, fot. Edyta Klinger.

9. Wiślica, Dom Długosza. Nieistniejąca polichromia na ścianie południowej: rycerz w zbroi. Zdjęcie wykonane tuż po odstonięciu malowidła w 1960 r. (A. Tomaszewski: *Z problematyki badań, konserwacji i ekspozycji zabytków w Wiślicy*. „Ochrona Zabytków” 17(1964), z. 2, s. 32, il. 17).
10. Opatów, kościół kolegiacki, dawny kapitularz, ściana północna. Ukrzyżowanie, fragment, ok. 1475 r. (M. Kornecki, H. Małkiewiczówna, *Małopolska*, w: *Gotyckie malarstwo ścienne w Polsce*, red. A. Karłowska-Kamzowa, Poznań 1984, il. 35 fot. A. Florkowski).
11. Biczowanie z kościoła św. Jana w Toruniu. Pelplin, Muzeum Diecezjalne (R. Ciecholewski *Skarby Pelplina*, Pelplin 1999, s. 155).

GOTHIC POLYCHROME ON THE DŁUGOSZ HOME IN WIŚLICA

S u m m a r y

In 1960, during architectural study conducted in the Długosz Home in Wiślica fragments of Gothic polychrome were discovered. The whole of it was uncovered in 1999-2004. On the basis of analysis of stratigraphy of layers of particular sections of the walls it was determined that the polychrome was painted at the same time as the building, that is after 1460.

The frescos were founded by Jan Długosz. This is proven by a similarity of the picture of the founder from the Wiślica fresco and his portrait on the plaque in Dom Psalterzystów (Psalterists' Home), also founded by him, and by the coat of arms Wieniawa placed on the ceiling of a room in Wiślica. The Wiślica polychrome is probably a work by a Małopolska workshop or master; however, comparing its style to wall polychromes in the Małopolska area does not allow ascribing the painting to one of their authors. On the basis of the style it should be dated to the years between 1460's and early 1480's, when in wall painting the tendency can be seen to build the form with a strong contour and a great role is still played by flat color patches.

The greatest part of the polychrome is placed on the south wall. The composition consists of two scenes between which, over the entrance, the Martyred Christ is depicted. On his right two people are shown who are turned towards Christ: a kneeling canon with his hands in the gesture of prayer, and a saint with a crucifix in her hand, who is standing behind the canon. Over the man there is a ribbon with the Latin inscription *m[iser]ere mei deus nostrum*. The scene on the left presents five people: three soldiers, a man and a woman standing on a platform (a balcony or a tribune) that is suggested by a hanging cloth.

Christ is presented in the iconographic type that is usually defined as *Imago Pietatis*, *Misericordia Domini*, *Christ in the Well*, and recently – Martyred Christ.

The saint standing behind Długosz and holding a crucifix in her hand might be an image of St Helen whose cult was spread owing to Crusades and to the relics of the Wood of the Holy Cross famous for the graces. However, it may also be St Kinga whose life Długosz described.

The representation on the right side of Christ is of a different character from the one on the opposite side: it is "taken out" of history. The closest analogies may be seen in the scenes of *Christ Before Pilate*, and *Flagellation*. The figures on the Wiślica fresco that have the form of portraits can be identified with the persons of Pilate and his wife Procula. What is unusual is the attitude the figures shown here – in a defined time and space – take towards the image

of the Martyred Christ, who (by the act of incorporation and redemption completed in time) is above time.

The composition of the south wall does not have analogy. The arrangement of the scenes shown here, their contents, scale and their painting stylistics make one recognize this part of the polychrome as the most important in the whole program: the Martyred Christ is standing in the sepulcher – the sign of Resurrection, victory over death. He carries signs of his Passion, in which he offered himself as a sacrifice for man – for the love of him. His gesture – one of presentation – is a gesture of presentation of love, of his devotion to man. And presentation assumes existence of the recipient, it requires his existence. An actual man, Jan Długosz, a canon, Christ's disciple, found a recipient in himself. He is adoring Christ, pays homage to him, and completely gives himself up to him. The saint standing behind Długosz does not only play the role of one who intercedes for him; she is saint through her faith in the cross. Together with Długosz she intercedes for the whole Church that received a promise to be redeemed exactly through the cross.

Redemption was completed in history – in an actual time and place. The scene on the right refers just to history. It is by Pilate's consent that Jesus is sentenced, despite his wife Procula's warnings. He is sentenced to his Passion, to which the rod and whip refer; they are shown on Christ's both sides, at the same time joining the two scenes into one whole; two realities into one message. On the borderline between them a soldier orders silence that is silence in the face of the Mystery of Redemption. Like Długosz, when he prays, man touches the sacred; the mystery ordering silence – completed and being completed (in the sacrament). The scene "taken out of history" is a proof of completion of the Mystery.

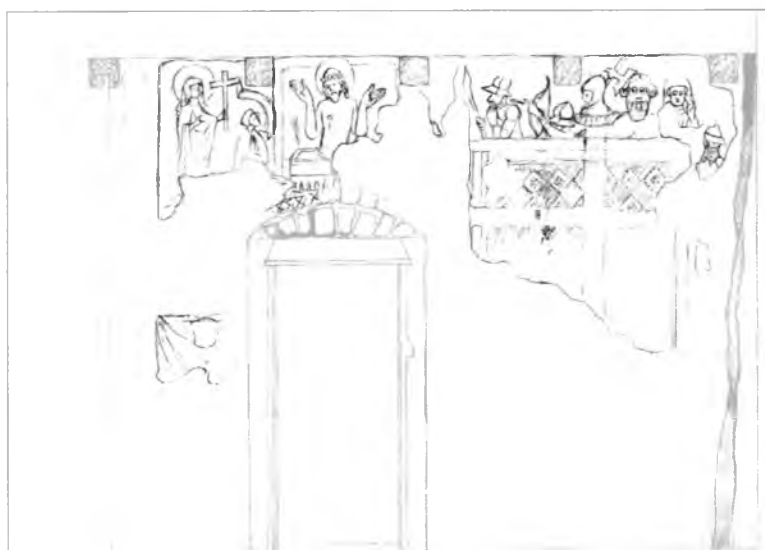
Translated by: Tadeusz Karłowicz

Słowa kluczowa: fresk, polichromia, Wiślica, Długosz.

Key words: painting, polychrome, Wiślica, Długosz.



1. Kraków, Dom Długosza. Tablica erekcyjna z Domu Psalterzystów na Wawelu 1480 r.



2. Wiślica, Dom Długosza. Polichromia północno-zachodniego pomieszczenia parteru. Widok na ścianę południową



3. Wiślica, Dom Długosza. Polichromia na ścianie południowej,
wizerunek Chrystusa Umęczonego, Jana Długosza i postaci świętej z krzyżem



4. Wiślica, Dom Długosza. Polichromia na ścianie południowej,
wizerunek Chrystusa Umęczonego



5. Wiślica, Dom Długosza. Polichromia na ścianie południowej, Jan Długosz



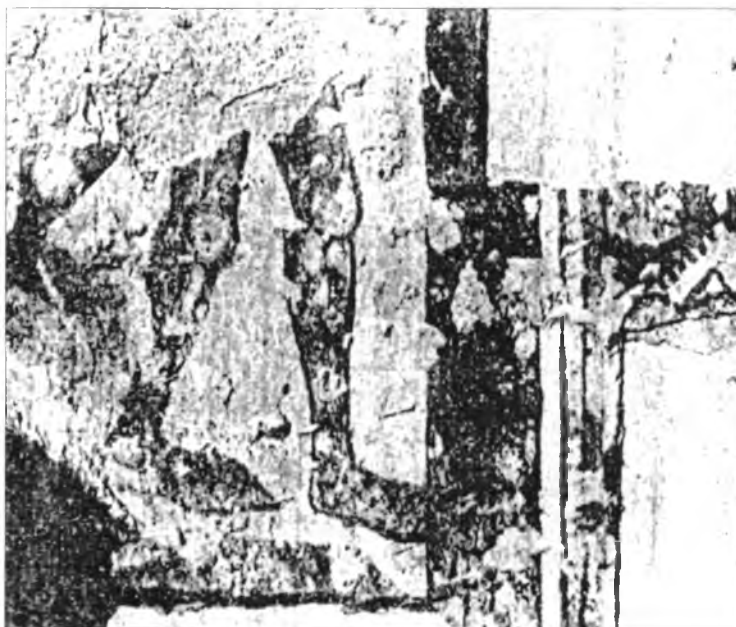
6. Wiślica, Dom Długosza. Polichromia na ścianie południowej, żołnierze



7. Wiślica., Dom Długosza. Polichromia na ścianie południowej, żołnierz, mężczyzna i kobieta



8. Wiślica, Dom Długosza. Polichromia na ścianie południowej, fragment trybuny i stojący obok żołnierz



9. Wiślica, Dom Długosza. Nieistniejąca polichromia na ścianie południowej, rycerz w zbroi. Zdjęcie wykonane tuż po odsłonięciu malowidła w 1960 r.



10. Opatów, kościół kolegiacki, dawny kapitularz, ściana północna. Ukrzyżowanie, fragment, ok. 1475 r.



11. Biczowanie z kościoła św. Jana w Toruniu. Pelplin, Muzeum Diecezjalne