

MARIA PIWOCKA

PIETA W POLSKIEJ RZEźBIE GOTYCKIEJ

I. WstęP.

Czas pojawienia się motywu. — Geneza motywu. — Znaczenie mistyki. — Rola teatru średniowiecznego.

„...Drzwi prowadziły na krużganek klasztorny, który był zimny i słabo oświetlony... zobaczyłem mnichów. Jeden z nich ukląkł, a raczej rzucił się na ziemię przy drzwiach przed Pietą stojącą w kącie krużganek i ukrył twarz w olbrzymich rękawach swego habitu u stóp umarłego Chrystusa, który spoczywał w ramionach Maryi, opuszczając jedno ramię z przebitą dłonią w bezładzie śmierci. Był to obraz tak brutalny, że aż mnie przeraził — wstrząsnęło mną to poniżenie i opuszczenie tego pozornie złamanego mnicha u stóp złamanego Chrystusa. Zstąpiłem w klasztor jak w głęboką przepaść.¹”

Tymi słowy maluje współczesny autor rozpraw mistycznych, Merton, pierwsze wrażenie jakie sprawił na nim klasztor trapistów, którego potem został zakonnikiem. Obraz „złamanego” mnicha u stóp Piety. — Czy anonimowy bohater tego obrazu przeżywał wtedy jakieś własne cierpienie, czy może łączył swoje współczucie żalu z Maryją — nie wiadomo, wiemy natomiast, że przedstawienie Piety wywarło silne wrażenie zarówno na tamtym człowieku, jak i na autorze. W całości obrazu było coś „wstrząsającego”, co zabarwiło w szczególny sposób psychikę piszącego: „zstąpiłem jak w głęboką przepaść”.

Zaczynając rozważania o średniowiecznych wizerunkach Piety, przywołuję to świadectwo, jakie dała nasza epoka, świadectwo ukazujące dziwną aktualność tego przedstawienia. Naszkicowana przez Mertona chwila nie miała miejsca w sentymentalnym środowisku niewieścim w zamierzonych czasach — rzecz działa się w Stanach Zjednoczonych, mianowicie w Stanie Kentucky o kilkaset kilometrów od Waszyngtonu, w drugiej ćwierci dwudziestego stulecia a niejeden z obecnych był może synem „bohatera” Dzikiego Zachodu.

Nie wiem czy w Getsemani jest jakaś oryginalna rzeźba, sądzę

¹ Thomas Merton, *Autobiografia*, tłum. M. Morstin-Górska, „Znak” 1963 nr. 108 s. 717.

Wydawnictwo
Instytutu Teologicznego Księży Misjonarzy
Adres Redakcji: Kraków, ul. Stradom 4



raczej że jest to odlew lub kopia, ponieważ przedstawień Piety jest niezmiernie wiele, a najstarszych, średniowiecznych oryginałów zachowało się także немало w Europie.

Pod względem ikonograficznym przedstawienie to bywa mieszane z „oplakiwaniem” i „zdjęciem z krzyża” — a od obu wymienionych różni się tym, że są tu tylko dwie osoby: Madonna z umęczonym ciałem Syna, podczas gdy gdzie indziej występują jeszcze co najmniej św. Jan i św. Maria Magdalena.

Czas pojawienia się wymienionej grupy w rzeźbie jest właściwie dotąd kwestią sporną, często i chętnie dyskutowaną na arenie międzynarodowej, będącą przyczyną nawet gwałtownych wystąpień. Niemiecka historia sztuki wiodąca prym w rozważaniach natury teoretycznej z końcem XIX w. i do drugiej wojny światowej, często nagina interpretację zabytków do stawianych tez. Szczególnie w dyskusjach na temat czasu powstania i rodzimości motywu, ma poważny udział w rozważaniach o Piecie, reprezentowana badaniami uczonych tej miary co Pinder, Hamann, Demmler, Passarge, Lill, Swarzenski, Reiner-Ernst i inni². Francuzi polemizują z teoretykami niemieckimi piórem Emila Mâle i Francastella³. Obiektywniej podchodzą do problemu polscy uczeni: Dobrowolski, Gębarowicz, Walicki, Kalinowski, oraz historycy sztuki o typie bardziej inwentaryzatorskim, że wymienię Dutkiewicza i Brosiga.⁴

² W. Pinder, *Die Pieta*, Leipzig 1922; tegoż, *Die dichterische Wurzel der Pieta*, Repert. für Kunstwissenschaft, t. XLII, 1920. R. Hamann, *Die Elisabethkirche zu Marburg*, 1929, rozdział VII. Die Marburger Pieta. T. Demmler, *Die mittelalterliche Pietagruppen in K. F. Museum*, Berlin 1921. W. Passarge, *Das deutsche Vesperbild im Mittelalter*, Köln 1924. E. Panoſki, „Imago Pietatis”. Ein Beitrag zur Typengeschichte des „Schmerzensmanns” und „Maria Mediatrix”. Festschrift für Max Friedländer, Leipzig 1927. G. Lill *Die früheste deutsche Vespergruppe*, Cicerone XVI, 1924. G. Swarzenski, *Italienische Quellen der deutschen Pieta*, Festschrift H. Wölfflin, München 1924. E. Reiner-Ernst, *Das freudvolle Vesperbild und die Anfänge der Pieta Vorstellung*, München 1939; G. v. d. Osten, *Südostdeutsche Schmerzensmänner und „böhmische” Marienklagen*, „Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft”, 1935.

³ E. Mâle, *L'art religieux du XIII s. en France*, Paris 1925, tegoż, *L'art religieux de la fin du Moyen-Age en France*, Paris 1925, tegoż, *Le renouvellement de l'art par les mystères à la fin du Moyen-Age*, „Gazette des Beaux Arts”, Paris 1904. P. Francastel, *L'histoire de l'art instrument de la propagande germanique*, Paris 1945.

⁴ T. Dobrowolski, *Rzeźba i malarstwo gotyckie w woj. śląskim*, Katowice 1937, tegoż, *Sztuka wojew. śląskiego*, Katowice 1933, tegoż, *Sztuka na Śląsku*, Katowice—Wrocław 1948; tegoż, *Wystawa polskiej sztuki gotyckiej w Warszawie*, Rocznik Krakowski XXVI, Kraków 1935. M. Walicki, *Nowe poglądy na rolę prądów mistycznych w sztuce (ze studiów nad genezą realizmu w średniowieczu)*, „Życie Sztuki”, 2. Warszawa 1935, tegoż, *Z badań nad problemem narodowości i rozwojem indywidualizmu w polskim malarstwie gotyckim*, „Życie Sztuki” 1. Warszawa 1934, tegoż, *Po wystawie polskiej sztuki gotyckiej w Instytucie Propagandy Sztuki*, tegoż, *Nowe nabytki w dzia-*

Opierając się na przekazie literackim, Pinder⁵ wysunął datę 1298, ponieważ jakoby w tym roku w kościele karmelitów w Kolonii była Pieta, nieistniejąca obecnie. Tej wczesnej, jakoby źródłowo umotywowanej daty, inni niemieccy historycy sztuki nie wspominają. Reiner-Ernst w monograficznym opracowaniu Piety z Rüggeberg⁶ dość dowolnie datuje ją na czas około 1300, pomijając analizę formalną, która na pewno opóźniłaby tę dość prowincjonalną rzeźbę; Passarge⁷ datuje grupę koburską na wczesny wiek czternasty, podczas gdy Lill⁸ przesuwają ją na 1370-ty (podobnie wygląda datowanie Piety erfurckiej). Rzeźbę z Bonn Passarge⁹ datuje na połowę XIV w., podczas gdy Hamann i Lüthgen cofają ją na początek tego stulecia.¹⁰ Pietę z Fritzlar Passarge określa jako późny wiek XIV-ty¹¹, Hamann datuje ją na lata 1340—50.¹²

Wręcz przeciwnie ma się sprawa z grupą z kościoła p.w. św. Elżbiety we Wrocławiu. Wedle przekazu źródłowego z roku 1384, określono jakąś znajdującą się tam Pietę, jako *subtile et magistrale opus*. Otóż data tej rzeźby nie znalazła uznania u niemieckich historyków sztuki, którzy nie łączą jej z istniejącą rzeźbą, a datowanie teje przesuwają aż poza rok 1400.¹³

Przy omawianiu możliwości częstego pojawiania się motywu Piety, zdania niemieckich historyków sztuki są też bardzo rozbieżne. Passarge określa ją jako motyw ikonograficzny końca XIII w.,

le polskiej sztuki cechowej, „Rocznik Muzealny”, tegoż, *Polska sztuka gotycka*, Katalog wystawy, Warszawa 1935. M. Gębarowicz, *Architektura i rzeźba na Śląsku do schyłku XIV w.*, Kraków 1934. A. Brosig, *Rzeźba gotycka 1400—1450*, Poznań 1928, tegoż, *Plastyka gotycka na Pomorzu*, „Zapiski Tow. Nauk. w Toruniu”, Toruń 1929; tegoż, *Ołtarze gotyckie*, Poznań 1927. J. Dutkiewicz, *Małopolska rzeźba średniowieczna 1300—1450*, Kraków 1949. S. Detloff, *Dzieje rzeźby w Polsce do XVIII w.* (Sztuka Polska), Warszawa 1932. G. Chmarzyński, *Wielkopolska plastyka gotycka*, Katalog Wystawy, Poznań 1936. Artykuły: Detloff, „Biuletyn Historii i Kultury” 1935. Dalbor, „Biuletyn” 1935; Dutkiewicz, „Biuletyn” 1933. Walicki, „Biuletyn” 1933, 34. Dutkiewicz, *Prace Komisji Historii Sztuki* 1947; L. Kalinowski, *Geneza Piety średniowiecznej*, Polska Akademia Nauk. Prace Komisji Historii Sztuki, t. X, Kraków 1952 s. 153—257.

⁵ Pinder, *Die Pieta*, s. 3. O dacie tej wspomina też Passarge, *op. cit.*, s. 36.

⁶ Reiner-Ernst, *op. cit.*

⁷ Passarge, *op. cit.*, s. 36—37.

⁸ Lill, *op. cit.*, s. 660—662.

⁹ Passarge, *op. cit.*, s. 45.

¹⁰ Hamann, *Die Marburger Pieta*, s. 342 i n.

¹¹ Passarge, *op. cit.*, s. 120.

¹² Hamann, *op. cit.*, s. 344 i n.

¹³ Hamann, *op. cit.*, s. 33; Demmler, *op. cit.*, s. 120; Dobrowolski „byłby skłonny” datować tę rzeźbę później, z uwagi na jej wysoką kulturę artystyczną, miękkość i melodyjną płynność formy (*Sztuka na Śląsku*, s. 108—112). Gębarowicz przesuwają datowanie tej Piety „ku połowie XV w.” (*Architektura i rzeźba na Śląsku*).

lub początku XIV¹⁴, Pinder¹⁵ i Hamann¹⁶ mówią już tylko o początku XIV stulecia, podczas gdy Demmler przyjmuje czas rozkwitu na pierwszą połowę XV w.¹⁷ Warto wspomnieć jeszcze dwie daty, mianowicie wykonanie Piety przez Clausa Slutera ok. 1390 r.¹⁸ (rzeźba ta nie istnieje), oraz ciekawą wiadomość o transporcie jakiejś Piety z Pragi do Strassburga w roku 1404.¹⁹ Widocznie był to temat „modny”, skoro tak odległe ośrodki podawały sobie rzeźbę tej treści — oraz, że Praga była poważnym centrum rzeźbiarskim, co nie zawsze jest dostatecznie podkreślane.

Passarge, autor tezy mówiącej jakoby koniec XIII i początek XIV w. był okresem najbardziej sprzyjającym rozwojowi Piety, jednocześnie wspomina, że z początkiem XIV w. unikano obrazów przedstawiających „ludzkie” momenty życia Zbawiciela. Gertruda z Helfta (†1310) była przeciwniczką wszelkich przedstawień „rodzajowych”,²⁰ jak żłóbek (wprowadzony do kościoła przez św. Franciszka z Assyżu), czy sceny rozlicznych cierpień i śmierci Chrystusa, ponieważ takie ludzkie przedstawienie Boga utrudnia zetknięcie się z Nim duszy, zbyt opiera się na przeżyciach zmysłowych.

Pieta była związana z mistyczną dewocją żeńskich klasztorów (dotąd w Erfurcie u Urszulanek są aż trzy gotyckie Piety rzeźbione). Bullinger, w drugiej połowie XIV w., śladem Gertrudy, także występował przeciw obrazowi Piety,²¹ niemniej w 1423 synod koloński ustalił *Festum spasmi Mariae*²², co było oficjalną aprobatą dewocji wiernych.

Mâle zajmuje stanowisko różne od niemieckiego. Jego zdaniem

¹⁴ Passarge, *op. cit.* s. 18.

¹⁵ Pinder, *Die dichterische Wurzel*, s. 158.

¹⁶ Hamann, *op. cit.*, s. 341.

¹⁷ Demmler, *op. cit.* s. 117.

¹⁸ Mâle, *L'art rel. de la fin*, s. 126 „Pieta fut placée en 1390 dans la chapelle de Dijon.”

¹⁹ Passarge, *op. cit.* s. 57.

²⁰ Passarge, *op. cit.* s. 10 — opinia Alberta Wielkiego w 9 rozdziale „De adhaerendo Deo libellus” i wypowiedź Gertrudy z Helfta (1256—1310) „Insinuationes divinae pietatis.”

²¹ Passarge, *op. cit.* s. 21.

²² Ks. Nowodworski, *Encyklopedia kościelna*, t. 25, s. 265. Schemat Hartzheim, *Concilia Germaniae*, t. V (1763), s. 221—222. Consilium Coloniense Provinciale Anno Christi 1423. Stat. XI. „Compassionis B. Mariae Festum seu memoria, quando in templis agenda. ...statuimus et ordinamus, ut Festum Commemorationis praefatae Augustiae et Doloris B. Mariae Virginis, deinceps singulis annis feria sexta post Dominicam Jubilate, nisi aliquod festum eodem die intervenerit et extunc prima feria sexta proxima subsequenti, in primis Vesperis, Matutinis aliisque horis, nec non in secundis Vesperis in choro tantum, in omnibus Ecclesiis Provinciae nostrae subjectis, secundum Notas et Historiam et Homiliam de eodem Festo compositas solemniter celebretur...”

najstarsze przedstawienia Piety pochodzą dopiero z XV w.,²³ a najwięcej rzeźb tego typu występuje w XVI w. Sam autor podważa to twierdzenie, mówiąc o rzeźbie Slutera (choć wspomnieć tu należałoby też przekaz z 1384 o „jakiejś” Picie wrocławskiej). Twierdzenie Mâle, że w XV dopiero wieku motyw Piety jest popularny, dopiero wtedy występuje na miniaturach i witrażach,²⁴ też nie jest przekonywujące, ponieważ już w 1380²⁵ występują Piety w iluminatorstwie francuskim, wreszcie synod koloński wskazuje na istnienie bardzo już sprecyzowanego nabożeństwa w pierwszej ćwierci piętnastego stulecia.

Trudno zatem przyjąć bez dyskusji zarówno tezy historyków sztuki niemieckiej jakoby Piety były już przedstawieniem popularnym około 1300, że samo zagadnienie jest „problemem niemieckiej historii sztuki”,²⁶ zarówno trudno się zgodzić i za obowiązującą regułą nie można przyjąć faktu, że ponieważ np. Pieta z Moissac powstała w r. 1476²⁷ inne mogły powstać tylko później.

Dlaczego właśnie w drugiej połowie XIV w. rodzi się umiłowanie motywu Umęczonego Chrystusa na kolanach Matki i przez następne stulecie rozwija się aż wchodzi do oficjalnego kultu Kościoła?

W genezie psychologicznej jest to motyw odwieczny, zarówno jak przedstawienie Matki-Piastunki.²⁸ Jest to jakby symbol życia — powrót na łono rodzicielki. Czy to Niobe, czy Wenus nad ciałem Adonisa — to nieustanne *requiem*, towarzyszące ludzkości, wstrząsanej nieprzerwanie wojnami wydzierającymi mężczyzn z ramion kochających kobiet.

Pierwsza połowa czternastego wieku — gdy w pamięci miano jeszcze bezwzględne walki z poprzedniego stulecia, ogląda dekadencję kultury rycerskiej, upadek obyczajności, niewolę awiniońską, zeświecczenie kleru. Następnym tego są liczne sekty surowo ujarzmiające ciało, sekty potępione przez Kościół. W połowie XIV w. pojawiają się obłożeni kłatwą papieską biczownicy, z entuzjazmem przyjmowani przez znękaną, zhisteryzowane tłumy. Powodów do znękania i zniechęcenia było wiele: w 1337 roku roje szarańczy niszczą zbiory, w 1342 i 1343 olbrzymie powodzie grożą Europie głodem i jednocześnie rzadko notowane z takim nasileniem trzęsienia ziemi — przypominają ludziom o znikomości życia i cze-

²³ Mâle, *L'art rel. de la fin*, s. 126. „Les Pitiés sculptées qui nous sont parvenues ne remontent pas plus haut que le XV s. C'est la fin du XV s. et dans les premières années du XVI s. que les ateliers de sculpture ont produit presque toutes les Pitiés.”

²⁴ Mâle, *j. w.* s. 124.

²⁵ Mâle, *j. w.* s. 126.

²⁶ Demmler, *op. cit.*, s. 17.

²⁷ Mâle, *op. cit.* s. 126.

²⁸ Kalinowski, *j. w.*

kającym sądzie. Wreszcie w 1348 r. „czarna śmierć” pustoszy miasta i wsie, wywołując pogromy żydów, jako domniemanych sprawców tych katastrof. Wtedy zwrócono się do niebieskiej Orędowniczki i z niespotykaną namiętnością przypomniano Jej własną mękę, aby wreszcie zechciała zlitować się i wstawić za ludem. Szerzy się zabo-
bonna niemal wiara w cudowną, leczącą, moc Ran Chrystusowych. Pobożna fantazja w wizjach mistyków ukazuje szczególnie Męki Zbawiciela, szczególnie też ulubiony staje się motyw Piety. Byłoby oczywiście rzeczą niesłuszną mniemać, że motyw pojawia się dopiero teraz nagle i niespodziewanie w pobożnych rozważaniach i literaturze. Za Mâle można powtórzyć²⁹, że plastyka pozostała w tyle za literaturą. Niemniej w ikonografii chrześcijańskiej spotykamy parę motywów, czasami bardzo lubianych, których genezy napróżno szukać w piśmie.³⁰ Postać, która budziła zainteresowanie wiernych i pociągała uczuciowo — M a d o n n a, jest wspomniana w Ewangelii zaledwie parę razy. Po wypełnieniu obowiązku macierzyńskiego, usuwa się w cień i tylko z dala śledzi dzieje Syna, aby w krytycznym momencie znaleźć się przy Skazanym na śmierć i usłyszeć: „Jan jest synem Twoim”. Za tę pewną oschłość z jaką postąpili Ewangelisci z Maryją, wynagrodzić ją chcieli jakby — wierni, obierając królową i nadając najpięszotliwsze nazwania. Pobożna fantazja wnika w codzienność nazaretańskiego domku, stroi Madonnę w najpiękniejsze szaty królewskie, każąc Jej bezczynnie piastować Dzieciątko. To pierwszy ulubiony nade wszystko motyw ikonografii chrześcijańskiej: *Nikopoiā, Hodigitria, Eleusa* czy inne.³¹ Drugim motywem także nie wspomnianym w Ewangelii to Madonna z umęczonym ciałem Syna na kolanach, treny oparte i nawiązujące do proroczych słów Symeona: *tuam ipsius animam pertransibit gladius* (Łk. II, 35).

Wzoru dla trenów w językach narodowych dostarczyła kościelna literatura łacińska, oparta na greckiej, która z kolei czerpała z syryjskiej hymnologii pierwszego tysiąclecia.

Żyjący w IV w. E f r e m (†373),³² w VI stuleciu J a k u b z S a r u g (†527)³³ i współczesny mu J a n B i r t a piękne karty swoich rozważań poświęcają boleści Matki Bożej i dotąd reminiscencje niektórych motywów pozostały w liturgii Maronitów, gdzie np. Maryja porównuje grób Chrystusa do sali weselnej z której wychodzi odkupienie³⁴. Kosma Jerozolimski w VII w.³⁵ wkłada w usta Maryi wyznanie, że współcierpienie z Jezusem na krzyżu z którego

²⁹ Mâle, *L'art rel. du XIII s.*, s. 237—8.

³⁰ Na przykład tak popularny wizerunek „Frasobliwego”.

³¹ Problem omówiony wyczerpująco przez Kalinowskiego, j. w.

³² Reiners-Ernst, *op. cit.*, s. 9.

³³ Reiners-Ernst, *op. cit.*, s. 11.

³⁴ Reiners-Ernst, *Liturgia maronicka*, s. 11.

³⁵ Reiners-Ernst, *op. cit.*, s. 10.

narodził się Kościół, przeszło bólem nie tylko Jej duszę, ale i ciało, bólem którego uniknęła w stajence betlejemskiej. Grzegorz z Nikomedii³⁶ teolog IX w. rozważał zachowanie się Najświętszej Panny pod krzyżem. Symeon Metafrast³⁷ (X w.) w pięknych, lirycznych strofach wypowiada skargę Maryi: „O głowo zraniona cierniami, które czuje w mym sercu — Synu, którego nosiłam kiedyś z takim weselem — niegdyś przygotowywałam dla Ciebie powicie — dziś całun śmiertelny. Dziecięciem spaleś na moich kolanach, dziś znowu śpisz tu snem śmierci.”³⁸ Motyw ten znowu żywo zadźwięczy w pierwszej połowie XV w. u św. Bernardyna ze Sieny. W XI w. spotykamy się z niewielkim ni to dramatem greckim *Christos Paschon*³⁹ gdzie Maryja chce pocałunkami pokryć ciało Syna, przedstawienie, w którym Pinder dopatruje się mglistego jeszcze obrazu Piety.⁴⁰ Na górze Atos w Wielką Sobotę, w pieśni porannej chórów słyszymy: „Gdy widziała Cię Przenajświętsza, płakała łzami matki: O słodka wiosno, o moje najśladzse Dziecię, gdzie podziła się Twoja piękność?”⁴¹ W dialogu *De Passione Domini Beati Anselmi*⁴² znajdujemy pewne motywy, występujące potem w rozważaniach pobożnych i przedstawieniach mistycznych, jak na przykład: powrót piękna fizycznego ciała Chrystusowego w czasie oplakiwania i położenia głowy Jezusa na kolanach Maryi po zdjęciu ciała z krzyża.

Prawdziwym trubadurem Madonny, poprzedzającym przeszło pół wieku św. Franciszka, w sercu którego narodziło się radosne rozśpiewanie średniowiecza, jest św. Bernard z Clairvaux, organizator drugiej wyprawy krzyżowej (1147—49). W kazaniach opartych na najbardziej lirycznej karcie Starego Testamentu Szir-hazirim ślawi on duchowy i fizyczny wdzięk postaci Madonny. Przypisywane mu dawniej *De lamentatione Virginis Mariae* wprowadzają już wyraźny motyw Piety. *Quis dabit capiti meo aquam et oculis meis fontem lacrimarum ut possim flere per diem et noctem* zaczynają się treny. Matka przypomina sobie dzieciństwo Syna, Jego dzieje, potem opowiadając o męce używa czasu to terażniejszego, to przeszłego, co wzmaga elementy dramatyczne. Widząc Jego ciało wiszące mówi: *volebam loqui, sed dolor verba rumpebat, videbam morientem quem diligit anima mea... flebam dicendo et dicebam flendo: Fili mi! Vae mihi! Vae mihi! Quis dabit mihi, ut ego moriar pro te Fili me? O misera, quid faciam? Moritur filius meus, amor*

³⁶ Reiners-Ernst, *op. cit.*, s. 11.

³⁷ Reiners-Ernst, *op. cit.*, s. 11.

³⁸ Mâle, *L'art de la fin...*, s. 26.

³⁹ Pinder, *Dichterische Wurzel*, s. 150.

⁴⁰ Pinder, *tamże*, s. 150.

⁴¹ Pinder, *tamże*, s. 151.

⁴² Reiners-Ernst, *op. cit.*, s. 17 i n.

⁴³ Sancti Bernardi, *Opera omnia*, Coloniae 1620.

*unice, fili dulcissime... Moriatur tecum ista tua genitrix! W czasie zdjęcia ciała, widzi autor: stabat et Maria brachia levans in altum... sed cum de cruce corpus eius fuisset totaliter depositum... stabat ad caput filii moestissima mater... O fili mi dulcissime, quid facisti?... in gremio meo nunc te mortuum teneo... quid ego tua mater fili mi dulcissime faciebam? Gdy Nikodem chciał wziąć ciało Jezusa, prosi Maryja: illum ad huc paululum relinquitte, et faciem ipsius sublato velamine valeam contemplari et prae amore ipsius aliquantulum videndo consolari. W sekwencji planctus ante nescia, przypisywanej Gotfrydowi z Bréteuil⁴⁴ (†1196) spotykamy znowu te, tak płodne dla plastyki słowa: in gremio meo te mortuum teneo. Warto jeszcze wspomnieć *vita Beatae Mariae et Salvatoris rythmice*⁴⁵ tekst wcześniej tłumaczony na języki ludowe.*

Dużą poczytnością cieszyły się *Meditationes vitae Christi* — przystępne opowiadania o życiu Jezusa, znajdujące do dziś tłumaczy i wydawców. Przypisywano je św. Bonawenturze, jednak autora utożsamiono ostatecznie z franciszkaninem Janem de Caulibus. Dziełko powstało około 1300 r., więc w ćwierć wieku po śmierci serafickiego Doktora. Często cytuje się to źródło jako jedno z najważniejszych przy rozpatrywaniu oplakiwania i Piety. W rozdziale pt. „Zdjęcie z krzyża”⁴⁶ jest mowa o tym, że po zdjęciu ciała z krzyża i złożeniu na ziemi „Matka Boska opiera Najświętszą głowę na swym łonie”, ale znacznie częściej jest cytowany rozdział następny pt. „Złożenie do grobu”, gdzie są właściwe treny. Oto dosłowny tekst: „po pewnym czasie, gdy już był wieczór, Józef prosi N. Maryję Pannę, aby zezwoliła ciało Jezusowe owinąć w płótno i złożyć do grobu. Ale Ona wzbraniała się mówiąc: »Moi drodzy nie odbierajcie mi tak wnet mego Syna, albo też mnie razem z Nim grzebiecie«... po owinięciu ciała wszyscy zwracają swe oczy na Matkę Boską i na nowo zanoszą się od płaczu. Ale Ona widzi, że z pogrzebem nie można zwlekać, zbliża więc twarz do swego Syna i mówi »Moje dziecię, oto trzymam Cię martwe na łonie! Jak bolesne dla mnie to rozstanie«. Należy zwrócić uwagę, że Madonna siedzi, trzymając na kolanach ciało Syna, już przygotowane do grzebania — czyli owinięte w płótno, motyw, który nie pojawia się w rzeźbie, rzadko w malarstwie. Zdaniem Mâle⁴⁷ dopiero w XV w. odkryto jakby na nowo i udostępnione zostały *Meditationes*. Wymienione teksty były źródłem i natchnieniem literatury mistycznej.

Walicki podkreślił,⁴⁸ że badanie ikonograficznych motywów ściśle tematyczne jest powierzchowne i niewystarczające, bez za-

⁴⁴ Reiners-Ernst, *op. cit.* s. 15.

⁴⁵ Reiners-Ernst, *op. cit.* s. 21.

⁴⁶ Jan de Caulibus, *Rozmyślenia o życiu Jezusa Chrystusa*, spolszczył A. Lubik, Katowice 1931 rozdz. 75 i 76.

⁴⁷ Mâle, *Le renouvellement de l'art*, s. 96—97.

⁴⁸ Walicki, *Nowe poglądy*, s. 108.

akcentowania nastroju i temperatury. Właśnie klimat łagodnego, klasztornego światła sprzyjał powstaniu kilku przedstawięń: Chrystusa z św. Janem Ewangelistą (fragment Ostatniej Wieczerzy), Męża Boleści, Madonny rozpościerającej nad wiernymi płaszcz, grób Chrystusa i Pieta. Nowe prądy mistyczne XIII-ego wieku nawiązywały do augustiańskiej sentencji *in te ipsum redi*, były bardzo indywidualistyczne, przeciwstawiały się tomistycznemu intelektualizmowi. Św. Bernard jest autorem modlitw do ran Zbawiciela — ale jeszcze nie jest to namiętne zatapianie się w bólu — spotykane np. u Tomasza Hamerkena a Kempis w XV w. Wieki XI czy XII nie znają prawie kazań o Męce Pańskiej. Jeżeli była tematem rozważań to tylko w celu pouczenia wiernych, a nie wzruszenia ich.⁴⁹ Zwolna obręcze uczuciowej dyscypliny rozluźniły się, przyszyły nowe motywy. Eckhard młodszy nawołuje: „Bóg chce naszych uczuć, nie myśli” i poucza: „Ból to najszybszy rumak do nieba”.⁵⁰ XIII i XIV wiek są epoką nasilenia pasyjnej mistyki, kiedy żyje wielu mistyków i mistyczek, wśród nich stygmatycy. Około połowy XIII żyją: Maria von Oegnies, brat Walter ze Strassburga, Mechtylda von Stanz z Thoes, nieco później Anna Ramswag, Małgorzata Ebner — wreszcie Seuse. Realizuje on jakby słowa Eckharda w życiu. Biczujący się, opuchły, pokrwawiony, umartwiający się wprost nie-ludzko, w korytarzu klasztornym, nocą, by ująć natrętnych spojrzeń — odgrywał jakby całą Pasję.⁵¹ Jemu możnaby przypisać wzruszający traktacik, czy raczej modlitwę *Minnenbüchlein*. Poeta stawia się na miejscu Maryi. Przejęty rozpaczą pochyła się nad ciałem Zbawiciela i nagle rozpacz zmienia się w niezmierną radość, że zbezczeszczone ciało Boga jest tak ludzkie i dostępne.

„Jesteś Tym, którego pragnie oglądać świat cały — a oto znajduję Cię leżącego pod sromotnym drzewem krzyża. Szukałem Twojej boskości, znajduję ludzkość. Szukałem świetności — widzę utrudzenie... Cóż rzec Panie, Tyś mnie w błąd wprowadził... Cóż czynić? Rzecznie krzycząc i płacząc w ramiona mego serca Cię zamknę, przycisnę i pełen goryczy słodko całować będę. Nie są mi wstrętne Twoje blade wargi, ani skrwawione ramiona, ponieważ one oddają mi Ciebie. Gdy widzę Cię przed sobą w trupim bezruchu — czynię niczym chytry gołąbek — który jedno oko zwraca ku górze, patrząc na Twój Boski Majestat, gdzie jesteś o Przystani szczęścia najpiękniej ozdobiony przez Boga i naturę... O sidera errantia, myślę o was, niespokojne myśli, zaklinam was, zostawcie mnie... O święci, pozwólcie pozostać mi przy Nim jedną godzinę, porwólcie mi przemówić do Umilowanego... Twoją piękną głowę z płowymi, wijącymi się lokami, wonną jak łąka zielona i kwitnąca — teraz żelazny cierń boleśnie rani; Twoja głowa pełna teraz krwawej rosy... Ach biada mi... brwi Twoje, jak czarne chmureczki... usta jak pąki czerwonych róż, usta Twoje,

⁴⁹ Mâle, *L'art rel. de la fin...*, s. 89.

⁵⁰ Passarge, *op. cit.* s. 7 i 19.

⁵¹ Passarge, *op. cit.*, s. 14 i n., oraz Mâle, *L'art rel. de la fin*, s. 89. — Seuse vel Suso — nazwisko nie ustalone, Mâle i Pinder przyjmują to drugie brzmienie.

które były szkołą wszelkiej cnoty i wiedzy, pełne słodczych miodu i mleka... te usta całkiem wyschły, aż język przyległ do podniebienia... Ach, biada mi... Widzę, że ani piękności, ani ozdoby nie ma w Tobie."⁵²

Silnie wygięte, jakby „podarte” ciało Jezusa na krzyżu sprawia takie wrażenie, że w pierwszej chwili człowiek przejęty grozą ucieka, by potem tym głębiej przeżyć ból — to właśnie ukochany wizerunek krucyfiksu mistycznego Seuse.

Św. Gertruda, rozpamiętując Mękę Pańską, mówi, że żadne inne rozmyślanie porównane z tym być nie może.⁵³ Św. Brygida, w rozważaniach czyni Maryję bohaterką akcji. Madonna opowiada jej o strasznym wyglądzie Syna zdjętego z krzyża; innym razem święta widzi, jak Matka Boża trzymając na kolanach ciało Chrystusa usiłuje je rozprostować, chce skrzyżować na piersiach ręce, aby uzyskać wygląd człowieka zmarłego, nie umęczonego — niestety mięśnie już zesztyniały. „Wtedy pocałunkami okryła twarz Syna, a gdy podniosła głowę, Jej twarz była poplamiona krwią”. Trzymała długo ciało, nie chcąc rozłączyć się z Synem, błagała, by ją też pogrzebiono i płakała tak rozpaczliwie, zdawało się, że dusza i ciało ulecają ze łzami”⁵⁴. Mistycy powtarzają, że serce ludzkie jest zbyt ciasne, by odczuć ból N. Panny. — Gerson skarży się, że mu lez brakuje, gdy rozmyśla o Jej przeżyciach.⁵⁵ Ludolf Kartuz tak opisuje Madonnę: „Patrzy na kolce zagłębione w głowę, na plwociny, bezczeszczące twarz, na krew i nie może oderwać wzroku” — nie mniej nie wydaje jęku, nie mówi ani słowa.⁵⁶

W pierwszej połowie XV w. tak pisał Bernardyn ze Sieny: „zdawało się Jej, że wróciły dni betlejemskie, wyobrażała sobie, że zasnęła, kołysała, a całun, którym Go sama owijała, nazywała dziecięcym powiciem”.⁵⁷

Jakiż więc był stosunek mistyki do sztuki, jak wpływały tak płomienne teksty na wyobraźnię plastyka?

Walicki sprecyzował dwa momenty: mistyka raczej obojętnie odnosiła się do sztuki, ale żywo opowiadane wyraźne, pełne realizmu wizje — były bez wątpienia natchnieniem dla twórczości plastycznej.⁵⁸

Z codziennego, choćby nawet dzisiejszego życia, wiemy, że literatura z dużym opóźnieniem wchodzi „pod strzechy” i staje się popularna w najszerszych kołach społeczeństwa. Książkę czyta stonkownie nieznaczny procent, natomiast najpopularniejsze widowisko, jakim dziś jest film, ogląda jednocześnie prawie całe spo-

⁵² Passarge, *op. cit.*, s. 15 i n.

⁵³ Mâle, *L'art rel. de la fin...*, s. 87.

⁵⁴ Mâle, *j. w.* s. 89, 90, 122, 126.

⁵⁵ Mâle, *j. w.*, s. 122—123.

⁵⁶ Mâle, *j. w.*, s. 126 i n.

⁵⁷ Mâle, *j. w.*, s. 126 i n.

⁵⁸ Walicki, *Nowe poglądy*, s. 115—116.

czeństwo. Traktat mistyczny przeznaczony przede wszystkim dla duchowieństwa, był mało dostępny artystom. Musiała być jakaś droga pośrednia, która zbliżała te wysokiej klasy literackiej liryczne traktaty najszerszym warstwom. Tym pośrednikiem był teatr, tak różny od dzisiejszego.

Trudno dojść dzisiaj kiedy właściwie powstał teatr pasyjny. Bobowski⁵⁹ cytuje list Innocentego III z r. 1207, w którym jest mowa o teatrze w kościele, jak się autor domyśla — mimicznym. Podobną wiadomość podaje Mâle⁶⁰; zdaniem jego nie jest rzeczą pewną, czy pasję odgrywano prozą czy wierszem przed Karolem V († 1380), jest rzeczą pewną, że grano ją mimicznie w Paryżu w 1313 r. Misterium takie musiało robić ogromne wrażenie. Na tle portalu kościelnego, nocą, przy świetle pochodni odgrywane widowisko, było przedmiotem rozmów, wewnętrznych przeżyć. Plastyka przedstawienia pozostawiała żywe wrażenie w wyobraźni artystów. Pinder postawił tezę, jakoby w średniowieczu słowo z reguły kształtowało obraz, ale chyba żadnego kazania, ani pieśni kościelnej nie można zestawić z widowiskiem pasyjnym, narzucającym gotowe obrazy w klimacie dużego podniecenia. Na naszym terenie zachowała się notatka z XIII wieku w bibliotece katedralnej w Płocku, mówiąca o treści i przebiegu przedstawienia pasyjnego.⁶¹ Mâle daje dowody, jak pod wpływem teatru zmieniła się sztuka: znikł nimb,⁶² jako niemożliwy do noszenia przez artystów, z rodzajowych intermedii wdarła się do sztuki *réalité*. Zestawia on niektóre motywy jak np. sposób przedstawienia Zwiastowania. Zachowane obrazy są ilustracją nie tekstu (w tym wypadku Pseudo-Bonawentury), lecz misterium będącego przeróbką tekstu. Artyści-plastycy współpracowali przy wystawianiu misterii, przy dekoracji i reżyserii, potem przez parę godzin żyli wypadkami z życia Jezusa, a szczególnie Jego śmierci. Na ważność rozpatrywania męki mistycy kładli silny akcent, jako na najpewniejszą drogę do wieczności, więcej wartą od ludzkich czynów. Pelen ekspresji widok Maryi, siedzącej na tle krzyża i czerniejącego zachodu, z ciałem Syna na kolanach i przyglądającej się Mu w milczeniu był chyba najtragiczniejszy i bardziej wrażliwy w pamięć, niż np. długie dysputy toczone się pod krzyżem między Sprawiedliwością i Miłosierdziem. „Jeżeli misteria są godne uwagi — pisze Mâle⁶³ — to nie dzięki walorom literackim: to ubogie tekściki te nasze dramaty religijne... ale jakże

⁵⁹ M. Bobowski, *Die polnische Dichtung des XV Jhr. Mariengedichte*. Breslau 1883 s. 6.

⁶⁰ Mâle, *Le renouvellement de l'art*, s. 295.

⁶¹ Walicki, *Z badań...*, przypis na s. 88. Kodeks biblioteki katedralnej płockiej nr. 40 z XII w. Rękopis zawiera brewiarzową lekcję. Na karcie 195 notatka z XIII w. o treści i przebiegu pasyjnego przedstawienia.

⁶² Mâle, *Le renouvellement*, s. 391.

⁶³ Mâle, *j. w.*, s. 390.

je sędzić surowo, kiedy one były natchnieniem najznakomitszych artystów;” Passarge⁶⁴ mimo woli podkreśla sceniczny charakter Piety, nazywa ją rozmową, będącą środkowym aktem oplakiwania (pierwszy akt to oplakiwanie zbiorowe, drugi — samotna rozmowa Matki z Synem, trzeci — wspomnienia matczyne, gdy umęczone ciało maleje do wymiarów Dziecięcia). Hamann⁶⁵ uważa, że Pieta (z Marburga) przypomina dialog sceniczny, jest ilustracją jakby całej akcji: skargi i pocieszenia. Swarzenski⁶⁶ widzi r e ż y s e r i e liryczną, lub patetyczną. Konstatujemy więc, że słownictwo interpretacyjne zaczerpnięte jest z terminologii teatralnej. Pinder⁶⁷ polemizuje z teorią, jakoby Pieta miała swą genezę w teatrze, ponieważ przed 1464 r. nie jest to scena wyodrębniona i raczej przez misterium wzięta z plastyki. Druga część twierdzenia wydaje się zupełnie nieuzasadniona i zmierza chyba tylko do podtrzymania motywacji wczesnego datowania rzeźb niemieckich. Natomiast czy rzeczywiście Pieta nie była wyodrębniana, czy scena oplakiwania nie mogła artyście podsunąć pomysłu uboższej, dwuosobowej grupy? Należy pamiętać o układzie średniowiecznego teatru, z jego kilkoma scenami na różnych poziomach. Być może reminiscencją takiej konstrukcji teatralnej jest zachowany ołtarz gotycki w Brandekilde na Fionii, w Danii. Są tam jednocześnie dwie sceny: zdejmowania Chrystusa z krzyża, któremu towarzyszą Maryja, św. Jan, niewiasty i uczniowie — jednocześnie u stóp krzyża siedzi Madonna, trzymając ciało Syna na kolanach. Podobnie ujętą scenę spotykamy w Koprzywnicy (ryc. 1): we fragmencie rzeźby o pewnych cechach ludowych, widzimy trzon krzyża i stopy Zbawiciela, które obejmuje Maria Madgalena. Jednocześnie pod krzyżem siedzi NP. Maryja z ciałem Syna na kolanach⁶⁸.

Podkreślić należy opinię Walickiego, że tekstów nie można zbyt dosłownie analizować, gdy rozpatruje się ich wpływ na plastykę.⁶⁹ Pieta oczywiście powstała w „głębokim milczeniu silnie odczuwającego serca”, ale czy należy zupełnie wykluczyć wpływ gestyki aktorskiej? Artysta pobudzony przedstawieniem pasywnym, upraszczał obraz — niekiedy właśnie ruchem aktorskim kładł na kolanach Matki, zwrócone do widza, ciało Jezusa. „Intymności i subiektywizm trudnego do odtworzenia w widowisku”⁷⁰ nabierała dwuosobowa rzeźba w pracowni artysty. Inspiracja literacka, którą podkreślają Walicki i Pinder, musiała mieć także pozaliteracką drogę do rzeźbiarza. Tą drogą pośrednią było, z dużym prawdopodobieństwem, widowisko pasyjne.

II. Polskie misteria. — Stan zabytków. — Rola języka polskiego w kościele. — Klimat uczuciowy naszych przedstawień wielkopiątkowych.

II. Polskie misteria. — Stan zabytków. — Rola języka polskiego w kościele. — Klimat uczuciowy naszych przedstawień wielkopiątkowych.

Teksty łacińskie świętych Anzelma, Bernarda, Bonawentury, Bernardyna i innych były wzorem dla poematów, rozważań czy przedstawień w językach narodowych w całej Europie. Niestety, o ile na zachodzie języki te były docenione, o tyle język polski, traktowany trochę po macoszemu przez własny naród, jeszcze w XVIII w. przybierał dziwaczną, zmakaronizowaną postać. Prężny, silny i żywy, przetrwał te przeciwności, ale przez długie wieki był niedoceniony. Brak wydań tekstów, skromna skala badań zabytków piśmiennictwa polskiego, uderzają w porównaniu z innymi krajami. Studia nad tekstami mistycznymi, tkwiącymi jeszcze po różnych bibliotekach i strychach klasztornych — są już w zupełnym zaniedbaniu. Szereg nazwisk podaje Karol G ó r s k i,¹ znane są autobiograficzne opisy życia wewnętrznego Matki Teresy Marchockiej, czy Matki Barbary Kretkowskiej-Zadzikowej, ale to już siedemnastowieczne mniszki, i nie od nich zaczyna się literatura mistyczna w języku polskim.

Istnieje zgodny pogląd, że ze średniowiecznych zabytków literatury polskiej przechowały się jedynie niedobitki. Brückner²

¹ Karol G ó r s k i, *Od religijności do mistyki, Zarys dziejów życia wewnętrznego w Polsce*, Lublin 1962; tenże, *Autobiograficzne zapiski M. Barbary od Najświę. Sakramentu, karmelitanki Bosej (†1670)*. „Nasza Przeszość” T. 14: 1961 s. 249—264.

² A. Brückner, *Literatura religijna w Polsce średniowiecznej; Pismo święte i apokryfy*, Warszawa 1903 s. 92. „Oprócz pożaru — może więcej od niego — przetrzebił protestantyzm strasznie nasze dawne zabytki. Rzadkość dawnych polskich ksiąg kładą na karb jezuitów i reakcji katolickiej; ja to między bajki włożył. Wygodna to rzecz zwać wszystko na jezuitów i ciemnotę saską i anarchię; księgi i rękopisy niszczyli nie jezuiti, lecz protestanci. ... Ofiarą padły... nasze dawne zabytki, modlitewniki, przekłady Pisma św. itp. pisane i drukowane — przecież z drukowanych Ogródków i Rajów dusznych, Psalterzy Maryjnych itd. — ani jeden całkowity egzemplarz dni naszych nie dotrwał...” s. 91. „Z wieków średnich ocalało u nas tylko to, co do murów klasztornych, kapitułnych, uniwersyteckich się dostało — a to było wyłącznie łacińskim; zaginęło wszystko co się w rękach laików chowało! Cała Polska szlachecka i miejska paliła się bowiem regularnie w drewnianych swych domostwach... Polska literatura — najliczniejsze nasze polskie teksty przetrwały do naszych czasów tylko w ukryciu rękopisów łacińskich, przekroczywszy z nimi progi klasztorne, kapitułne, uniwersyteckie, co w nie nie wsiątkło, z góry na stracenie

⁶⁴ Passarge, *op. cit.*, s. 51.

⁶⁵ Hamann, *Die Marburger Pieta*, s. 317, 319.

⁶⁶ Swarzenski, *op. cit.*, s. 126 i n.

⁶⁷ Pinder, *Die dicht. Wurzel*, s. 158.

⁶⁸ Koprzywnica, pow. sandomierski, kapliczka przydrożna, zdjęcie z Biura Inwentaryzacji Instytutu Sztuki PAN, nr. 4143. Fotografii gotyckiej szafy ołtarzowej otrzymałam od p. Elzy Kai-Sass, pracownika Muzeum Thorwaldsena w Kopenhadze.

⁶⁹ Walicki, *Nowe poglądy*, s. 111—120.

⁷⁰ Reiners-Ernst, *op. cit.*, s. 27 i n.

tłumaczy brak tekstów pożarami, które regularnie nawiedzały dwory i miasta. Innowiercy z zacięłością niszczyli wszelkie „Raje duszne” czy stare przekłady Pisma św. Wreszcie w ciągu wieków wytworzyła się opinia, jakoby przed Rejem i Kochanowskim, wcale po polsku nie pisano, opinia, z którą podjęto walkę dopiero od trzydziestych lat ubiegłego wieku, a która będąc powodem zupełnej ignorancji przyczyniła się niejednokrotnie do niszczenia starych tekstów — rękopisów, czy druków.

Winda kiewicz podkreśla, wspomniany przez Brücknera fakt, że innowiercy zwalczali zarówno niektóre zwyczaje kościelne, jak i misteria — odgrywane przynajmniej we fragmentach w języku polskim. Przytacza też wierszyk Reja wyśmiewający nieudolną reżyserię misterium wielkanocnego.³ Autor stwierdza że wyjątkowo

było skazane. Psalterza Floriańskiego i Biblii Zofii możebyśmy nie posiadali, gdyby ich wcześniej za granicę nie wywieziono.”... s. 108. „Pamięć o literaturze średniowiecznej w języku narodowym zaginęła w Polsce nowożytnej doszczętnie. Ruś i Czechy, Niemcy i Anglicy, Francuzi i Włosi nie pozrywali nigdy nici i węzłów starej tradycji literackiej... Jeden Polak... W połowie XVI w. wytrąsły na ziemi jego źródła poezji i prozy tak bogatej i pięknej, że wobec nich, niewdzięczny, zapomniał najzupełniej o wiekowej pracy przygotowawczej. Brak wybitnych imion i postaci w literaturze pierwotnej, nagła zmiana atmosfery religijnej i umysłowej, wreszcie pogarda wieków barbarzyńskich, zahobonu i nieuctwa sprawiły, że wszelkie wspomnienie o jakiejś literaturze dawniejszej naraz się ulotniły, że utrwaliło się raz na zawsze przeświadczenie, jakoby przed Rejem i Kochanowskim po polsku wcale nie pisywano. Tylko tu i ówdzie nie porwano dawnych związków — ta sama pieśń kościelna rozbrzmiewała w świątyni barokowej, którą przed wiekami w tumie gotyckim nucono. Tylko średniowieczny Opeć, po przerwie półtorawiekowej, odżył, ...jedyne to dzieło średnio-wieczny średniowiecznej, prócz pieśni kościelnej, żywotne do dnia dzisiejszego. ...Wiek XVII i XVIII nie podejrzewały nawet, że istniała polska literatura średniowieczna, dopiero od trzeciego dziesiątka lat XIX stulecia uczyniła powoli przesiąkać do wiadomości ogólnej niektóre szczegóły tej literatury zapomnianej. Liczba ich rośnie rychło”...

³ St. Winda kiewicz, *Teatr ludowy w dawnej Polsce*. Rozprawy Akademii Umiejętności, Wydział Filologiczny, seria II, tom XXI, Kraków 1904 s. 65—66. „Jutrznia na Rezurekcją.

Książd na rezurekcją żaka nowotnego
ubrał miasto anyoła do grobu onego
co mu się miał ozywać — a sam Marią był.
Anyoł dunął do lasu z ornatem się skrył.
Więc Maria zagłada: „U dyablasy się podział!”
Chłopi zasię mnimali, aby Bogu laiał.
„Bodaj cię wziął samego” wszyscy zawołali —
Tak nabożnemi głosy jutrznią odpiewali.

Z anegdoty tej można mieć wyobrażenie, jak Rej był nieprzyjazny wszystkim dawnym obrzędom kościelnym. Zdaje się, że reformacji mamy do zawdzięczenia brak wybitnych kodeksów teatru ludowego z XVI w. Co do *Officium resurekcyjnego* nie można twierdzić, iżby dzięki reformacji zupełnie u nas zaginęło — w każdym razie w naszych kodeksach znajdujemy już tylko dewocje — które z prymitywnym oficjum pozostają w nieco dalszym związku” (s. 113). „Zwyczaj podnoszenia figury Chrystusa w kościele w dzień Wniebowstąpienia i zrzucanie następnie figury diabła ze szczytu przechował się do XVI w. Rej, pragnąc re-

publikowano teksty, co było powodem, że z biegiem czasu i pod wpływem różnych prądów popadły w niepamięć.⁴ Nawet niektóre druki z XVI w. zaginęły doszczętnie, jak stwierdza Jan ó w⁵, podając interesujące ślady staropolskich tekstów w małopolskich tłumaczeniach i przeróbkach z XVI w.

Pilat wreszcie, omawiając „Sprawę Chędogą” — wspomina że z licznych kazań wielkotygodniowych, które rozwinęły się szczególnie w XV w. *Sermones Passionis* i *Passiones Domini* — kazań kilkugodzinnych, szczegółowo i obrazowo opisujących Mękę Zbawiciela — zachowała się tylko „Sprawa”, będąca tłumaczoną kompilacją.⁶ Jeżeli zatem nawet o stosunkowo późnych drukach wiemy jedynie z zabytków nie polskiej literatury, gdzie pozostawiły one swoje ślady, wydaje się umotywowane twierdzenie Janowa. Jest on zdania, że istniały teksty staropolskie opowiadające o oplakiwaniu Chrystusa przez Matkę, po zdjęciu z krzyża — oraz, że przetrwały one drogą tradycji ustnej czy pisanej do końca XVII w. Przy omawianiu zabytków w języku polskim interesującego nas typu, nasuwa się problem, właściwie niemożliwy do rozstrzygnięcia, kiedy pojawił się w kościele język polski oficjalnie czy to półoficjalnie. Jakkolwiek popularne jest twierdzenie, że przed XV-tym wiekiem brak wyraźnych śladów pieśni polskich, jednak sam Bobowski⁷ —

formować obyczaj polski w duchu kalwińskim, powiada że za jego czasów uważano sobie za religijną zasługę, jeśli w dzień Wniebowstąpienia „kto Jezusa lipowego powrozem jako złodzieja do nieba wciągnął, a dyabła z góry zrzucił, a potem z nim po ulicach biegł”. Zapalczywość Reja w walce ze wszystkimi zwyczajami polskimi, o ile tylko mają związek z kościołem, jest powszechnie znana. Zwracamy jednak uwagę, że o tym szczególe etnograficznym przechowała się nam pamięć.”

⁴ Winda kiewicz, *dz. cyt.*, s. 124. Historia o starym i młodym Tobiaszu (wyd. Gdańsk 1693). „Wydawca tego misterium znaczonej inicjałami M. P. donosi, że historię o Tobiaszu odgrywali już przed kilku laty studenci gdańscy wobec publiczności miłującej język polski, że sztuka ta tak dalece się podobała, że go proszono o publikację tekstu. Do historii wydań misterium typu średniowiecznego jest to fakt wcale ważny, że dana sztuka rzeczywiście sukces musiała otrzymać, zanim się zdobyto na jej ogłoszenie”.

⁵ J. Jan ó w, *Legendarjo-apokryficzne opowieści ruskie o męce Chrystusa*, Warszawa 1931 s. 6. „Jeżeli zaś najpopularniejszy apokryf: ewangelia Nikodema zachował się tylko w odpisie niepełnym i jeżeli nawet druki niektóre z XVI w. zaginęły doszczętnie (Salomon i Marcholt — pierwsze wydanie *Zywota Pana Jezu Krysta, Żywota św. Anny, Historie rzymskie* itd.) to tym łatwiej mogły zaginać polskie apokryfy rękopisemne, choć kiedyś niewątpliwie istniały. Podobny los spotkał zresztą także niektóre przeróbki apokryficzno-legendarne, w szczególności pasje staropolskie, z których jedna została ślad w tłumaczeniu małopolskim XVI w.”

⁶ R. Pilat, *Historia literatury polskiej w wiekach średnich*, cz. II s. 426.

⁷ M. Bobowski, *Polskie pieśni katolickie od najdawniejszych czasów do końca XVI w.* Kraków 1893 s. 6. „...wyraźnych śladów polskiego śpiewu religijnego przed XV w. wcale nie znajdujemy, pozostają do zbadania jeszcze tylko te dane, które zestawione z analogicznymi faktami w innych krajach mogłyby nam dać podstawę do wniosku o tymże śpiewie. Pominąwszy pieśń chłopów polskich, którzy 1261 r. do biczowników przystali, jako sekciarską, mało a krót-

autor powyżej sformułowanego twierdzenia, podaje wzmiankę o znanej pieśni naszych chłopów-biczowników, więc pieśni polskiej, z roku 1261.⁸ Inną wiadomością o polskich pieśniach jest wzmianka o śpiewanych w klasztorze starosądeckim, obok psalmów, pniach ku czci Maryi⁹. Modlitwy dla wiernych *in polonico*, lub *in vulgari* były zalecane na synodach: we Wrocławiu w 1248 i w Łęczycy w 1285 roku¹⁰. Z trzynastego, a może nawet dwunastego wieku pochodzą prastare laisy, czyli „zakrzyki” religijne typu: „Hospodyne pomiluj ny”¹¹.

Idąc śladem dowodów Bobowskiego, musimy dojść do przekonania, że śpiew religijny z nielicznymi wyjątkami, rozbrzmiewał w języku nie lacińskim tylko poza murami kościelnymi. Bobowski zajmuje stanowisko bardzo ostrożne i przez analogię z Czechami suponuje, że pieśni w języku polskim powstały dopiero w XV w.¹²

ko używaną, zastanowimy się obszerniej nad tym, czy na igrzyskach religijnych w Polsce, o których wspominają już źródła XIII w. nie śpiewano, podobnie jak w innych krajach, pieśni nabożnych w języku ludowym¹³.

⁸ Bobowski, *Die polnische Dichtung des XV Jhrh. Mariengedichte*, Breslau 1883 s. 9. Istnieją dwa przekazy o polskich tekstach pieśni. Juszyński, *Dykcjonarz poetów polskich*, Kraków 1820. Za czasów Kingi śpiewano polskie pieśni ku czci Maryi w klasztorze starosądeckim, jak wynika z klasztornych aktów. *Monumenta Pol. hist. Bielowskiego* II s. 587 wspominają o pieśni flagellantów. Mianowicie Godysław Basko kustosz katedry poznańskiej w roku 1261 pisze o biczownikach śpiewających pieśni, zapewne w języku polskim, ponieważ byli to miejscowi chłopci. Gdy arcybiskup gnieźnieński Janusz zagroził odebraniem ziemi — zaprzestali swych występów.

⁹ Bobowski, *Dichtung*. Jakub, archidiakon z Liège, legat (późniejszy papież Urban III) ogłasza na synodzie we Wrocławiu 10 X 1248: *singulis diebus dominicis et festis post Evangelium dicant publicae in vulgari suo orationem dominicam et Symbolum, vel ad minus orationem dominicam in latino et Symbolum in vulgari* — s. 4. Arcybiskup gnieźnieński Jakub na synodzie w Łęczycy w r. 1285 rozkazuje: *ut omnes presbiteri singulis diebus dominicis, intra missarum sollempnia Symbolum et orationem et salutationem Virginis gloriae, decantato Symbolo, loco sermonis exponere populo debent in polonico et festa indicare. Si qui autem ad eo periti fuerint, exponant evangelium.* — Po nabożeństwie zalecona spowiedź powszechna: „Kayesse Bogu...”

¹⁰ Bobowski, *Pieśni kat.* s. 2.

¹¹ Bobowski, *Dichtung*, s. 8.

¹² Bobowski, *Pieśni kat.*, s. 17. „skoro śpiew... polski... przez Hozjusza nazwany został starym zwyczajem, nastąpił niezawodnie w XV w., a powtóre wyjść nazwa musiała... od ludu, jeżeli z pierwszej wzmianki o jego istnieniu iż kościół wszelki nie sprzeciwia się, jednakoż też i popierać go nie myśli, owszem kładzie tamę dalszemu jego rozwojowi. Nie sądźmy bowiem, żeby tylko osobom prywatnym działającym bez opowiedzenia się władzom duchownym wzbronione było zaprowadzanie nowych pieśni po kościołach, gdyż w piętnaście lat po wydaniu swego „wyznania” Hozjusz na synodzie warmińskim taką przeprowadza ustawę: »Nullas cantilenas vulgares in ecclesiis a populo cantari volumus, nisi que sint catolicas et antiquas et ab ecclesia aprobatae.« Zatem nowych pieśni w ogóle nie było wolno śpiewać, a tym samym śpiew po polsku w kościele skazany był na status quo. ...Z ustaw tych (Hozjusz, synod warmiński 1582 i gnieźnieński 1602) przebija się z jednej strony dążenie ludu do rozszerzenia śpiewu polskiego w kościele, a z drugiej zachowawczość władzy

Najprawdopodobniej istniały one jednak wcześniej, choć brak za- bytków.

Pozostają do omówienia jeszcze dwie wiadomości zachowane w ustawach synodów: warmińskiego z 1582 i gnieźnieńskiego z 1602¹³. Ustawa z 1582: *Nullas cantilenas vulgares in ecclesiis a populo cantari volumus, nisi que sint catolicas et antiquas et ab ecclesia aprobatae*. Jakież były owe pieśni już „starodawne” i aprobowane? Tego niestety nie powiedziano, w każdym razie z ustawy wynika, że takie istniały, że były tendencje pomnażania śpiewów kościelnych w języku polskim i wreszcie, że Kościół kładł tamę tej inicjatywie. Zapewne te zakazy ominięto, wystrzegając się śpiewania nowych pieśni w czasie właściwej liturgii i obrzędów pół-liturgicznych, natomiast w czasie procesyj, przed nabożeństwem i po nim, oraz przy różnego rodzaju manifestacjach religijnych śpiewano pieśni nowe.¹⁴

Szczególnie dwie okazje sprzyjały układaniu nowych pieśni *in vulgari*: Boże Narodzenie, bliskie sercu katolika osobliwie od XIII w. czyli od wprowadzenia jasełek franciszkańskich, oraz Wielki Post i Wielkanoc — okres rozpamiętywania Męki Pańskiej i boleści Maryi, który szerzył powstały w 1223 w pobliżu Florencji zakon serwitów i serwitek.

Tradycje te, wiążące się z kalendarzem liturgicznym, zrosły się z teatrem średniowiecznym, odziedziczył je potem teatr ludowy oparty bardziej na obyczaju, jak teorii. Wspomnienie o tym średniowiecznym teatrze przetrwało u ludu do początku XX w.¹⁵

Jeżeli chodzi o prozę kościelną, wiadomo, że w XIII w. krakowscy franciszkanie, nie władający językiem niemieckim, kazali przed ludem — a więc nie po łacinie!¹⁶ Wiadomo także, że kaza-

duchownej unicestwiająca wszelkie podobne aspiracje. Wobec tego łatwo zrozumieć, że jeszcze około XVII w. panować mogło mniemanie, że nie po pieśniach polskich, dość że po łacinie.”

¹³ Bobowski, *Pieśni kat.*, s. 18. „Lecz wszystkie te zakazy i ograniczenia ściągają się może tylko do właściwego nabożeństwa tj. jutrzni, nieszpórów, mszy św., podczas gdy np. na procesjach, przed i po nabożeństwie śpiew polski doznawał tolerancji w kościele, nie tylko w owe uroczystości doroczne, lecz także we wszystkie inne święta i niedziele. Wszelako nie znaleźliśmy ani wyraznych na to dowodów, ani też jakichkolwiek wskazówek.”

¹⁴ Windakiewicz, *Teatr*, s. 19. „Teatr ludowy nie rozróżniał dzisiejszych działów sztuki, tkwił jeszcze silnie w obyczaju krajowym i najłatwiej rozpatrzeć jego objawy, trzymając się kalendarza kościelnego. Jest to rzeczą pocieszającą, że dawny teatr wynikł z obyczaju, a nie z teorii i to najlepiej świadczy o jego żywotności. Dużo zmieniło się w naszym społeczeństwie od średnich wieków, a jak zobaczymy wspomnienia o tym teatrze jeszcze dzisiaj wśród ludu.”

¹⁵ Brückner, *Literatura rel. w Polsce średniowiecznej. Kazania i pieśni*, s. 6, wzmianka o nazwiskach kaznodzi z 1271 r.

¹⁶ A. i M. Kryścy, *Zabytki języka staropolskiego XIV, XV i początek XVI w.* Warszawa 1925.

„kompania” częstochowska, istniejąca w XVI w., wystawia cykl misteriów *inter festa paschae et Ascensionis Domini* w kościele „abo na cmyntarzu, w całości alibo w skróceniu dla prędszego odprawienia historye” — co wskazuje na dobre opanowanie tekstów.²⁸ Do dziś istnieją niepozorne, małe książeczki studenckie, pisane maczkiem, a zawierające obszerny repertuar na cały rok: misteria, moralitety, intermedia — o których wydanie też niestety nikt się nie pokusił. Najdawniejsze z tych rękopisów to: horodecki z XVI w., konopczański z 1627, 1645, 1651, kodeks Krasińskich z lat 1648—56,²⁹ Jagielloński z końca XVII i początku XVIII w.

²⁸ Windakiewicz, *Teatr*. Kompanii, która uformowała się w XVI w. można by nadać nazwę Częstochowskiej. Występowała ona periodycznie „inter festa Paschae et Ascensionis Domini” i wystawiała misterium o Zmartwychwstaniu Pańskim „w kościele abo na cmyntarzu”. Miała charakter wiejski, na pół kościelny. Przewodniczył „Ewangelista, abo Prolog”, który przed każdym posunięciem akcji czytał odnośny ustęp ewangelii w języku polskim, w ten sposób, że przedstawienie było jakby ilustracją Pisma św. Śpiewano pieśni brewiarzowe, albo „starożytne polskie”. Jezus występował przybrany w szaty liturgiczne „albę, stulę i kapę” i śpiewał „cum cantoribus”, jak przy celebrze. Wprawdzie czytanie ewangelii i pieśni można było opuścić, ale przy wspaniałym przedstawieniu kościelny charakter tej kompanii lepiej występował. Misterium o Zmartwychwstaniu można było okazać w całej rozciągłości, albo w skróceniu „dla prędszego odprawienia historye”, z czego wynika, że była dobrze przyswojona i mogła być zastosowana do różnych okoliczności.

²⁹ Windakiewicz, *Teatr*, s. 15. Kompanie częstochowskie i krakowskie. „Kompanie te rozbudziły życie teatralne w Polsce, a przynajmniej wyprzedziły powstanie innych z obszernym repertuarem średniowiecznym ... w XVI w. możemy wakażać kompanie trudniące się przedstawieniem tylko jednej sztuki, w XVII w... posiadają już obszerny repertuar na cały rok kalendarzowy, zaopatrzone w liczne misteria, moralitety i intermedia. Rękopisy podobne pojawiają się w Polsce z końcem XVI w., a ustępują z początkiem XVIII. Sztuki w nich zawarte należy skompletować drukami, ukazującymi się w handlu księgarskim, w ciągu XVII w. na który rozwój teatru ludowego przypada.” s. 16. „Najdawniejszy z rękopisów... horodecki... pisany z końcem XVI w. odnosi się do Krakowa, jak z wielu wzmianek tekstualnych wynika. W rękopisie tym znajduje się 6 sztuk, w pierwotnej franciszkańskiej redakcji” s. 17. „Drugim naszym zbiorowym kodeksem teatralnym jest rękopis konopczański — zawierający 9 sztuk z r. 1627, a cztery z lat 1645 i 1651... najwobodniejszy z dotąd poznanych zbiorów sztuk ludowych, w którym najtrudniej odkryć ślad zależności autora od szkoły lub klasztoru... Pochodzi z czasów, kiedy i przez pośrednictwo druków da się stwierdzić żywe tętno życia teatralnego w Polsce. Rękopis ten powstał w Poznaniu, jak z trzech wzmianek z rozmaitych intermedii wynika.” „...trzeci to kodeks Krasińskich, z lat 1648—1656. Należał do kompanii studentów chełmińskich w Prusiech, która dawała przedstawienia nie tylko w Chełmnie, ale i w okolicznych miastach, podobnie jak kompania krakowska... W jednym z widowisk powiedziano, iż miasto wyrazu „wszystkim”, można wymienić w danym miejscu „nomen civitatis” w którym się przedstawienie odbywa” (s. 18). „Z innych rękopisów teatralnych zwróćmy uwagę na kodeks jagielloński nr. 3526. Zawiera on szereg kajecików nauczyciela ludowego z końca XVII i pocz. XVIII w. ... W rękopisie tym znajdujemy dwa cykliczne przedstawienia pasyjne, 8 rozmaitych sztuk i moralitetów, i 10 intermedii. Pochodzi z czasów... kiedy ruch wydawniczy teatru ludowego ustawał... Przedstawia... nie tylko ostatnie ogniwo w historii pierwotnej sceny,

Kodeks Krasińskich zawiera 26 sztuczek dewocyjnych i misteriów, dwie tragedie, dwa moralitety i dwanaście intermedii — czyli w sumie 42 utworów scenicznych! Wymieniony kodeks był w użyciu w Chełmnie,³⁰ więc mieście prowincjonalnym i należał do kompanii wędrującej ze swoim repertuarem po Prusach Chełmińskich. Windakiewicz podkreśla³¹, że pasje zajmowały poważne miejsce w przedstawieniach cyklicznych i mają długą tradycję, mimo niezbyt wielkiej ilości tekstów. Dialog o Męce Pańskiej Walentego z Kęt (druga połowa XVI w.), nie robi wrażenia oryginalnego utworu, raczej jest przeróbką starszego tekstu. Rękopis znaleziony przez Lindego w Hebdowie³² w klasztorze norbertańskim był wierszowany i podobnie jak krościeński (1654—77) — nie publikowany. Najpóźniejszy, z 1700 r., „Wizerunek Męki Pańskiej” Stanisława Odymalskiego, utwór siedmioaktowy, obejmował historię zbawienia od alegorycznej ofiary Abrahama poczynając, kończąc na złożeniu do grobu ciała Chrystusowego.

Ostatni, który zanotował parę słów o widowisku pasyjnym, był generał Kropiński, który ok. połowy XVIII w. w dość pretensjonalnym wierszu pisał:

Gardząca teatrami pobożność naddziadów
Nie umiała korzystać z tych pięknych przykładów. (Corneille, Racine)
Wrzały tylko po szkołach żaków dialogi —
Gdzie czart z długim ogonem nabawiał ich trwogi,
Gdzie chcą uczyć dzień śmierci Zbawiciela Świata
Grano role Annasza, Heroda, Pilata.³³

Ostatnie te misteria odgrywano w kirem obitym kościele w Wielki Piątek. Anioły z insygniami Męki Pańskiej deklamowały wiersze ozdobione frazeologią, zapożyczoną z trenów Grochowskiego.

7-mus angelus cum denariis:

A ty, kościele lamentem żalonym
I tym ubiorem pokaż czarnonośnym,
Że Kapłan poległ najwyższy, sromotnie,
Który cię zdołał ozdoba ochotnie.
Stargaj żalony ołtarz obnażony...³⁴

grającej jeszcze naówczas rolę jedynej prawie sceny narodowej, ale zarazem ową przejściową fazę, kiedy nasz teatr pierwotny, średniowieczny, zamieniał się na teatr ludowy, etnograficzny. Rękopisy powyższe zawarły przeważną część repertuaru polskiego teatru ludowego od końca XVI do początków XVIII w.”

³⁰ Windakiewicz, *Teatr*, s. 17.

³¹ *Tamże*, s. 76.

³² *Tamże*, s. 110.

³³ *Tamże*, s. 101.

³⁴ Windakiewicz, *Teatr*, s. 101. „Dialogus pro feria quinta ante pasceam — druga połowa to „Żalosa tragedia de Passione Christi” na Wielki Piątek. Actus VI przedstawia lamente 12 aniołów przy przyborach męki Pańskiej nad śmiercią Chrystusa, znane nam z dewocji wielkopiątkowych. Ciekawym jest, że jeden z Aniołów poświadcza, że naszą sztukę grano istotnie w ko-

Rozmowy te z „zakamieniałymi duszami”, gdzie pośrednikiem było Echo, a „Peccator w strój zbytkowny przyodziany” był przedstawicielem całej publiczności — miały miejsce na scenie o średniowiecznym rozkładzie. Bezpośrednio obok krzyża był „dom” Pilata, a Nikodem i Józef prosząc o pozwolenie zdjęcia z krzyża ciała Chrystusowego, pytali: „A jest jęgomość w domu?” (Chodziło oczywiście o Pilata).³⁵

Zabytki polskiego piśmiennictwa średniowiecznego znane są często fragmentarycznie z późnych odpisów. Fragmenty misterii znane są pod postacią pieśni, zapewne włączano je dosyć dowolnie w przedstawienia. Żalę Matki Boskiej są częstym tematem, znalazły u nas licznych naśladowców, wzorujących się na pismach św. Bernarda, Pseudo-Bonaventury, czy św. Bernardyna. „Żołtaz Jezusów, czyli piętnaście rozmyślań o Bożym umęczeniu” przypisuje się bernardynowi, bł. Ładysławowi z Gielniowa (†1505).³⁶ Żołtaz powstał ok. 1488 r. Wzorowany jest na czternastowiecznych *Horae canonicae Salvatoris*. Każda zwrotka zaczyna się od Imienia Jezus. Pod względem literackim nie jest to zabytek pierwszej klasy; rymy niedołążne, liczne asonanse, ton „dziadowski”, charakter elegijny. Pieśń ma wzruszyć słuchacza szczegółami Męki Pańskiej i boleści Maryi, zaczyna się słowami: „Jezusa Judasz sprzedał za pieniądze nędzne”. Oto dalsze zwrotki:

Jezusowa Mathuchna gdy pod krizem stała
Bok yego wloczna przekloth, szyroko othworzon,
Krewczy z woda plynyla s Boga naszwytetho,
Yego myla Mathuchnya zalowala thego.
Jezusz s krzysza szymowan w neysporna godzyny,
Mathca pyasthovala czalo swego Szyna,
Czyalo maszca maszali Ioseph s Nykodemem,
W przeszczeradlo wvyly, w nowy grob wloszyly.³⁷

ciele kirym obitym, w Wielki Piątek. ...Na zmianę z tą sceną, dodano jeszcze do tej sztuki monolog pt. Petrus lamentans, w którym Piotr wyrzeka na swe zaparcie w domu Kajfasza i wyzywa ludzi do wspólnego z nim placu. Podobny lament czytaliśmy w Depositio Jesu Christi i rzecz widoczna, że dla celów dewocyjnych także podobne lamenta na wzór lamentów wielkopiątkowych układać u nas poczęto.”

³⁵ Windakiewicz, *Teatr*, s. 47, 51, 79—80.

³⁶ J. Łoś, *Przegląd językowych zabytków staropolskich od 1543 r.*, Kraków 1915 s. 405.

³⁷ Kryński, *dz. cyt.*, s. 418. Brückner („Kwartalnik Historyczny”, T. 14) przypisuje pieśń św. Ładysławowi; Dobrzycki (*Prace Filologiczne* 1899) uważa ją za przekład czeski spopularyzowany przez św. Ładysława. Pilat (*dz. cyt.*, s. 312) tak streszcza te poglądy: „Dobrzycki wyraził przypuszczenie, że ta pieśń ma swój wzór czeski i za taki poczytywał pieśń zanotowaną w czeskim kancjonałe Miżyńskiego z r. 1522, miał tu zajęć jedynie ten wypadek, iż „przekład polski zachował się w odpisie wcześniejszym od odpisu oryginału czeskiego”. Przeciw tej opinii wypowiedział się stanowczo Brückner, który pieśń czeską uważa za przekład prawzoru polskiego — w czym widzi dowód wzajemnego oddziaływania obydwu krajów w zakresie hymnologii czy pieśni religijnych.

Janów porównując pasje polskie z wzorującymi się na nich ruskimi — „Lament Matki Boskiej piastującej ciało Syna” zaczynający się od słów: „Umarł, ach umarł Jezus, moy Syn najmilszy... nad wszystkie rozkosze naywdzięczniejszy, światło oczu moich, żywot moy, owo zgola wszystko pomyślenie moye” — datuje go na przełom XV i XVI wieku³⁸, jakkolwiek Jocher sądził, że istotnie pochodzi on od NP. Maryi, jako „tradycyjnie od ust do ust podawany” (sic!)³⁹ Inna tradycja mówi o tymże „Lamencie”, jako modlitwie, sięgającej czasów św. Jadwigi.⁴⁰

Okolo 1500 r. Baltazar Opeć⁴¹ przełożył na język polski „Żywot” Pseudo-Bonaventury, wydany po raz pierwszy w 1522 r. W rozdziale 102⁴² zatytułowanym „Smutek Panny Maryi” opisana jest scena zdejmowania ciała z krzyża.

„Jezusa gdy już z krzyża zdjęli, Matuchna Jego smutna, natychmiast się ku Niemu rzuciła, tedyż Go uściśnęła, z głowy koronę wyrwała i kolce z niej wyciągnęła, liczko, usta pocałowała i łzami oblewając obmywała, włosom oberwanym i brodzie i obliczu zbitemu i innym członkom zbitym bardzo się dziwowała, iż w nich zmienienie widziała, każdy z płaczem pocałowała i nad każdym osobno narzekanie czyniła... Po malej chwili Józef Panny prosił, aby dopuściła ciało przysposobić do pogrzebu, Ona tego rzewno odmawiała mówiąc: Mój przyjacielu, niechciejże jeszcze pogrzebać ciała Syna mego, żebym się pierwaj nacieszyła umarłym, gdy nie mogę mieć żywego — albo mię w grób włoż obok Niego. — Tu pilnie potem w rękę, w nogach i w boku rany oględuje, już tę, już ową całuje, drugi raz główkę zranioną, brodę oberwaną, twarz oszkaradzoną, szyję zbitą, uszy wyciągnięte, pierśi wzdęte i skrwawione, oczy zawarte. A taką tam żalność miała, iż nie może być wymówiona... Matka od głowy nie odstępowała, ale w rękę ją ustawicznie miała... Jezus miły — aby je pocieszył, jakby niezraniony, tak się uczynił... Gdy Panna Jezusa pomazali płacząc, na Matuchnę co będzie czynić poglądali, ale Matuchna Boża, nie mogąc się napatrzeć na swego Synaczka, na oblicze Jego padłszy, rzewnym głosem mówiła: O Synu mój najmilszy, tu Cię dziś trzymam martwego, którego wesoło piastowała żywego. O mój Synaczku najmilszy, któryś wiele dobrego uczynił, nikogoś nigdy zasmucił, ani zatroskał, czemużes jako lotr zabity umarł? A w temci Ojciec Twój nie raczył dać wspomnienia dla ludzkiego wybawienia. O synu mój miły, odłączyłeś się od Matki Twej przez śmierć krzyżową, racz proszę Cię dopuścić że nie włoż w grób z Tobą, bo nie wiem mój miły Synu, jak ja mam być żywa bez Ciebie, przetobym rada z Tobą pospolu w grobie była. Potem obróciwszy się ku swym przyjaciółom mówiła: Zmilujcie się, zmilujcie się nade mną, wy przyjaciele moi mili, nie odejmujcie Go mnie jeszcze, żebyście Go pogrzebali, proszę was, niechaj już tu umrę przy Nim, abym nie była żywa po Nim, czego jeśli uczynić nie chcecie, mnie z Nim pospolu pogrzebicie, iż jakim Go nosiła żywego, niechaj będę mieć w grobie umarłego. A tak narzekając, łzami oblicze Jego krwią spiekle obmywała i zawojem swej głowy ocierała. A gdy tak długo Matuchna nad Synem płakała, aż się noc przybliżyła, poczęli ją wszyscy prosić, aby rychlej Jezusa do grobu ponieśli i pochowali. Ona, gdy to usłyszała, pocałowawszy Go, na to przyzwoliła.”

³⁸ Bobowski, *Pieśni katolickie*, s. 82, 87.

³⁹ Janów, *dz. cyt.*, s. 7.

⁴⁰ Tamże.

⁴¹ B. Opeć, *Żywot Pana Jezusa Chrystusa Stworzyciela i Zbawiciela rodzaju ludzkiego*, Gniezno 1884.

⁴² Opeć, *dz. cyt.*, w tymże wydaniu rozdział 102 s. 368.

Ten, tak liryczny tekst Opecia jest charakterystycznym przykładem polskiej pobożności — oryginalny Pseudo-Bonawentury, naszpikowany rozmyślaniami treści teologicznej, bardziej oschły, pozabawiony jest tyłu emocjonalnych akcentów.

Z początku XVI stulecia pochodzi pieśń „Jezu Kryste krzyżowany”⁴³ gdzie scena zdejścia z krzyża tak jest opisana:

Marja splaczem czekała
by Synacz [ka p]jyaszhovala
szamego doszacz nye mogła
vyelka szthego boleszcz [myala].

„Sprawa Chędogo o Męce Pana Chrystusowej”⁴⁴ — to jedyne znane polskie kazanie pasyjne. Olbrzymie jego rozmiary (126 kart in folio) tłumaczą się tym, że kaznodzieja rozpoczynał kazanie o północy, lub o 6 godzinie rano i prawil je przez kilka godzin. Dlatego kolejno musiał apelować do rozumu słuchaczy, do ich uczuć; opowiadanie historyczne było przerywane rozważaniami dogmatycznymi, z kolei wątki liryczne miały pobudzić do skruchy i żalu serca wiernych. Podczas czynności pogrzebowych, już po namaszczeniu ciała — Maryja rzuca się i

„oblapiaczy Dziewicza Syna swego, gorsko placzacz mowyla: sluthvyciessie wy, przieciele moy, a w grob nyekleccziego! Zostawcziego yeszce przimnie maludko, abych Giego oblicze zakute mogła bych obeyrzcz! Any mnymayczie, abicz my byl mnyey myl vmarli, nysli gdi byl ziw, jakokoli moy syn gest vmarl y Bog moy, y Stworzycziel moy, y mylosez moya. A nyemyslczie, byszcie gi mogli kako ginako pogrzezcz, nyzly snapelnyona gorzkoscia szercza mego. Bo jakosmy gi nossila ziwego wziwocze mem, tako vmarlego zadam nosicz naraku mogich, albos chczeczeli syna mego v grob wlozicz, mnye, matke nedzna, pospolu anym pogrzebczye! A tako gdy gi ony pogrzezcz chczly, ona gi kaobie cziagnela...”⁴⁵

Piękna ta skarga wzrusza dziś zarówno archaicznością języka, jak i psychologią bliską, zrozumiałą: „nie sądzicie aby umarli byli mi mniej miły od żywego” — mówi Maryja i prostymi słowami przekonuje otoczenie, że nie zniesie rozłąki z ukochanym Synem, więc albo zatrzyma martwe ciało, albo w grób z nim pójdzie. Po pogrzebie stojąc nad grobem, wspomina zwiastowanie, czyniąc wyrzuty archaniołowi Gabrielowi i św. Elżbiecie, że niegdyś nazwali Ją pełną miłości, podczas gdy obecnie pozostała Jej tylko gorycz. „Sprawa” jest przeróbką pasji bliżej nie znanej.⁴⁶ Są tu też włą-

⁴³ Łoś, dz. cyt., s. 550. Pieśń tę, jak podaje Łoś (s. 457) znalazł na luźnej karcie ks. Michałski w bibliotece OO. Augustianów w Krakowie.

⁴⁴ Sprawa Chędogo o Męce Pana Chrystusowej i Ewangelia Nikodema. Opracowanie S. Vrtela-Wierczyńskiego, Poznań 1933.

⁴⁵ Sprawa Chędogo — jak wyżej s. 107.

⁴⁶ Sprawa Chędogo jw. Wierczyński pisze (s. 107): „nasuwa się przypuszczenie, że wszystkie... wywodzą się od jakiegoś prawzoru polskiego, który będąc kompilacją z różnych dzieł łacińskich stał się źródłem dalszych na tym gruncie opracowań i przeróbek.”

czone duże fragmenty z „ewangelii nikodemowej”, zostały też wplecione żale Matki Boskiej zaczerpnięte z pism św. Anzelma.

Wspomnieć należy i *Pange lingua*, zaczynającą się od słów *Crux fidelis inter omnes arbor una nobilis*⁴⁷ — do dziś śpiewaną pieśń wielkopostną. Autorem jej jest biskup z Poitiers, Honoriusz Klementyn Fortunat.⁴⁸ W tłumaczeniu polskim przechowała się w pieśniach postnych w zbiorze kórnickim, znajdujemy ją też w „Żywocie” Opecia w wydaniu z r. 1538. Dziesiąta strofa brzmi:

Schyl gałęzie, drzewo silne
Spuszcz członki rozciągnięte,
Stań się swemu Panu miększe,
niżliś z przodka stworzone —
aby tak ciało nie pniało
i lżej na tobie wisiało.

W tekście pasji w Muzeum Narodowym we Lwowie, z pierwszej połowy XVII w. wydanym przez Janowca⁴⁹ — czytamy tę strofę do krzyża, wypowiedzianą przez Maryję:

„O bezecnoje i zapamiętałoje derewo, jak ty smiesz Sutworitiela swojego tak dolho i haniebno na sobie derżaty i czemu sia ne spadesz i jak możesz... Hosudaria strasznoho herubinom i serafinom tak mocno derżaty i czemu sia ne spadesz, abym biednaja swojoho Milosnyka nacielowała sia, naobnimala.”

Pieśń o „Bożym Umęczeniu” znana z trzech tekstów szesnastowiecznych brzmi w redakcji z 1532 r.⁵⁰

Potym był z krzyża złożon, smętney Matce podan.
Krwawy wszytek zraniony waszego stworzenya Pan,
Lzami omyt, ocieran, maściami pomazan,
Potem Go w grob wiożyli, który był zgotowan.

W pieśni poprzedniej Maryja wyraża chęć objęcia i ucałowania zwłok Syna — stojąc pod krzyżem, w ostatniej jest wyraźne przedstawienie Piety.

W rękopisie kórnickim z połowy XVI w. (1551—1555), jest pieśń „O drogach Pana Jezusowich czasu męki Jego niewinni”⁵¹

Gdi przigeli, nawiedzili
Matke sętną pocieszili,
Zyęli ciało Mistrza swego,
Dali Matce umarlego.
O iaky plac, smętek miely,
Gdi rany Jego widzieli.
Matka, siostry plakaly,
Mirra ciało pomazaly.

⁴⁷ Bobowski, *Pieśni katolickie*, s. 152.

⁴⁸ Bobowski, *Pieśni katolickie*, s. 152.

⁴⁹ Janowca, dz. cyt., s. 108.

⁵⁰ Bobowski, *Pieśni katolickie*, s. 162.

⁵¹ Bobowski, dz. cyt. s. 254.

W przescieradło obiano
Ciało w grob nowi schowano.
Panna płacząc smętek miała,
Gdi sie Synem swoim rostala,
Mówiąc: ach moy Synu miły,
Jam syrota teyto chwili,
Yusz Cie nie mam dzysz zywego,
Vciessenie serca mego.

Granice między oplakiwaniem zbiorowym, a indywidualnym, Maryi — są tu jakby zatarte: jak w chórze, gdzie tenor wysunięty przed grupę prowadzi melodię, tak tu Maryja z ciałem Syna stanowi ośrodek sceny historycznej, względnie przeniesiona na ołtarz w otoczenie wiernych, wypowiada liryczną skargę zbolalego, matczyngo serca.

We wspomnianym rękopisie kórnickim jest „O krzizv shvystim pyesn”, z której przytoczę jedną zwrotkę:⁵²

Maria matka patrzala
Na czlonky, które povyla
Povyvayanz czalovala,
S czego vyelką radosch myala;
Therash ye vydzy szernyale,
Krvya polane, smordovane.

Piękne treny, następujące po dziesiątej zwrotce, zaczynające się od słów: „Nędzna ja sierota, nie mam ku komu się skłonić jednogom synaczka miała...” — wskazują, że Maryja wypowiada je pod krzyżem. Skargi te brzmią szczerzej w porównaniu z przesadnym nieco monologiem Seuse'a: „O wy, inne matki, choć macie więcej dzieci, jednakże bolejecie nad śmiercią jednego z nich — cóż ja mam mówić, która miała jedno tylko dziecko i już nie będę miała innego. Czemuż, Boże, nie masz pieczy o Jedyńaku?”

W zbiorze pieśni, drukowanych między 1558 a 1584, w „Piętej pieśni o męce Pańskiej”⁵³, zaczynającej się od słów: „Rozmyślamy dziś wierni chrześcijanie” — w jedenastej zwrotce czytamy:

Czasów nieszpornych był z krzyża zejmwolan
Przes swoje sługi wsego stworzenia Pan,
Matuchna Iego ciało piastowała
Rzewno płakala.

W tym zbiorze w „Pieśni o koronce Panny Maryey” (Kto chce Pannie Maryey służyć)⁵⁴, zwrotka dwudziesta:

Siodmy smutek Marya miała,
Gdy ciało z krzyża piastowała,
Nieutulenie narzekając,
Maściami i łzami je polewając.

⁵² Bobowski, dz. cyt., s. 312—316.

⁵³ Bobowski, dz. cyt., s. 379.

⁵⁴ Bobowski, dz. cyt., s. 390.

W dwu ostatnich przykładach jest dość dokładnie sprecyzowany obraz Piety, ujęty raczej historycznie, bez lirycznych wstawek.

Fragment modlitwy do N.P. Maryi skopiowany przez Kętrzyńskiego i przez niego datowany na XV w. — Łoś przesuwa na XVI⁵⁵. Jest to właściwie rozmyślanie o boleściach Maryi na widok umęczonego Syna.

Oryginalny tekst z rękopisu Kapituły Grecko-Katolickiej w Przemysłu⁵⁶ zawiera klangory Marii Magdaleny, oplakującej boleść Matki Bożej, zaczynający się od słów: „O Dziewico Przesławna, Matko smętnych macior (sic!)... Syn Twój był z krassy aniołów... a Tenci jest trędowaty, wszystkich szkaradszy... wszech ludzi niepodobniejszy...” Tekst znajduje ilustrację w przedstawieniach plastycznych, kiedy Chrystus jest wyobrażony jako potwornie storturowany.⁵⁷

Na tym kończę zestawienie publikowanych tekstów polskich, można suponować, że były one dość dowolnie włączane w misteria wielkotygodniowe. Obraz Piety jest w niektórych wypadkach wyraźniejszy, w innych bardziej mglisty. Nie można stosować do nich zbyt rygorystycznych analiz ikonograficznych. Czy Maryja wypowiada skargi, podtrzymując zdejmowane z krzyża ciało czy klęcząc nad leżącym na ziemi, czy pochylając się nad Synem leżącym na kamieniu namaszczenia — chodzi raczej o uchwycenie klimatu uczuciowego w którym przedstawienie Piety żyło w Polsce, klimatu specyficznego. Pomimo fragmentaryczności tekstów nie trudna jest do uchwycenia różnica atmosfery w której żyła plastyka np. niemiecka a polska. Religijność polska pozbawiona jest prawie zupełnie momentów drastycznych w opisywaniu Męki Zbawiciela, a jeżeli wprowadza takie momenty, łagodzi efekt lirycznymi oplakiwaniami i ciepłym, pełnym współczucia nastawieniem do cierpiącej Matki.

Pozostaje do omówienia jeszcze jedna grupa tekstów: fragmenty misterioń, najczęściej przechowane w późniejszych odpisach.

Takim fragmentem średniowiecznego misterium jest „Lament świętokrzyski”.⁵⁸ Swoją hipotezę Łoś motywuje tym, że lament nie

⁵⁵ Łoś, dz. cyt., s. 217 (fragmenty drukowane przez Nehringa).

⁵⁶ Bobowski, *Pieśni katolickie*, s. 379.

⁵⁷ A. Brückner, *Rozmyślanie o żywocie Pana Jezusa z rękopisu grecko-katolickiej kapituły przemyskiej*, Kraków 1907 s. 458.

⁵⁸ Łoś, dz. cyt., s. 405. „Nastrojem lirycznym, szczerością i naturalnością uczucia, prostotą środków jego wyrażenia, przystosowaniem formy wiersza do zmienności wznoszenia się i opadania fal uczuciowych, wszystkie inne utwory tego zbioru, przewyższa pieśń pierwsza, nazwana „żalami Matki Boskiej” zaczynająca się od wyrazów „posłuchajcie bracia miła”. Jest to tzw. „Planctus”, czyli płacz z XV w., szereg misterioń odprawianych u Grobu Pańskiego w Wielki Piątek. O misteriach zebrał wiadomości Windakiewicz w artykule: *Dramat liturgiczny w Polsce średniowiecznej* (Kraków 1903), ale znalazł tylko świadectwa dotyczące misterioń paschalnych, nie wielkopiątkowych. „Płacz” nasz

zawiera opisów, wypełniony jest w całości *oratio recta* Madonny. Uderza zmienność formy wiersza, mająca, zdaniem Łosia — odpowiednik dopiero w trzeciej części „Dziadów” — w czterysta lat później⁶⁰. Użycie tzw. „wiersza wolnego”, nie praktykowane w polskiej literaturze, dobrze oddaje nastrój, podkreślając jednocześnie wartość zabytku. Z równych, ośmiozgłoskowych wierszy żbolałej, ale zrezygnowanej Maryi wspominającej Mękę Syna — wiersz wydłuża się i raptownie zrywa w namiętnych okrzykach bólu i zgrozy. Poemat ten przyrównywano do zawodzeń chłopskich, pełnych troski o wygodę martwego już dziecka. Twierdzenie jakoby wiersz był tłumaczeniem nie jest do przyjęcia, ponieważ przekłady są prawie zawsze słabsze od oryginałów. Prócz tego próżnoby szukać prawzoru „Lamentu” w literaturze czeskiej, skąd takie zapożyczenia były możliwe, choć spotykamy pewne cechizmy w inskrypcji. Napięcie dramatyczne ilustrowane kadencją wiersza, każą ten utwór uważać za prawdziwy klejnot literatury polskiej, a zachowanie się tekstu mamy do zawdzięczenia bardzo inteligentnemu kopiście, który przepisał go z pełnym zrozumieniem. Kopistą, względnie trawestatorem wiersza mógł być Maciej z Raciąża, może Jędrzej ze Słupia.⁶¹

Wiersz zaczyna się słowami: „Posłuchajczye bracza myla”⁶² i przechodzi w skargę:

Pozaluy mya szтары, mlody,
bocz my przyszly krwawe gody
yednegocyem szyna myala
y thegocyem ozyalyala.

Następnie apostrofa do Syna, przypominająca żywo włoskie lamente Jacopone da Todi:

„O Figlio bianco e biondo,
Figlio molto jocondo”...⁶³

zdaje się świadczyć, że były i takie, i to nie „officia”, ale przedstawienia zwane „ludus”, gdzie nie tylko łaciny, ale i języków krajowych używano. Za tem, że ów „Plac” był niegdyś częścią gry wielkopiątkowej, świadczy okoliczność, że od początku do końca przemawia w nim N. Panna Maryja w pierwszej osobie, skarżąc się na ból niewymowny, jaki zniosła patrząc na ukrzyżowanie Syna.”

⁶⁰ Łoś, dz. cyt., s. 405.

⁶¹ Bobowski, *Die polnische Dichtung*, s. 64. Zdaniem B-go Andrzej ze Słupia nie był autorem, choć Maciejowski nazywa tę pieśń „jego (Andrzeja) pieśnią”. Bobowski (*Pieśni kat.*, s. 46—50) pisze: „W rękopisie przeniesionym na rozkaz Stanisława Potockiego w r. 1816 z klasztoru lysogórskiego do Biblioteki Publicznej w Warszawie (z kolei przechowywanym w Bibliotece Cesarskiej w Petersburgu) — znalazł Łukasz Gołębiowski 6 pieśni „kopisty lysogórskiego — którego Leleweł wspomina pod datą 1473 jako „Marcus Schowa de Słup.” — Pilot, dz. cyt., s. 305 „...tradycja XV w., przekazała nam imię kanzodziei Macieja z Raciąża, przeto Brückner wyraził domysł, że ukladaczem pieśni mógł być sam Maciej z Raciąża. Pieśń pierwsza cyklu zaczyna się od słów „Posłuchajcie bracia miła”.

⁶² Bobowski, *Pieśni katolickie*, s. 46—50.

⁶³ Zawodziński, *Porębowicz, poeta na tle swej epoki*. „Przegląd Współczesny” 1933, III.

Synku miły i wybrany
rozdziel z Matką swoje rany — (a więc nuta *compassio Mariae*)
a wszakom Cię Synku miły w swem sercu nosiła
a także Tobie wiernie służyła —
przemów ku Matce, bym się pocieszyła.

Dalej mowa o okropnym wyglądzie Umęczonego, strofa skierowana do Archaniola Gabriela, wreszcie do innych matek. Z tekstu wynika, że żale wypowiedane są pod krzyżem, niemniej, jeżeli były częścią wielkopiątkowego dramatu, melodyjnością zapadały w pamięć słuchaczy, i w wizji artysty mogły łączyć się z wyobrażeniem Piety.

Innym lamentem wielkopiątkowym jest zaginiony „Dialog dominikański” z 1533 r., który zdaniem Janowa⁶⁴ wywarł wpływ na pasje ruskie. We wspomnianej już pasji z lwowskiego Muzeum Narodowego czytamy, jak po zdjęciu z krzyża Jezusa, Maryja wybuchając płaczem mówi:

„Sxto czynite Synu, tojeż uczynite i Matce, a hde chocezte podijte Jeho...
cielo, tam też i mene podijte... ułożyte mia w toż hrob i z moim najmilszym
Synom i Bohom, bo ja żadnoju microju nie mohu na switie buty...”

Po czym następuje pogrzeb⁶⁵.

Innym lamentem wielkopiątkowym jest *Planctus Mariae Magdaleneae in Parasceve* z końca XV-go, lub początku XVI w.⁶⁶ zabarwiony frazeologią Kochanowskiego, najprawdopodobniej też wchodził w skład misterium. Dialog o Męce Pańskiej Walentego z Kęt z pierwszej połowy XVI w., zdaniem Windakiewicza⁶⁷ nie czyni wrażenia oryginalnego utworu.

Misteria najlepiej zachowane, pochodzą przeważnie z siedemnastowiecznych odpisów, lub też siedemnastowiecznych redakcji, opartych na dawnych wzorach. I tych niestety pozostało niewiele. W szesnastowiecznym „Dialogu o Męce Pańskiej” Stanisława Grochowskiego, w drugim akcie zaczynają się — wzorowane na średniowiecznych — lamente N.P. Maryi pod krzyżem.⁶⁸

W 1612 r. został wydany w Krakowie „Dyalog, abo rozmowa grzesznego człowieka z anioły” Marcina Paszkowskiego,⁶⁹ gdzie przeplatają się wątki dawne z nowymi pomysłami. „Dyalog” zaczyna się u grobu Chrystusa, gdzie „Maryja wraz z Marią Magdaleną

⁶⁴ Janów, dz. cyt., s. 7.

⁶⁵ Janów, dz. cyt., s. 112. Opis pogrzebu Chrystusa wzrusza najwymowniej ujęciem. Chrystus niesiony do grobu pyta Józefa z Arymatei: „Josyfe, czemu na mowczki nesesz?” — a Josyf rek: „Isuse, szczo maju howoryty?” A Isus jomu rek: „Spiwaj: światyj Boże...” (Pieśń śpiewana w czasie pogrzebu i nabożeństwa żalobnego w obrządku grecko-katolickim).

⁶⁶ Windakiewicz, *Teatr ludowy*, s. 59.

⁶⁷ Tamże, s. 59 n.

⁶⁸ Tamże, s. 59.

⁶⁹ Tamże, s. 60 (dialog dedykowany Dorocie Barzynie).

przez wszystkich czas u grobu klęcząc, mają po cichu lamentować, a gdy już anieli mowę swoją odprawiają — trochę głośniej. Maryja zaczyna „kwestię” cytatem z Trenów Jeremiasza:⁶⁹

Wszyscy ci którzykolwiek tę drogę mijają
Niechaj z pilnością taką sprawę uważają
Jest-li na świecie żalność równa mej żalności?
„Tu powstawszy zacznij głośno narzekać”.

Następuje opis wyglądu Umęczonego wedle relacji św. Brygidy. Madonna wylicza rany i uderzenia, rozwodząc się przy opisywaniu ich, przy czym powstaje obraz „mistycznego Krucyfiksu”.

*Historia Passionis Jesu Christi*⁷⁰ z połowy XVII-go w. w rękopisie Krasieńskich, ciekawie przedstawia scenę lamentu N. Panny. W trzecim „akcie” jesteśmy w mieszkaniu Maryi, która na wiadomość o Męce Syna, wspomina Jego dzieciństwo. Nadchodzi Jan i opowiada o śmierci Chrystusa. Madonna płacze, ale dziękuje Bogu za tę boleść i każe się prowadzić na pogrzeb. W drodze na Kalwarię, by uczestniczyć w zdejmowaniu ciała Chrystusowego z krzyża, N. Panna i Jan spotykają Józefa i Nikodema idących do Pilata. W oczekiwaniu na ich powrót siadają pod krzyżem, gdzie głośno lamentuje Maria Magdalena. Niestety w tym miejscu urywa się rękopis i nie wiadomo czy żale Madonny oparte były na średniowiecznych lamentach, jak np. w „Dwudniówce sławkowskiej”.

Jednodniowe misterium siedemnastowieczne (rękopis Krasieńskich)⁷¹ bez tytułu, zaczyna się prologiem:

Hej, kto się chrześcijańskim imieniem nazywa
Na pogrzeb niechaj swego Chrystusa przybywa.
Oto my wystawiamy ten akt pogrzebowy,
Proszę — bądźcie pilnymi krótkiej naszej mowy.

Następuje zdjęcie z krzyża wśród lamentów Madonny i Marii Magdaleny. Przebiega tu charakter moralizatorski, bowiem wszyscy aktorzy nieustannie zwracają się do publiczności, wzywając do skruchy i żalu za grzechy. Po złożeniu ciała w grobie *dramatis personae* powtarzają: „Leżże, odpocznij, wytchnij sobie” i na tym kończy się gra.

Utwarem najbardziej typowym, gdzie pierwiastki średniowieczne, wczesno-barokowe i ludowe zlały się w jedno jest „dwudniówka Sławkowska”.⁷² Od początku podkreślone jest tło akcji — Polska. Miles pyta Szymona Cyrenajczyka, skąd i dokąd idzie. Szymon odpowiada:

Ze wsi Czernichowa.
Niosę kaczora na targ, do miasta Sławkowa.

⁶⁹ Treny Jeremiasza I, 12 — Lamed.

⁷⁰ Windakiewicz, *Teatr ludowy*, s. 79.

⁷¹ Tamże, s. 80 n.

⁷² Tamże, s. 91 n.

Drugiego dnia gry, w pierwszym akcie na pocieszenia Jana, Madon-na odpowiada słowami lamentu świętokrzyskiego:

Mając Syna jednego, a Syna takiego
Między synmi ludzkimi najurodziwszego,
Wiedząc Go Synem Bożym, widząc Mękę Jego —
Nie wiem co dalej czynić dla bólu wielkiego.

Ach mój Synu najmilszy! wdzięczne oczy Twoje
Krwia się świętą zalaty, pocieszenie moje...

Insze matki z dzietek swych pocieszenie mają
Iż wtenczas, gdy się czego od nich napierają,
Dadzą im więc co mają — a ja biednej wody
Nie mogłam Tobie podać czasu Twej przygody.
Nie mogłam Ci posłużyć w ostatniej potrzebie,
Nie mogłam Cię ochłodzić i napoić Ciebie.
Pileś gorzką żółć z octem, Ty w pragnieniu Twojem —
A ja ledwie została żywa w żalu moim.
I wolalabym stokroć umrzeć, niż być żywa...

W drugim akcie, akcja chwilowo przenosi się na przód sceny, gdzie Józef i Nikodem zastanawiają się jakie narzędzia przygotować do zdejmowania Ciała — tymczasem Maryja i Jan czekają pod krzyżem. Gdy Ciało Chrystusa zdjęte, Madonna bierze je „na ręce” i oplakuje, przyłącza się do Niej Magdalena, inne kobiety i Jan.

Gdy obecni przystępują do obrzędów pogrzebowych, N. Panna żali się:

Już mi Cię teraz wzięli, o mój Synu drogi,
Już mi Cię teraz wzięli, już, Kochanie moje...
Już mi wzięli Synu mój święte Ciało Twoje.
O Synu mój jedyny! Jednego-ci miała,
Jużem Go dzisiaj marnie dosyć postradała.
— „tu go będę mazać”

— a Madonna na zakończenie mówi:

O mój Synu najmilszy, już się z Tobą żegnam.
Już pociechy bez Ciebie, niech na świecie nie mam.
Już się z Tobą rozstaję, już prawie zemdlona
Od boleści niezmiernych i srogich zwątlona.

Stan tekstów jest godny pożałowania i urywkowy, rzadko są publikowane, a liczebność ich stale maleje, niemniej wyszczególnione dialogi, pasje i lamenty stanowią interesujący materiał, jeżeli chodzi o rozpatrywany wątek ikonograficzny. Niedostateczny stan badań, brak opisów nie wyjaśniają kolejności scen misterium, szczegółów reżyserskich. Czy wspomniana już rzeźba duńska i nasza są wzorowane na scenie misteryjnej? W takim wypadku zdublowanie postaci Maryi i Jezusa, wyodrębnionych w grupie Piety, towarzyszyło być może scenie zdejmowania z krzyża — jako ilustracja tre-

nów. Być może grupa ta trwała na scenie do końca misterium, jako najbardziej wzruszający moment, mający pobudzić widza do reakcji uczuciowej. Żalosa ekspresja naszych lamentów Maryjnych jest na wysokim poziomie artystycznym, być może była natchnieniem dla podobnych wypowiedzi artystycznych naszych sąsiadów. Maryja oplakuje śmierć Syna w sposób niewyszukany, płacząc po chłopsku i bolejąc nad własną niemocą, czasami niezgodnie z przekazami tradycji, czy pojęciami teologicznymi. A jednak pomimo tej swoistej prostoty, inności od lacińskich tekstów kościelnych, polska średniowieczna skarga Madonny różna jest od przesadnie krwawych opisów niemieckich. W *Historia Passionis* z rękopisu Krasieńskich, spotykamy wyraźny motyw zgody N. Panny z wolą Bożą i Jej modlitwę, motyw różny od impulsywnych ludzkich narzekań. W interpretacji tych słów na język plastyczny, możnaby postawić twierdzenie, że charakterystyczna dla krucyfiksu mistycznego „poszarpana” forma nie była w Polsce bardzo popularna. Zamiast sadystycznych nieomal opisów Męki, występuje owiana smutkiem łagodna melodia matczynych słów. Ludzka skarga poddana woli Bożej, nie zasklepią w krwawym wspomnieniu.

III. Problemy ikonograficzno-formalne. — Wpływ środowisk na przedstawienie Piety.

Przechodząc z kolei z dziedziny literatury do plastyki, przypomnieć należy, że interesujący nas temat ikonograficzny występuje najczęściej w rzeźbie od połowy XIV wieku. W tym czasie spotykamy kilka faz stylistycznych, które najcharakterystyczniejszą postać przybrały na terenie Śląska. Około 1350 r. po okresie wczesnogoetyckich, spokojnych rzeźb na Śląsku i pozostającym pod jego wpływem Pomorzu — zjawia się typ Madonny na lwie, należący do „starszej fazy rzeźby śląskiej”, jak to określił Dobrowolski.¹

Madonna o typowym, archaicznym uśmiechu, lalkowatym i jakby przypadkowym, przedstawiona jest w silnym rzec by można kontrapoście (co nie jest określeniem ścisłym, jeżeli chodzi o postać siedzącą). Stojąc lub siedząc, prawą nogę opiera na karku lwa „warującego” jak pies u Jej stóp, konsekwencją tego są fałdy, tworzące się szczególnie obficie na wysokości kolan. Koniec płaszcza luźno zwisa z lewego, niższego ramienia i bywa potraktowany jako osobny „poemacik” światłocieniowy — wdzięczne zadanie dla mistrza snycerki. Schemat ten długo pozostaje „modny”, nosi różne nazwy w zależności od szczegółów, nie dorównywuje jednak świeżości pierwotnej koncepcji pełnej wdzięku i naiwności. W pół wieku później — około 1400, jako dalszą konsekwencję Madonny na lwie,

¹ Dobrowolski, *Sztuka woj. śląskiego* (1933) s. 31.

spotykamy typ „Pięknej Madonny”. Różnicę pomiędzy tymi dwoma zjawiskami artystycznymi można porównać z różnicą między archaiczną rzeźbą grecką a rzeźbą „złotego okresu”. Pomimo jednakowych tendencji formalno-dewocyjnych, koncepcja rzeźbiarska jest zupełnie inna, choć stanowi wyraźne ogniwo tego samego łańcucha rozwojowego. Sylwetka w porównaniu z poprzednią, staje się prawie klasycznie spokojna, zwarta, pozbawiona zbytecznych elementów jak np. zwisający fałd chusty. Kontrapost wynika nie z przypadkowej nierówności pod stopami, umotywowany jest „świadomym” ruchem Matki, podkreślającej całą postacią ważność i psychiczny ciężar wątłego, dziecinnego ciała Dzieciątka. Twarz Matki także jest zupełnie inaczej ujęta w porównaniu z tamtą archaiczną maską. Klasycznie piękna, spokojna, delikatnie pochyla głowę ku swobodnie i wdzięcznie igrającemu Synowi. Jest to punkt kulminacyjny drugiej fazy rzeźby czesko-śląskiej.

Nieco różnym zadaniem snycerskim było opracowanie postaci stojących pod krzyżem, gdzie wysuwał się problem równoległe biegnących fałdów. Pasja umieszczona w kaplicy Dumlosych we wrocławskim kościele pw. św. Elżbiety stanowi swoistą interpretację: płaszczyzna sukni ułożona w drobne, delikatne fałdy, potraktowana jest nieomal jak ornament. Tego typu studium draperii nie pozostało bez wpływu przy opracowywaniu także innych motywów ikonograficznych.

Okolo 1400 pojawia się częściej typ „krucyfiksu mistycznego”, mający wpływ na niektóre rozwiązania ikonograficzne Piety. Podkreślenie całkowitej ofiary Ukrzyżowanego jest konsekwencją plastyczną prądów czternastowiecznej mistyki, chodzi o świadomy protest przeciw ujęciu estetycznemu na rzecz wyrazu, mającego wstrząsnąć, brutalnie ovladnąć psychikę widza.

Po tej przeszło stuletniej epopei rzeźby gotyckiej od trzydziestych lat XV stulecia następuje pewien zastój trwający nawet do końca stulecia, zaleźnie od prowincji. Na terenach bardziej odległych od płodnych ośrodków artystycznych, przez dziesiątki lat utrzymują się pewne schematy, które z biegiem czasu stają się bezmyślnie powtarzanimi formami, zupełnie nie konfrontowanymi z rzeczywistością, z modelem.

Z końcem XV wieku nagle kończą się prace anonimowe, następuje wspaniały rozkwit rzeźby. Prace Olmützera, Beinharda a przede wszystkim Stwosza stanowią ostatni „barokowy”, malarski etap gotyku, będąc jednocześnie zwycięską zapowiedzią *dolce stil nuovo*.

Badanie tego przeszło wiekowego okresu przedstawia na terenie Polski duże trudności ze względu na fragmentaryczny stan zabytków nie tylko literackich, ale również plastycznych. Brosig²

² Brosig, *Plastyka gotycka*, s. 37.

podobnie jak Brückner, podkreśla, że obok soldateski własnej, czy, nierzadko u nas, wojsk obcych, obok poczynañ innowierców, najpoważniejszych zniszczeń dokonała obojętność społeczeństwa, zupełnie pozbawionego „zmysłu starożytniczego”, zwykłego szacunku dla zabytków. Wskutek tego, tak bardzo nęcąca dla historyka sztuki postulat, wysunięty przez Walickiego,³ „aby rozpatrywać całą kwestię jedynie na płaszczyźnie analizy dzieł sztuki wysokiej klasy z pominięciem zabytków o charakterze szerszej, dewocyjnej produkcji, bardziej związanej z archeologią średniowiecza” — jest niestety niemożliwy. Brosig⁴ trochę inaczej formuluje swoje przekonania, mówiąc, że dzieła nie posiadające ani technicznej doskonałości, ani wybitnych walorów artystycznych, mają niekiedy większe znaczenie dla rekonstrukcji obrazu twórczości na danym terenie, niż dzieła pierwszorzędnej jakości. Na takich drugorzędnych, czy nawet trzeciorzędnych dziełach łatwiej uchwycić klimat danego terenu, na którym rozwijały się tylko pewne tematy, formalne czy ikonograficzne, „wielkiej sztuki”.

Różnica między poziomem rzeźbionej Piety z Nowogrodu, Ragnowa czy Szadka, gdzie anatomia, w konsekwencji draperia są jakąś formułą niezupełnie jasną dla rzeźbiarza — a Pietą ze Skulska, krakowską (z kościółka św. Barbary) czy wrocławską (z kościoła św. Elżbiety) — jest ogromna. Niemniej zestawienie tych zabytków „archeologii średniowiecznej” z rzeźbami pierwszej klasy jest konieczne ze względu na obraz całości zagadnienia, oraz ze względu na specyficzną atmosferę naszych warsztatów prowincjonalnych.

Najczęściej spotyka się pięć, względnie sześć typów Piety, niesłychanie precyzyjnie opracowanych przez Passarge'a⁵.

W latach 1300—1350 pojawia się układ „schodowy”, zwany też wertykalnym — ciało Chrystusa wyraźnie w pozycji siedzącej znajduje się na kolanach Matki. Jest to ułożenie sztywne, jednocześnie ekspresyjne, trochę prymitywne, więc sugerujące wczesność koncepcji.

Następny typ — zdaniem Passarge — Madonna z malutkim ciałem Chrystusa, typ *corpusculum*, występuje zdaniem tego historyka sztuki 1350—1400. Później 1400—1450 pojawia się przedstawienie z ciałem Chrystusa ułożonym prawie całkiem poziomo. Ten typ niemieccy badacze nazywają też wschodnim w odróżnieniu od „schodowego” (zachodniego), horyzontalnym, a także lirycznym. 1450—1500 występuje jakoby odmiana poprzedniego ułożenia: ciało Chrystusa jest zwrócone ku widzowi. Ten typ przez analogię z malowaną Pietą awiniońską nazwano awiniońskim.

³ Walicki, *Po wystawie plastyki gotyckiej*, s. 67.

⁴ Brosig, *Plastyka gotycka*, s. 32.

⁵ Passarge, *op. cit.*, s. 91.

Jednocześnie od 1475—1525 występuje typ przekątniowy — jakby pośredni między lirycznym, awiniońskim i schodowym. Późny schemat ostatni, właściwie już nie gotycki, Passarge datuje 1525—1550. Ciało Chrystusa leży płasko na ziemi, Madonna klęcząc pochyla się nad Nim. Na naszym terenie taką grupę spotykamy w Zgorzelcu.

Przytoczony podział Passarge uzasadnia psychologicznie: przedstawienie od monumentalnego przez ekspresyjny (*corpusculum*) i idealistycznie odmaterializowany (typ liryczny) — stało się ilustracją sceny historycznej, od pomnika bolesnej Matki do przedstawienia ewangelicznego pogrzebu. Madonna początkowo jest przedstawiona jako stara chłopka, potem jako mieszcanka, wreszcie staje się młodą, opanowaną damą. Ekspresja ciała Chrystusa łagodnieje — głowa nie jest tak gwałtownie odchylna ku tyłowi, żebra nie są gwałtownie rozdęte, ciało przybiera powoli wyraz człowieka śpiącego, nie umęczonego. Płaszcz Madonny początkowo owinięty wokół Jej nóg, około 1500 jest miękko podścielony pod dość daleko odsunięte stopy Chrystusa, niekiedy po lewej stronie na ziemi tworzy się podobny fałd draperii.

Demmler nie ujmuje tak sztywnie problemu datowania: typ czternastowieczny, twardy, surowy, ascetyczny — przeciwstawia piętnastowiecznemu, podporządkowanemu ideałowi pełnemu melodyjności. Typ schodowy, podobnie jak Passarge, uważa za zachodni, przede wszystkim zachodnio-niemiecki. Typ liryczny, najliczniej występujący na Śląsku uznaje za schemat „aterytorialny, ogólnie znany. Ponieważ przypuszcza, że Pieta Slutera (1390) należała do typu lirycznego — wobec tego i ten schemat, podobnie jak kompozycja schodowa — powstał najprawdopodobniej w zachodnich terenach Niemiec, zdaniem Demmlera⁶.

Lill⁷ zgodnie z Passarge i Demmlerem uważa typ liryczny za późniejszy od schodowego, ale jego zdaniem najstarsza kompozycja to Madonna z maleńkim ciałem Chrystusa, *corpusculum*.

Pinder postawił problem przekonywująco, mniej tendencyjnie. Przedstawienie Piety uważa za najpopularniejsze około 1400 roku. Typ schodowy i tzw. *corpusculum* uważa za przedstawienie mistyczne i występujące na zachodzie Europy. Schemat liryczny jest, jego zdaniem, wynikiem tendencji katolickich — powstał najprawdopodobniej przed synodem kolońskim (1423). Podkreśla jego oczywistą łączność z grupą „Pięknych Madonn”, powstanie takiej koncepcji łączy z wpływami włoskimi, na co wskazuje monumentalność, spokój, a nawet koloryt polichromii: niebiesko-biało-złoty.⁸

Dobrowolski „złoty okres” Piety przyjmuje na pierwszą połowę

⁶ Demmler, *op. cit.*, s. 119 n.

⁷ Lill, *op. cit.*, s. 662.

⁸ Pinder, *Die Pieta*, jw.

XV w. jako wynik nowego realizmu. Zachodni typ, pełen ekspresji pod koniec XIV w. staje się coraz łagodniejszy, aby powoli przejść w przedstawienie liryczne.⁹ Walicki,¹⁰ podobnie jak Passarge, przyjmuje pięć typów: przekątniowy, zachodni; poziomy, środkowo-europejski. Jako trzeci typ schemat przedstawiający ciało Chrystusa sztywnie oparte o Maryję, następny podobny, ale Zmarły ułożony jest miękko, wreszcie piąty schemat, gdy Madonna jako „Niobe gotycka wznosi ku widzom głowę i ramiona Syna leżącego na ziemi”.

Podsumowując te opinie w naświetleniu krytycznym, różnie określany czas powstania schematu Piety, przyjmując na połowę XIV wieku. Wcześniejsze przedstawienia są zupełnie wyjątkowe. Przypomnę tu nieprzychylną takiemu tematowi ikonograficznemu opinię, wychodzącą z kół mistyków pierwszej połowy XIV w. Niezgodność w datowaniu niektórych rzeźb uczonych niemieckich, pozwala odnosić się sceptycznie do hipotezy zbyt wczesnego powstania motywu.

Nasilenie przedstawień Piety w rzeźbie przyjmując — nastąpiło w latach 1375—1450. Obie daty traktuję jako przybliżone granice częstego opracowywania tematu. Po tym okresie Pieta pojawia się raczej sporadycznie; w ujęciu późniejszym brak intensywności przedstawianych uczuć: gwałtownego bólu, cichej rozpacz czy pogodnej zgody z wolą Bożą na twarzy Maryi. Są to często czysto formalne, artystowskie rozwiązania. W okresie masowego pojawienia się tej kompozycji, występują równocześnie wszystkie typy, nie można ich więc tak ściśle chronologicznie „szufladkować”, jak to zrobił Passarge, a da się to udowodnić gdy zestawimy dwa krańcowo różne przedstawienia „schodowy” i „liryczny”. Typ „schodowy” reprezentowany u nas przez niepoślednie dzieło z Lubiąża (ryc. 2), jest uważany za pierwotny, wzorowany na najstarszej jakoby Picie z Koburga. Monumentalna, surowa grupa, w której Madonna przedstawiona jest jako stara i brzydka kobieta — datowana jest przez Passarge’a¹¹ na wczesny XIV w. Natomiast Lill¹² presuwa powstanie tej rzeźby na trzecią ćwierć stulecia. Ponieważ Passarge, niekiedy wzorem Hamanna datuje nadto wcześniej — rok 1370 (około) byłby do przyjęcia, tym bardziej, że podobną do koburskiej Pietę lubiąską, Wiese datuje właśnie ok. 1370¹³.

Zagadnieniem specyficznym jest datowanie Piety „lirycznej” z kościoła św. Elżbiety we Wrocławiu. W kronikach tamże znajdujemy wiadomość, z r. 1384, że po wizytacji biskupiej określono

⁹ Dobrowolski, *Rzeźba i malarstwo* (1937) s. 26 n.

¹⁰ Walicki, *Nowe poglądy*, s. 3—4.

¹¹ Passarge, *op. cit.*, s. 36 i 107.

¹² Lill, *op. cit.* (Coburg 1370).

¹³ E. Wiese, *Schlesische Plastik vom Beginn des XIV bis Mitte des XV Jhr.*, Leipzig 1923 tabl. XIX s. 78.

będącą tam Pietę jako *subtile et magistrale opus*. Brak jakiegokolwiek wiadomości by była tam inna rzeźba, natomiast znana, przeniesiona potem do muzeum, Pieta wykazuje pokrewieństwo w koncepcji szat z kręgiem „Pięknych Madonn” (Piękna Madonna Toruńska datowana 1390). W kronikach brak wiadomości o usunięciu, czy nabyciu nowej rzeźby, trudno wyobrazić sobie, by otoczona kultem rzeźba, oceniona jako dzieło „delikatne” i „doskonałe” była usunięta czy zastąpiona inną. Niemieccy historycy sztuki, odnosząc się z pewną niechęcią i lekceważeniem do terenów etnicznie polskich ze zrozumiałą tendencyjnością datowali będące tam zabytki. Polscy uczeni niejednokrotnie pozostawali pod wpływem tych sugestii — w tym wypadku przypomnę datowanie Gębarowicza, który wspomnianą Pietę datuje aż na połowę XV w. Naszym zdaniem dokument z ostatniej ćwierci XIV w. odnosi się do znanej rzeźby i bez znaku zapytania (jak Passarge), można ją datować wcześniej.

Jeżeli zatem zestawimy obie daty, odnosząc się do typu „schodowego” — około 1370 i 1384 (Pieta Wrocławska z kościoła św. Elżbiety) — widzimy, że obie koncepcje plastyczne są właściwie jednoczesne. Sądzę, że ich odmienności nie należy tłumaczyć różnicą epok.

Zasadnicza różnica leży w psychice środowiska, jak to zauważył Pinder¹⁴ nie wysuwając z tego stwierdzenia konkretnych wniosków. Pieta typu „schodowego” jest owocem mistyki klasztornej drugiej połowy XIV stulecia, mistyki szukającej wyrafinowanych podniet pobożności, czego doskonałym przykładem są rozmyślenia przypisywane Seusemu. Ponure przedstawienie męki jest tworem surowego środowiska, zwalczającego wszelki ludzki kompromis. Niemcy uważają ten typ Piety za czysto niemiecki wytwór. Charakterystyczną Pietę z Bonn opisują w superlatywach. Pełna poetycznych analogii wypowiedź Hamanna¹⁵ jest ciekawa i godna zastanowienia: „Najwcześniejszym i najwspanialszym przykładem jest Pieta z Bonn. Chrystus... to wyschnięty trup. Członki ciała zwisają całkiem już zeszywniałe i połamane. Głowa ciężko opada w dół... Maryję przedstawiono jako matronę o szerokich, niepięknych rysach twarzy... z ponurym wyrazem jakiejś północnej bogini przeznaczenia, ciska Ona stojącemu przed nią tłumowi wiernych raczej swe oskarżenie, niż ból. Grupę rozbudowano stromo w posąg surowy i mocny... Poziome i pionowe linie członków trupa kładą się niby krata więzienna przed pion ciała. Fałdy z energią buntują się, przeciwstawiając się uciskającemu je ciężarowi. Przy pomocy środków gotyckiego kunsztu rzeźbiarskiego, uczyniono z tej sceny... posąg, posiada on charakter dramatyczny i podkreśla, zgodnie

¹⁴ Pinder, *Die Pieta*, jw.

¹⁵ Hamann, *Historia sztuki*, Warszawa 1934 s. 332.

z duchem renesansu niemieckiego, pierwiastek nędzy ludzkiej w dziejach Chrystusa.”

Francastel¹⁶ zupełnie inaczej widzi, opisuje, interpretuje tę samą rzeźbę: „Oglądanie Piety z Bonn jest dla mnie przykrością. Twarz Madonny, na której Hamann widzi malujący się ból całego świata i rewolucyjną siłę protestanckiego geniusza — w moich oczach jest sztucznie brzydka, pełna grymasu, pozbawiona liryzmu. Ciało Chrystusa jest sztywne, niezgrabne, pokazanie Jego ran brutalne, pozbawione siły sugestywnej. Moim zdaniem jest to czwarto- lub pięciorzędne dzieło, niegodne uwagi.”

Temu typowi przeciwstawiane jest ujęcie „liryczne”, zwane też „wschodnim”, niektórzy badacze niemieccy¹⁷ niepewni „pranie-mieckości” Śląska, gdzie najczęściej występuje ten typ, nazwali go „bezterytorialnym”. Pinder, jak już o tym była wzmianka, określa typ „liryczny” jako charakterystyczny dla środowiska katolickiego. Istotnie odpowiada on tendencjom katolickim. Savonarola mówił o pełnym smutku, ale i łagodności zachowaniu Maryi¹⁸: „Nie myślicie, że Maryja po śmierci Syna, biegła z krzykiem po ulicach miasta, że rwała włosy i zachowywała się jak obłąkana! Podążała za swym Synem z łagodnością i wielką pokorą... Tak też stała pod krzyżem smutna i zarazem wesoła, pogrążając się zupełnie w tajemnicy wielkiej dobroci Bożej.”

Zupełnie w tym duchu pisał Birkowski w „Kazaniu obozowym o Bogurodzicy”¹⁹: „Cóż ja widzę większego przy staniu pod krzyżem Bogarodzice? Widzę wielkie męstwo, albowiem nie upadła na ziemię, jak malarze głupi malują... Podobnie św. Augustyn wspomina ten statek błogosławionej Panny. Stała, mówi, pod krzyżem Matka, gdy mężowie pouciekali... Nieprzystojnie tedy malują niektórzy, albo powiadają iż żałośnie narzekała, albo, że włosy sobie targala... której męstwo wszelkie przypisują Ojcowie Święci...”

Tego argumentu natury psychologicznej zupełnie nie wziął pod uwagę Demmler mówiąc, jakoby „późny wiek piętnasty stworzył typ o złagodzonej ekspresji, kiedy Matka jest przedstawiona jako młoda i spokojna kobieta.”²⁰ Demmler popełnił jeszcze jeden błąd formalny — wpływ pięknych Madonn działał na pewno od razu, nie dopiero w sto lat później — pod koniec XV w. Łączność lirycznej Piety z Pięknymi Madonnami jest oczywista.

Hamann²¹ określa rzeźbę z kościoła wrocławskiego św. Elżbiety jako dzieło o „nader dekoracyjnie przeprowadzonej grze fałdów”.

¹⁶ Francastel, *op. cit.*, s. 211—212.

¹⁷ np. Demmler, *op. cit.*, s. 119.

¹⁸ M. Skrudlik, *Królowna Korony Polskiej — szkice z historii malarstwa i kultu Bogarodzicy w Polsce*, Lwów 1930 s. 12.

¹⁹ Skrudlik, *op. cit.*, s. 52.

²⁰ Demmler, *op. cit.*, s. 125.

²¹ Hamann, *Die Marburger Pietà*, s. 330 n.

„Typ Piety — pisze on dalej — rozpowszechniając się na wschodzie, traci, zwłaszcza w Czechach, swą piękną równowagę, którą otrzymał w połowie XIV w. Łaskowy układ fałdów ulega zwyrodnieniu, ujęcie postaci staje się bardziej realistyczne, ich wyraz bardziej dobitny.” — I tym razem jest to sąd bardzo subiektywny, jest bowiem rzeczą zastanawiającą, czy „piękna równowaga” Piety z Bonn uległa zwyrodnieniu np. w omawianej Pietcie z Wrocławia. Chciałoby się powtórzyć za Francastelem: *Chacun jugera suivant son sentiment entre M. Hamann et moi.*

Hamann nie pozostał konsekwentny swemu uwielbieniu dla jednego typu Piety. Opisując rzeźbę z Marburga (kościół św. Elżbiety), bardzo zbliżoną do typu lirycznego nie oparł się zachwytem. Gorąco zwalcza opinię jakoby ta ostatnia była importem czeskim, uważa ją za typ zachodnio-niemiecki, „czysto marburski” i datuje na połowę XIV w., w sposób mało poważny, zupełnie nie oparty na materiale porównawczym, choć subiektywnie i powierzchownie zestawiony z dużą ilością zabytków. Wynikiem zastanawiania się nad Pietą Marburską jest bardzo ujemny sąd Hamanna o Pietach czesko-śląskich, jakoby te ostatnie były „późniejsze, gorsze, dziksze (!)”. Podkreślić należy, że do Piety marburskiej brak jakiegokolwiek przekazu historycznego, „nawet” tak mało przekonującego niektórych historyków sztuki, jak dokument z wizytacji biskupiej we Wrocławiu z 1384 r. zestawiony z będącą tam rzeźbą.

Pieta „liryczna” jest wytworem środowiska mieszczańskiego. O ile schodowy, hieratyczny schemat odpowiadał surowemu, ujętemu w karby obowiązków i umartwień życiu zakonnemu, o tyle „melodyjny”, „miły ku wejrzeniu” typ śląski był dostępnym świeckiemu, mieszczańskiemu środowisku. Zmęczony codziennym trudem rzemieślnik czy kupiec, szukał estetycznego azylu dla oka w kościele. Umieszczone tam obrazy, czy rzeźby nie mogły odstraszać czy utrudniać dostępu do tajemnic życia religijnego. Bolesna Madonna nie krzyczy swego oskarżenia, ponieważ mogłaby przerazić i zniechęcić wiernych, nie wsłuchanych jedynie w rytm własnego serca w ciszy klasztornej. W przedstawieniu, którego charakterystycznym przykładem jest grupa wrocławska z kościoła św. Elżbiety — piękna, młoda, modnie ubrana dama pragnie współczucia i pożałowania. Jej zadaniem jest przez łatwo dostępne, może trochę ekliwne uczucie, pociągnąć i pocieszyć ludzi w małych smutkach i szarości życia codziennego. Ciało Chrystusa nie jest tak okropnie umęczone małymi grzeszkami chwiejnych sumień, nadmierne pokazanie Jego męki mogłoby zbyt wstrząsnąć wygodnym bytowaniem. Przed zbyt krańcowym rozwiązaniem problemu broni się przeciętna dusza ludzka niezależnie od czasu.

Czy Pieta Clausa Slutera była tego typu? Trudno wnioskować o rzeczy od stuleci nie istniejącej i wydaje się rzeczą lekkomyślną

stawianie wniosków, jak czyni w tym wypadku Demmler, a to w celu odebrania śląskiej ziemi pierwszeństwa w sformułowaniu lirycznego typu.

Teza Pindera, mówiąca o wpływie środowiska na przedstawienie, teza nie opracowana przez autora oraz nie podchwycona przez żadnego badacza niemieckiego czy polskiego — była przyczyną niejasności przy datowaniu. Biorąc pod uwagę różnicę środowisk — przy powstawaniu rzeźb jednej treści ikonograficznej — możemy zgodzić się na małe różnice czasowe przy tak różnych, zdawałoby się, opracowaniach formalnych.

W polskiej literaturze, podział Walickiego, wzorowany na Passarge, jest chronologiczny i niezupełnie jasny. „Sztynne oparcia ciała Chrystusa” i „miękkie przytulenie” wydaje się rozróżnieniem trochę sztucznym, tym bardziej, że są możliwości bardziej uchwytnego zróżnicowania formalnego (układ rąk, fałdy i in.).

Dobrowolski określa typ liryczny jako „wynik nowego, bardziej uczuciowego stosunku”²². Wydaje się, że Piety „schodowe” nie były pozbawione ładunku uczuciowego, choć był on inny, dostosowany, jak sądzić do innego sposobu odczuwania, do innego środowiska.

Brosig²³ powątpiewa o słuszności nazwania typu lirycznego „wschodnim”, ponieważ podobne przedstawienia występują i na zachodnich ziemiach niemieckich. Terminologia jest oczywiście sprawą drugorzędą, problem nie tkwi w nazwaniu typu „zachodnim”, czy „wschodnim”. Nie ulega dla mnie wątpliwości, że typ liryczny — jak to zobaczymy na podstawie zebranego materiału — jest reprezentowany na Śląsku bardzo licznie. Istnienie podobnych rzeźb na terenie Frankonii, czy Bawarii, nie podważa tezy, jakoby pieta „wschodnia” została stworzona na Śląsku. Liczebność przedstawień, wczesny przekaz historyczny z Wrocławia, długie i częste powtarzanie schematu — są przekonującymi argumentami. Czy na innych terenach będzie to zjawisko „konwergencji” — czyli występowanie pewnych technik czy przedstawień podobnych w zupełnej niezależności od siebie na odległych terenach, czy jest to kwestia importu, trudno orzec bez wnikliwych badań i znajomości z autopsji rzeźby niemieckiej. Wreszcie — może mniej interesujący jest problem pierwotności od problemu wykształconego motywu. W Polsce, szczególnie na Śląsku typ liryczny był wyraźnie umiłowany i istnieje u nas do dziś, choćby w rzeźbie artystów ludowych, że wspomnę kompozycje Jędrzeja Wawro (zm. 1937).

Pozostaje do omówienia typ Piety, w którym Madonna trzyma na kolanach bardzo małe ciało umęczonego Chrystusa, a biorąc pod uwagę poziom rzeźby, „pomyłka” w proporcjach jest wykluczona.

Lill, Passarge, Brosig, Dutkiewicz i inni datują ten schemat na początek XIV w., a nawet na przelom z trzynastego na czternasty wiek. Passarge²⁴ i Dutkiewicz zacytowali zapewne za Mâle²⁵ jako źródło ikonograficzne tego przedstawienia pisma św. Bernardyna ze Sieny (zm. 1444), co jest oczywistym nieporozumieniem, jeżeli datują to przedstawienie o stulecie wcześniej. Mâle, cytując pisma tego właśnie świętego, miał ściśle określony cel. Piety francuskie datuje on na wiek XV i XVI i chętnie przesunąłby na ten czas zabytki na terenie Europy Wschodniej. Wpływ pism św. Bernardyna ze Sieny, mógł być aktualny najwcześniej w dwudziestych lub trzydziestych latach piętnastego wieku.

Zgodnie z założeniami niniejszej pracy, w której przyjmuję istnienie wszystkich schematów nieomal jednocześnie, nie przeczę, że w późnym okresie zaważyły na koncepcji przedstawienia, wypowiedzi św. Bernardyna. W wypadku jednak wcześniejszego datowania zabytku należy poszukać innych przekazów literackich — których nie brak.

Określenie postaci Chrystusa jako drobnej i niepozornej, sięga świadectwa współczesnych pogan.²⁶ W literaturze dewocyjnej, czy to w traktacie Pseudo-Bonawentury, czy Pseudo-Bernarda jest podobny motyw. Madonna w chwili oplakiwania Syna wspomina dni betlejemskie i dzieciństwo Jezusa. Stąd zapewne wywodzi się wspomniany motyw ikonograficzny, biorąc pod uwagę popularność tych traktatów.

Słynny w malarstwie typ „Piety Awiniońskiej” (1455) występuje w drugiej połowie XV w., na naszym terenie wywodzi się ten schemat z Piety „lirycznej” — tors Chrystusa odwraca się coraz bardziej ku widzowi, a jego prawa ręka bezwładnie i sztywno zwisa wzdłuż nogi Maryi.

Pod koniec stulecia ciało Chrystusa zsuwa się coraz niżej z kolan matczynych, konsekwencją jest przedstawienie dwuosobowe, jak w Zgorzelcu, oparte na innych już założeniach plastycznych: Chrystus leży płasko na ziemi, Madonna klęczy obok, pochylając się nad Nim.

Wspomnę wreszcie o pewnej niezwykle ciekawej i niespotykanej parafrazie Piety.

W Muzeum Cluny w Paryżu pod nrem B. 129, znajduje się niewielka wypuklorzeźba w drzewie, wys. ok. 60 cm, jak określono w katalogu z końca XV w. — może początku XVI z Brukseli. Przedstawia ona młodą, piękną kobietę trzymającą, lekko zsuwając się z kolan, ciało Chrystusa, którego prawa ręka zwisa jak w Piccie

²⁴ Passarge, *op. cit.*, s. 50 n.

²⁵ Mâle, *L'art rel. de la fin.*, s. 126 n.

²⁶ Passarge, *op. cit.*, s. 20—21, wspomina za Seuse o świadectwie męczennika Justyniusa, Klemensa, Cyryla Aleksandryjskiego.

²² Dobrowolski, *Sztuka śląska* (1948) s. 108.

²³ Brosig, *Rzeźba gotycka*, s. 29.

Awinionńskiej, lewa zgięta, ułożona na torsie. Dama jest w zawoju, z odkrytą szyją w mocno wciętej sukni z trójkątnym dekoltem, oparty na ramionach płaszcz, szeroko rozłożony, stanowi tło grupy. Jest to oczywiście Maria Magdalena.

Piękna ta rzeźba jest wyrazem mistycznej ewolucji tematu. Z ramion Przczystej Dziewicy, wyobraźnia artysty przeniosła Umęczonego na kolana nawróconej, ...bo przecież każdy człowiek widzący w prawdzie swoje niewierności uzyska w drodze łaski możliwość dotarcia do najwyższej i jedynej Prawdy.

IV. Różne typy Piety na tle zabytków.

Przedstawienie Piety zwane „schodkowym” lub „wertykalnym” typem, występuje niejednokrotnie u nas. Takie ujęcie jest charakterystyczne dla środowisk klasztornych drugiej połowy czternastego wieku, jako wynik prądów mistycznych szczególnie dobrze rozwijających się na terenach niemieckich.

Dobrym przykładem takiego rozwiązania psychologicznego i formalnego kompozycji są dwie Piety śląskie: lubiąska i wrocławska z kościoła św. Doroty.

W Picie lubiąskiej¹ (ryc. 2) Chrystus jest nieznacznie mniejszy od Matki, siedzi sztywno, z głową gwałtownie zadartą do tyłu, w biodrach i kolanach sylweta załamana jest pod kątem prostym, ręce wyprostowane i rozłożone, prawa opuszczona, lewa spoczywa na lewej ręce Maryi. Twarz Jezusa i klatka piersiowa opracowane są szczególnie ekspresyjnie, schematycznie zaznaczone żebra są nieprawdopodobnie rozdęte (przy proporcjonalnie mało wciągniętym brzuchu) — zdają się nieomal przedziurawiać skórę. Typ twarzy chłopski, silnie wystające kości policzkowe, policzki zapadnięte, wargi grube, usta otwarte, oczy zapadnięte, zamknięte. Najsilniejszym akcentem przebytego bólu są trzy pionowe zmarszczki, czy raczej fałdy skóry na czole, między oczami. Korona cierniowa, ściśle otacza głowę, nie są to gałęzie, lecz grube sploty, w które powtykano ciernie. Perizonium od bioder prawie do kolan otula uda, końce sztywno zwisają.

Madonna — to brzydka, stara kobieta, o długiej twarzy, wystających kościach policzkowych i nieproporcjonalnie małych, drob-

¹ Lubiąż — drzewo lipowe, rzeźba wydrążona, wys. 162 cm, nowa polichromia; wielokrotnie omawiana i reprodukowana, między innymi: Hamann *Die Marburger Pieta*, s. 337, 357 (repr. 610); Passarge, *op. cit.* (repr. s. 113), s. 39; Braun-Wiese, *Schlesische Malerei und Plastik des Mittelalters*, Leipzig 1926 (s. 11, tabl. I); Wiese, *Schlesische Plastik*, Leipzig 1923 (tabl. XIX i XX); Dobrowolski, *Sztuka na Śląsku* (1948) s. 108. Obecnie Muzeum Narodowe w Warszawie.

nych ustach. Z chłopskim typem twarzy nie zgadzają się obfite i bogate szaty, z później nałożonym wzorem dekoracyjnym. Szyja ściśle owinięta chustą, wchodzącą na piersiach pod suknię. Płaszcz narzucony na głowę dokładnie osłania włosy, co jeszcze dodaje surowości twarzy.

Przeciwieństwem z psychologicznego punktu widzenia jest Pieta z wrocławskiego kościoła św. Doroty.² Ruch postaci Chrystusa jest tu znacznie miękki, bezsilnie i łagodnie opiera się o Matkę, głowa lekko odchyłona ku tyłowi, wyraz twarzy pełen spokoju, żebra wskutek innego ułożenia nie występują tak ostro, natomiast całe ciało pełne ran, tworzących rodzaj ornamentu. Mimo woli przychodzi na myśl podawana przez niektórych pisarzy mistycznych ilość ran (5805, lub 6666³). Prócz rytmicznego rozmieszczenia ran, wrażenie ornamentalności potęguje ich opracowanie: z każdej rany wypływają trzy krople krwi. Rana boku, rany na rękach i nogach otoczone są olbrzymimi skrzepami, naśladowującymi kiście winogron. Przychodzą na myśl słowa hymnów przypisywanych św. Bernardowi⁴:

Witajcie boskie dłonie zranione,
jak śliczne róże zarumienione
.....
Z jednej i drugiej wytryska rany
Krwi przenajświętszej strumień różany.

A do boku:

Witaj krynico zawsze płynąca
Strumień wód żywych rozlewająca,
Bramo czerwienią nad róży kwiecie...

Perizonium miękko otula biodra i uda, brak sztywnego węzła na pierwszym planie. Twarz Madonny nie jest tak surowa: dość duża, pełna, lekko rozchylone wargi, oczy podpuchnięte z bezsilną skargą wpatrzone w widza, wyraz nie jest tak tępy i niedostępny — bardziej ludzki. Prawą ręką podtrzymuje korpus Zmarłego, lewą ruchem niezdecydowanym trzyma na piersi, może podnosi do chusty, by otrzeć oczy. Owinięcie głowy oddzielną chustą, nie jak w lubiąskiej nakrycie płaszczem, dodaje sylwecie smukłości. Szaty mniej obfite lamią się w większe i miększe fałdy. W Picie lubiąskiej ekspresja wydobyta została przerysowaniami anatomicznymi zarówno twarzy, jak postaci, czy nawet szat (perizonium), w Picie wrocławskiej z kościoła św. Doroty ekspresja wydobyta jest szczegółami

² Wrocław kościół pw. św. Doroty. Dobrowolski, *Sztuka na Śląsku* (1948), s. 108.

³ Janów, *dz. cyt.*, s. 112.

⁴ Św. Bernard, *Hymny na cześć Pana Jezusa Ukrzyżowanego*, zebrał Anioł Rafał, Warszawa 1900 s. 11 i 14.

bardziej zewnętrzny (rany i krople krwi), podczas gdy zarówno cała sylweta stała się miękka, jak też wyraz twarzy złagodniał. Maryja z wyniosłej i skamieniałej stała się tylko bardzo zapłakana. Twarz Jezusa w Lubiążu zastygła w grymasie męki konania, we Wrocławiu przybrała wyraz człowieka śpiącego.

Podobną grupą jest rzeźba wrocławska z kościoła SS. Urszulanek⁵ (ryc. 4). Pozycja Chrystusa „kątowa”, ale przedstawienie znacznie złagodzone, zarówno pozycja, jak wyraz twarzy podkreślają tylko śmiertelne znużenie, brak trupiego zeszywnienia, czy śladów męki. Półotwarte oczy patrzą na widza z wyrzutem. Podkreślono tu silnie motyw dogmatyczny — utajonego życia Umęczonego. Madonna przypomina strojem mniszkę. Ułożenie maforium, chusta pod brodą, smutny i bolesny wyraz twarzy przypominają ułożoną maskę zakonnicy. Dla utrzymania równowagi przy trzymaniu większego od siebie ciała Syna, Maryja przegięła się z lekka w lewo, wskutek czego Jej głowa znalazła się na równej prawie wysokości, co głowa Syna. Faldy szaty na kolanach utrzymane w liniach poziomych stanowią akompaniament do ciała Chrystusa. Cała grupa jest ciężka, masywna, postać Jezusa przytłacza jakby swoim ciężarem sylwetkę Matki. Opracowanie szat, anatomii Chrystusa wskazuje na czas późniejszy od obu poprzednich — lata ok. 1400.

Typem Piety „schodowej” jest także grupa ze Świerczynek.⁶ W wyrazie psychologicznym zbliżona jest do obu Piet wrocławskich, wykonanie bardziej prowincjonalne. Madonna o płacziwym wyrazie twarzy patrzy na Syna, miękko spoczywającego na Jej kolanach. Ciało Chrystusa nie nosi śladów straszliwej męki, jak to widzieliśmy w rzeźbie z Wrocławia z kościoła św. Doroty. Ręce obu postaci są „ciastowato” miękkie, leżą prosto, jakby w obawie złamania przy zgięciu. Anatomia Chrystusa traktowana dość umownie, perizonium schematyczne. Szaty Maryi na obu kolanach ułożone w podobne falde, brzegi płaszczka tworzą muszlowatą linię, prawie identyczną po obu stronach.

Zupełnie podobne opracowanie draperii spotykamy w Dziurdziewie (Thalheim⁷), tu głowa Madonny jest nadmiernie wydłużona, oczy umieszczone poniżej połowy głowy, rysy zupełnie lalkowate, ręce obu postaci patykowanej cienkości zakończone są grubymi wałkami palców, podobnie jak w Świerczynekach. Korpus

⁵ Wrocław, kościół klasztorny SS. Urszulanek, drzewo, wys. 60 cm. Burgenmeister-Grundmann, *Die Kunstdenkmäler der Stadt Breslau*, Breslau 1933 t. I, cz. III s. 35, zdjęcie CBI nr 37362.

⁶ Świerczyński — drzewo, wys. 128 cm. Walicki, *Polska sztuka gotycka*, s. 16 tabl. VI; Chmarzyński, *Sztuka w Toruniu*, Toruń 1934. K. H. Clasen, *Die Mittelalterliche Bildhauerkunst im Deuts. Preussen*, Berlin 1939 s. 199—200, repr. 261.

⁷ Dziurdziewo, drzewo, rzeźba nie drążona 78 cm. wys. Clasen, *op. cit.*, s. 117, repr. 127.

Chrystusa zupełnie schematycznie zaznaczony, głowa bardzo brylowa gęsto sterczą kolce cierniowej korony. Gdyby nie opracowanie szaty rzeźbę należałoby określić jako ludową, może dziewnastowieczną. Clasen nie datuje tej rzeźby (określa ją jako trudną do datowania) i wiąże z kręgiem stylowym Madonn na lwie, co wydaje się przypadkowe, nieprzekonywujące i niczym nie uzasadnione.

Tenże autor określa grupę ze Świerczynek jako sprymityzowany wytwór toruńskiego warsztatu i datuje na ostatnią ćwierć XV w. Pozostaje to w sprzeczności z datowaniem Walickiego, cofającym tę rzeźbę o przeszło sto lat, na czas ok. 1350.

Cechy sztuki prowincjonalnej, jak Brosig określa „domorosłej” widzimy w rzeźbie z Wysina⁸. Chrystus, nieco mniejszy od Maryi, siedzi prosto, anatomia i twarze obu postaci potraktowane schematycznie, palce u rąk ledwie zaznaczone, głowa Madonny okrągła o lalkowatym wyrazie twarzy, przeciwnie głowa Chrystusa wydłużona i zwężona. Podobnie jak w Dziurdziewie starannie opracowana draperia, stanowi kontrast z ujęciem anatomii. Madonna podtrzymuje ciało Jezusa wysoko, w okolicy karku, nie żeber, co przypomina typ „liryczny”.

Podobnie, wysoko, podtrzymuje Maryja Chrystusa w Piecie w Giernoszycach⁹ (ryc. 5). Mała ta rzeźba umieszczona jest w nasadzie późno barokowego ołtarza. Wyschnięte ciało Zbawiciela, silnie odchylona głowa, pionowo opuszczona prawa ręka — przypominają Pietę lubiąską. Inne jest potraktowanie draperii, a sposób zaznaczenia obrąbka na maforium datują rzeźbę na czas ok. 1400. Podobny ruch, którym Madonna podtrzymuje lewą rękę Chrystusa, miękki fald maforium, trzymanie torsu Jezusa widzimy w rzeźbie z Heilsberge.¹⁰

Omówione rzeźby powstały zapewne w ostatniej ćwierci XIV i w pierwszej połowie XV wieku. Lubiąska datowana przez szkołę niemiecką na 1370, jest może nieco późniejsza, wrocławska z kościoła SS. Urszulanek około 1400, podobnie giernoszycza. Rzeźby z Wysina i Heilsberge są bliższe „ciemnemu okresowi” z czasu ok. r. 1440. Datowanie Piety świerczyńskiej należy bez wątpienia przesunąć z ostatniej ćwierci XV w., jak datuje ją Clasen, ale też datowanie Walickiego, na połowę XIV w. jest znów zbyt wczesne. Podobnie jak w poprzednim wypadku, druga ćwierć piętnastowiecza, początek okresu „ciemnego” — jest epoką, w której powstała zapewne ta rzeźba. Pietę z Dziurdziewa, ze względu na żywą

⁸ Wysin, drzewo, rzeźba wyślubiona, wys. 82 cm., polichromia nowa. Brosig, *Plastyka gotycka*, s. 31, tabl. XIV; Brosig, *Rzeźba gotycka*, s. 28, 60; Clasen, *op. cit.*, s. 171—2, repr. 214.

⁹ Giernoszycze — pow. sycowski, woj. wrocławskie.

¹⁰ Heilsberg, Clasen, *op. cit.*, s. 264, repr. 388.

tradycję gotycką w opracowaniu draperii, oraz na kształt obuwia N.P. Maryi, należałoby datować na połowę mniej więcej XV w. W tym wypadku zachodzi pytanie, czy rzeźba nie była gruntownie przerabiana, lub też (co się zdarza), górna jej partia mogła ulec zniszczeniu i została uzupełniona przez miejscowego snycerza.

Ogniwem przejściowym między „schodowym” przedstawieniem Piety a typem ze znacznie zmniejszonym ciałem Zbawiciela jest Pieta z Łukowa¹¹ (ryc. 6). Sylweta została wycięta w grubej desce, opracowano ją reliefowo. Ruch, którym Madonna trzyma ciało Jezusa znany nam z Piety lubiąskiej, ale tors bardziej zwrócony ku przodowi. Charakterystycznie zostały opracowane szaty Maryi: koło dłoni tworzą się daleko odstające, jakby od gwałtownego wiatru powstałe niby „uszy”, jakby daleka reminiscencja szat stwoszczowskich, pozbawiona finezji mistrzowskiego wykonania. Fałdy ciężką masą spadają z kolan ku stopom Maryi, tu dopiero załamując się. Twarz Matki nie pozbawiona wyrazu, maluje się na niej smutek, czuje się hamowane lzy. Zapewne jest to rzeźba zdolnego snycerza prowincjonalnego, z pierwszej połowy XVI w.¹²

Schemat zwany typem *corpusculum* trzeba rozpatrzeć pod dwoma punktami. W pierwszym wypadku przedstawiona jest Madonna z dziecinnie małym ciałem Syna, jak np. w obu Pietach z Biecza. Przeważnie Maryja jest wtedy przedstawiona jako młoda, pełna uroku kobieta. Czasami wpatrzona w przestrzeń wspomina dalekie czasy i szczęśliwe macierzyństwo:

„Anielskie się słowa mienią,
Symeonowe się pełnią;
On mówił „Pełnaś miłości” —
Napelnionam dziś żalością.
Symeon mi tak powiedział,
Iż me serce miecz przebóść miał...”¹³

Niekiedy znów Najśw. Panna przypatruje się ciału Syna, jakby przemawiając: „O Synu mój najmilszy, tu Cię dziś trzymam martwego, którego wesoło piastowała żywego!”

¹¹ Łukowo, pow. Oborniki, drzewo, obecnie Muzeum Narodowe w Poznaniu.

¹² W Polsce schemat schodowy pojawia się znowu w drugiej połowie XVII w. w Grodnie tego typu Pieta znajduje się w części środkowej bogato dekorowanego ołtarza. W Puszczy Solskiej (zdjęcie CBI nr 13003), pow. biłgorajski, powtórzony schemat schodowy w barokowej wypuklorzeźbie. — Bliźniaczo podobną do Piety lubiąskiej jest średniowieczna rzeźba w Chebu w Czechosłowacji: zbliżony typ twarzy, identyczny układ rąk, podobnie potraktowane perizonium z końcem zwisającym aż na szatę Maryi. Do typu schodowego należą też gotyckie Piety z Krummau i Iglawy, gdzie Chrystus jest mniejszy od Matki, ale być może że wskutek pewnej prymitywności warsztatowej ten efekt nie był zamierzony. (Zdjęcia z Chebu, Krummau i Iglawy zawdzięczam prof. G. Chmarzyńskiemu).

¹³ Bobowski, *Pieśni katolickie*, s. 312.

Nieproporcjonalnie zmniejszone wymiary Chrystusa są tu więc podyktowane koncepcją psychologiczną.

Zbliżonym typem jest przedstawienie Chrystusa leżącego prawie poziomo na kolanach Matki, ale nie całe ciało jest proporcjonalnie małe, a tylko niektóre partie Jego ciała uległy zmniejszeniu, np. głowa Jezusa jest w porównaniu z głową Maryi bardzo mała, albo też przy dużej głowie korpus jest skrócony tylko do szerokości kolan Matki, bądź też w stosunku do ciała znacznie krótsze nogi nie dostają ziemi. Trudno tu przyjąć — jak w poprzednim wypadku świadome założenie ikonograficzne. Niekiedy jest to wynikiem założeń estetyczno-formalnych, częściej jednak takie deformacje trzeba określić mianem prowincjonalizmu, względnie nieudolności snycerza.

Na ogół, omawiany schemat, podobnie jak „schodowy” nie jest u nas bardzo popularny.

Na pierwszym miejscu trzeba tu omówić obie Piety bieckie. Jeżeli chodzi o koncepcję są one bardzo do siebie zbliżone. Są pomnikiem Matki oplakującej śmierć Dziecka.

Rzeźba zgodnie przez Walickiego i Dutkiewicza datowana na ok. 1400¹⁴, przedstawia młodą, uroczą Maryję. Głowę, okrytą kapturem, zlekka pochylila nad ciałem Syna, wpatrując się w Jego twarz. Przychodzą na myśl słowa lamentu świętokrzyskiego:

Synku miły i wybrany
Podziel z matką Twoje rany —
A wszakom Cię, Synku miły
W swem sercu nosiła
A także Tobie wiernie służyła —
Przemów ku matce, bym się pocieszyła...¹⁵

Brzmi tu dyskretna, cicha, opanowana skarga, nie przeznaczona do słuchania, możliwa tylko do podsłuchania. Ciało Chrystusa, wielkości kilkuletniego dziecka leży na kolanach Matki, ze skrzyżowanymi na jamie brzusznej rękami. Niestety brak nóg i głowy, na której koncentruje się cała uwaga Madonny. Sądząc z opracowania ciała, głowa nie nosiła śladów okrutnej męki. Gdyby szukać relacji w plastyce europejskiej, najbliższa Piety bieckiej jest rzeźba z Frankfurtu nad Menem.¹⁶ Typ młodej Matki, potraktowanie ciała Jezusa, wreszcie anatomia Maryi — są podobne. Korpus Madonny jest nadmiernie długi w stosunku do partii goleni. Szata Madonny bieckiej jest znacznie obfitsza, spływa ku ziemi, załamując się w sztywne fałdy, które nie pozostawiają miejsca na stopy, naśla-

¹⁴ Biecz, drzewo, wys. 103 cm. Walicki, *Polska sztuka gotycka*, s. 19, tabl. X. Dutkiewicz, *Małopolska rzeźba*, s. 143, repr. s. 287.

¹⁵ Bobowski, *Pieśni katolickie*, s. 46 n. „Lament świętokrzyski”.

¹⁶ Frankfurt nad Menem, Pieta reprodukowana m. in. Passarge, *op. cit.*, s. 124.

dując jedynie spiczaste obuwie. Madonna frankfurcka ma, wzorem Madonn siedzących ze stopami opartymi na lwie, jedną stopę wyżej przez co powstaje oparcie dla małego ciała. Ręce spleta na piersi i ze łzami patrzy przed siebie, nie zwracając uwagi na siedzącego, umęczonego a jednak żyjącego Syna. Treść tej pięknej rzeźby jest zastanawiająca — to jakby wizja przyszłych przeżyć. Istnieje teoria, że jest to przedstawienie Madonny „dobrej nadziei”, a więc smutne rozmyślanie jeszcze przed narodzeniem Jezusa.

Podobnie zapatrzona przed siebie jest Madonna w drugiej Piecie z Biecza¹⁷ — ale to raczej pogodne wspomnienie przeszłości i dzieciństwa Syna, nie wizja krwawej przyszłości. I tu Maryja trzyma małe ciało Jezusa o podobnie skrzyżowanych ramionach, ale trzyma jakby niechętnie, nie zwraca się do Syna — zdaje się przemawiać inną strofą lamentu świętokrzyskiego:

O aniele Gabriele
Gdzie jest ono two wesele —
cóż mi go obiecywał tako bardzo wiele,
rzekąc: pełna jeś miłości —
a ja smutku pełna i żalości,
spróchniało we mnie ciało
i moje wszystkie kości.¹⁸

Jeżeli chodzi o typ formalny tej ostatniej grupy, można by szukać wzoru w Erfurcie,¹⁹ gdzie spotykamy podobną rzeźbę w kościele p. w. WW. Świętych. Ruch głowy Madonny, ciało Chrystusa, równoległe ułożenie stóp Maryi obok siebie, przede wszystkim jednak zygawkowato załamany między kolanami fałd sukni — a drugi biegnący od prawego kolana do lewej stopy są niemal identyczne, choć bardziej prymitywne w Piecie bieckiej.

Biorąc pod uwagę te motywy, wydaje się datowanie tej grupy na drugą ćwierć XIV w. przez Dutkiewicza — niemożliwe. Pieta erfurcka datowana jest przez Passarge na koniec XIV w. Hamann, datujący na ogół dość wcześnie, przyjmuje w tym wypadku czas powstania ok. 1400. Tak więc Pieta z Biecza mogła zostać wykonana w każdym razie po 1400, może nawet dziesięć czy piętnaście lat później — czyli w pierwszej ćwierci XV w.

Do omówionych rzeźb podobne są Piety z Maniek i Tłokowa. W obu wypadkach ciało Chrystusa jest znacznie zmniejszone.

¹⁷ Biecz drzewo, rzeźba wydrążona, wys. 76 cm. Dutkiewicz, *dz. cyt.*, s. 98, repr. 176. — Katalog *Sztuka w Krakowie w latach 1350—1550*, 1964 nr. 128. Muzeum Narodowe w Krakowie.

¹⁸ Bobowski, *Pieśni katolickie*, s. 46 n. „Lament świętokrzyski”.

¹⁹ Erfurt, Pieta z kościoła pw. WW. Świętych, reprodukowana m. in. Passarge, *op. cit.*, s. 128, także Hamann, *Die Barb. Pieta*, s. 352. — Na naszym terenie zbliżona do erfurckiej jest Pieta z Jezowa.

W Mańkach (Manchengut)²⁰ Madonna z ponurym smutkiem wpatruje się przed siebie, nisko na czoło spuszczone chusta tworzy niby helm, pod którego ciężarem ugina się sylweta Maryi, przedstawionej w podeszłym wieku. Chrystus ma schematycznie zaznaczone żebra i rozłożone ręce. Stopy Maryi są dość szeroko rozstawione, fałdy szat obfite.

Tych samych wymiarów rzeźba znajduje się w Tłokowie (Lokau)²¹. Tu młoda Madonna siedzi prosto. Twarz o lalkowatym wyrazie zwraca w kierunku głowy Syna, który, ruchem znanym z Biecza, ręce ma złożone na brzuchu. Układ fałdów podobny do opracowania draperii w Mańkach. Prawą rękę Madonna podkłada pod korpus Chrystusa — za ruchem ręki biegnie brzeg płaszcza, który częściowo podłożony pod Jezusa, tworzy rodzaj całunu. W obu przypadkach (Mańki i Tłokowo) lewa ręka Matki Boskiej spoczywa na perizonium. W rzeźbie tłokowskiej maforium tworzy płaszc, nie jak w Mańkach osobna chusta, i w porównaniu z tamtą grupą — gdzie ta chusta jest wyjątkowo ciężka, wyprowadzenie kaptura z płaszcza dodaje smukłości dziewczęcej postaci Maryi.

Obie te rzeźby Clasen datuje na drugą ćwierć XV w. Stereotypowy układ i nieciekawy wyraz twarzy Piety tłokowskiej pozwala chyba przesunąć czas jej powstania na czterdzieste lata — początek „ciemnego” okresu rzeźby gotyckiej. Rzeźba z Maniek, jakkolwiek potraktowana bardziej wnikliwie pod względem psychologicznym, jednak o brzegach płaszcza ułożonych prawie identycznie w muszlowate linie, może wyprzedzać Pietę tłokowską o dziesięć mniej więcej lat.

Pieta z Limanowej²², podobnie jak omówiona już pierwsza z Piet bieckich — ma dość wydłużony korpus w stosunku do nóg. Maforium, utworzone z płaszcza, okala twarz. Na kolanach, z których prawe jest nieco wyższe, spoczywa mały Jezus, opracowany bardzo sztywno, jakby naszkicowany „symbolicznie”, klatka piersiowa nieco wysunięta, ręce równoległe wyciągnięte spoczywają na perizonium. Pantofle Madonny wysuwają się małymi trójkącikami spod szaty. Dutkiewicz zestawia tę Pietę z rzeźbą z Lubiąża, choć typ grupy jest zupełnie inny, jakkolwiek wysunięta klatka piersiowa Chrystusa nadaje pozór siedzenia. Datowanie Dutkiewicza na trzecią ćwierć XIV w. trzeba przesunąć mniej więcej o 75 lat — czyli

²⁰ Mańki, rzeźba drewniana, wys. 69 cm. Clasen, *op. cit.*, s. 261, 265, repr. s. 375.

²¹ Tłokowo, rzeźba drewniana, drążona, wys. 70 cm. Clasen, *op. cit.*, s. 261, 264, 265, repr. 377.

²² Limanowa, rzeźba drewniana, wys. ok. 160 cm. Dutkiewicz, *dz. cyt.*, s. 144, repr. s. 289; Brosig, *Rzeźba gotycka*, s. 60; ks. A. Fridrich, *Historia cudownych obrazów N. Maryi Panny w Polsce*, Kraków 1903 t. II s. 471—476, repr. s. 475 (autor wspomina jakoby podobna rzeźba była w Mordarec, Pietę Limanowską uważa za import z Węgier).

na połowę piętnastego. Brosig datuje tę grupę zbyt późno na koniec XV w.

W Piecie z Haczowa²³ obfite, nisko spadające, wlokące się po ziemi fałdy, równie autonomiczne, jak w starszej Piecie bieckiej, zupełnie kryją stopy Madonny. Tu, inaczej jak w poprzednim wypadku, korpus Maryi uległ skróceniu — w porównaniu z partią nóg. Głowa osadzona na smukłej szyi, twarz ocieniona płaszczem, który sugeruje włosy, usta drobne, wąskie, oczy podpuchnięte, są ze smutkiem i zmęczeniem wpatrzone w dal. Chrystus leży zupełnie płasko, ręce skrzyżowane na perizonium. Pieta ta, zdaniem Dutkiewicza z ok. 1400, jest jak sędzę późniejsza o jakie 30 lat.

Rzeźbą z prowincjonalnego warsztatu jest Pieta z Bolesławca²⁴ (ryc. 7). Madonna o długim korpusie, twarzy lalkowato-obojętnej, bezmyślnie patrzy przed siebie. Prawą ręką podtrzymuje Ona leżące poziomo ciało Syna, połowa Jej płaszcza sugeruje podłożony jakby pod ciało — całun. Lewa ręka Maryi w nieporadnym geście trzymania (berla?, świecy?) — zawisła w powietrzu na wysokości piersi. Maforium drobnymi fałdami opada na barki. Suknia ściśnięta pasem podkreśla „wysoki stan”. Trzy, a właściwie dwa schematyczne, ostre fałdy tworzą się między kolanami, suknia bardzo długa, w fałdach zalamuje się na ziemi. I tu brak stóp Najśw. Panny. Niekształtne, drobne *corpusculum* ze skrzyżowanymi na perizonium rękami, o nieproporcjonalnie długich gołeniach, wystaje niewiele poza kolana Matki. Staranniej opracowana jest twarz Chrystusa — brak korony cierniowej, czy też jej śladów. Pomimo dość wczesnego szczegółu kostiumologicznego (wysoko umieszczony pas), rzeźbę tę ze względu na jej wybitnie prowincjonalne cechy trzeba datować późno, wyraz obu twarzy, schematyczne fałdy, opracowanie anatomii, wskazują na „ciemny okres” po połowie XV stulecia — bliżej lat siedemdziesiątych.

Nieco mniejsze ciało Chrystusa, może zamierzone jako sylweta o wymiarach postaci Matki — ale zmniejszone dla celów kompozycyjnych, bądź ze względu na nieprzemyślaną do końca koncepcję plastyczną — spotykamy w Dobrym Mieście, Mądrzem i Szadku.

W Mądrzem²⁵ Maryja smutna i zmęczona, przechylając nieco głowę patrzy przed siebie. Jej nieproporcjonalnie duża głowa osło-

²³ Haczów, rzeźba drewniana, wys. ok. 70 cm. Dutkiewicz, *dz. cyt.*, s. 144, repr. s. 288. Fridrich, *dz. cyt.*, t. II s. 360. Przy opisie Piety haczowskiej Dutkiewicz mówi „o sentymentalnych pietach z początku XIV w.” kiedy trudno mówić w tym czasie o problemie Piety w ogóle, a o Pietach „sentymentalnych” szczególnie.

²⁴ Bolesławiec — być może jest to ta sama rzeźba, którą wspomina Lutsch, *Verzeichniss der Kunstdenkmäler der Provinz Schlesien, Breslau 1889* t. III s. 556.

²⁵ Mądre, wysokość rzeźby z postumentem 80 cm. Brosig, *Rzeźba gotycka*, s. 33; Chmarzyński, *Wielkopolska plastyka gotycka*, nr. 27; Fridrich, *dz. cyt.*, t. I, s. 141—146.

nięta jest chustą, fałdy długiej szaty zakrywające stopy, są ostre, sztywne i łamliwe. Chrystus z gwałtownie odchyłoną głową, leży podtrzymywany przez Madonnę prawą ręką. Brosig podkreślił nieproporcjonalne skrócenie ciała, jeżeli jednak włączy się tę rzeźbę do typu *corpusculum* — deformacja nie jest rażąca. Chmarzyński datuje tę rzeźbę na lata po połowie XV w. — Brosig przesuwają ją na czas „około połowy” stulecia.

Pieta z Dobrego Miasta²⁶ przedstawia Madonnę o wąskich, skośnych oczach i szerokim nosie. Ciało Chrystusa jest nieznacznie mniejsze, a jego ułożenie sprawia wrażenie, jakby poruszania się: ułożenie torsu jest prawie zupełnie frontalne. Ręce Chrystusa półokrągło odsunięte od korpusu, tworzą jakby ramę dla ciała, które jest wyraźnie wzorowane na krucyfikach, starannie opracowane anatomicznie. Koniec perizonium zsuwa się na kolana Maryi i spływa z fałdami Jej szaty. Spod fałdów, układających się miękko, dobrze przestudiowanych i starannie opracowanych wysuwają się stopy. Chrystus miał zapewne koronę cierniową z drutu, ponieważ na czole uszkodzona jest polichromia. Clasen datuje tę rzeźbę na drugą połowę XV w. i zestawia ją z rzeźbami z Tłokowa i Maniek, co nie wydaje się zbyt przekonywujące. Pieta z Dobrego Miasta jest wprawdzie rzeźbą prowincjonalną, o słabym akcencie psychologicznym i nieporadnie ukształtowanych wałkowatych, grubych palcach — niemniej, jest to kompozycja oryginalna, starannie wykonana.

Duża postać Chrystusa jest także w Szadku,²⁷ gdzie jak w Mądrzem główny akcent spoczywa na nieproporcjonalnie dużej głowie Maryi o smutnej twarzy i łzawych oczach. Chrystus leży prawie poziomo, ze skrzyżowanymi na perizonium rękami. Madonna prawą ręką podtrzymuje ciało, lewą ujmuje koniec maforium, by otrzeć łzy. I tu poła płaszcza podłożona pod ciało sugeruje całun, ułożenie maforium, sposób opuszczenia go po obu stronach głowy zbliżone do ujęcia tego szczegółu w rzeźbie z Maniek, natomiast sztywne, ostre fałdy przypominają raczej Pietę z Mądrego.

Podobne ułożenie i opracowanie fałdów spotykamy w Piecie z Rychwałdu²⁸ (ryc. 8). Jest to rzeźba domorosłego snycerza. Typ twarzy Najśw. Panny podobny do rzeźby w Dobrym Mieście (wąskie skośne oczy). Maforium schematyczne i gładkie, bez fałdów, łączy się z płaszczem. Stopy ustawione nierówno, nie tłumaczą jednak aż

²⁶ Dobre Miasto, rzeźba drążona, drzewo, wys. 71 cm. Clasen, *op. cit.*, s. 263—265, repr. 389.

²⁷ Szadek, rzeźba drewniana, nowa polichromia. Dutkiewicz, *dz. cyt.*, s. 122, repr. s. 235.

²⁸ Rychwałd, rzeźba drewniana, wys. 102 cm olejna polichromia — Szablowski, *Powiat żywiecki, inwentarz topograficzny*, Warszawa 1945 s. 157 pisze: rzeźba ludowa o tradycjach gotyckich w. XIV, pochodząca ze starej kaplicy. — Odbitka CBI nr. 17934.

takiej różnicy w długości partii goleniowych figury Maryi. Nierówny poziom kolan tworzy wygodne oparcie dla schematycznie ujętego ciała Chrystusa. W odróżnieniu od rzeźby z Szadka, powstałej zapewne po połowie XV w., jest to rzeźba późna, utrzymana w tradycjach gotyckich, jak na to wskazuje sposób opracowania szat na kolanach Maryi, pochodząca zapewne z końca „ciemnego” okresu, ok. 1480, z prowincjonalnego warsztatu.

Podobnie opracowana jest Pieta z Niekłończyc ²⁹ (Königsfelde), gdzie jednak nie ma aż takiej różnicy w długości nóg Marii, a fałdy są miększe.

Pieta, gdzie ciało Chrystusa było przedstawione bardzo małe, z cienkimi ramionami i nogami, była niegdyś w Olsztynie ³⁰. Clasen wspomina o niej, mówiąc jakoby była podobna do rzeźb z Tłokowa, Maniek i Dobrego Miasta — najprawdopodobniej nie znalazł jej już z autopsji.

Pietę z Wojnicza ³¹ (ryc. 9) Dutkiewicz uważa za rzeźbę romańską, względnie wczesnogotycką, zestawia ją z rzeźbami zachodnioeuropejskimi i tekstem św. Bernardyna ze Sieny (co jest oczywiście pomyłką, jeżeli przyjmuje się tak wczesne powstanie tej Piety). Trudno dopatrzeć się podobieństwa tej rzeźby z siedzącą Madonną w Norymberdze (Muzeum Germańskie) czy Madonną z Kolonii (obie rzeźby z końca XIII w.) jak tego chce Dutkiewicz. Podobne zestawienie Piety wojnickiej z siedzącą Madonną z Ołoboku nie jest przekonywujące, ponieważ ta ostatnia rzeźba datowana na rok ok. 1320 ma zupełnie inaczej opracowane partie draperii: szaty są ułożone w drobne fałdy biegnące ukosem od lewego kolana ku prawej stopie Madonny. Pieta wojnicka jest rzeźbą nieudolną i prowincjonalną. Twarz Maryi o tępym wyrazie, tors krótki, partie nóg od kolan do stóp nieproporcjonalnie wydłużone. Ciało Chrystusa, typu *corpusculem*, ledwie naszkicowane. Szata Maryi prawie pozbawiona fałdów, wysunięty spiczasty pantofel Madonny jest jedynym uchwytnym szczegółem kostiumologicznym. Datowanie tej rzeźby trzeba przesunąć na „ciemny” okres, po połowie XV w. miejscem powstania był prowincjonalny warsztat, do którego przenikały niejasne koncepcje ikonograficzne.

„TYP LIRYCZNY”

Najliczniejszą grupę na terenie Polski stanowi typ, którego pierwowzorem była najprawdopodobniej omawiana już Pietz z kości-

²⁹ Niekłończyce, pow. szeciński, odbitka CBI nr. 37223.

³⁰ Olsztyn — kościół farny. Clasen, *op. cit.*, s. 265 — Clasen cytuje Ulbricha, *Geschichte d. Bildhauerkunst*, ryc. 801.

³¹ Wojnicz, drzewo, rzeźba wydrążona, wys. 70 cm. Dutkiewicz, *dz. cyt.*, s. 97, repr. s. 175.

ciola wrocławskiego p. w. św. Elżbiety. Kilkanaście dzieł jest prawie dosłowną kopią, kilkadziesiąt mniej lub więcej zbliżoną interpretacją, zawsze związaną w sposób oczywisty z wymienionym zażytkiem.

Trudna do zwalczania sugestia źródłowa, stawia wrocławską rzeźbę w szczególnym świetle, w porównaniu z drogą rozwojową obserwowaną na przedstawieniu Madonny z Dzieciątkiem. Wczesno gotyckie przedstawienie Madonny na lwie operuje silnym kontrastem, dopiero około 1400, przechodzi ono w „klasycyzm” spokojną sylwetę: tak zwany „typ Pięknych Madonn”.

W ujęciu formalnym Pieta wrocławska jest wcześniejsza od koncepcji pięknych Madonn, jest mniej zwarta. Rozpatrywanie ujęcia całości jest mniej owocne — wskazówkami stylowymi mogą być szczegóły. Na przykład ujęcie brody Chrystusa (loki i fale) nawiązują do trzynastowiecznych rzeźb francuskich, podobnie typ twarzy Chrystusa można zestawić z „Beau Dieu” z Chartres czy Amiens. Wpływy te przysły zapewne do nas nie z zachodu, lecz z południa, jako odblask wspaniałego mecenatu Karola IV, który na swoim dworze skupiał artystów włoskich i francuskich. Czternastowieczna sztuka czeska, znana dziś jedynie z relikwów była jedną z przodujących w Europie. Pieta wrocławska jest najprawdopodobniej dziełem artysty związanego z dworem czeskim i pozostającego pod wpływem francusko-włoskiej plastyki.

Poziom techniczny rzeźby, przekaz źródłowy, masowe naśladownictwo utwierdzają w przekonaniu, że jest to pierwowzór śląsko-pomorskich „Pięknych Piet”.

Dlaczego ten właśnie temat nasunął się snycerzowi, nietrudno odgadnąć. Był on wynikiem mistyki, która przenikała mury klasztorów i domagała się dla uprzywilejowanych tematów obrazów kultu także od mieszczaństwa. Inne schematy jak Maryja z Dzieciątkiem czy Pasja, zastygły w opracowaniach tradycyjnych, nie dojrzały jeszcze do zmiany w osiemdziesiątych latach czternastowiecza. Opracowanie obrąbka maforium czy perizonium w Picie wrocławskiej łączy się najchętniej z przełomem XIV na XV wiek, niemniej występuje on już w drugiej połowie XIV. Na terenie Polski tak opracowany szczegół spotykamy w „Pięknej Madonnie” z Torunia, datowanej na dziewięćdziesiąte lata XIV w.

Kompozycja omawianej grupy ³² jest zbudowana jakby na literze x (iks). Madonna młoda, piękna, prawą ręką podtrzymuje pół leżące ciało i dla przeciwwagi z lekka odchyła się w stronę przeciwną.

³² Wrocław, z kościoła p. w. św. Elżbiety, piaskowiec, wys. 110 cm, dawna polichromia — wielokrotnie omawiana i reprodukowana, m. in.: Wiese, *op. cit.*, s. 79, tabl. XXI; Hamann, *Marburger Pieta*, s. 562, 565—67; Gębárovicz, *dz. cyt.*, s. 84; Dobrowolski, *Sztuka na Śląsku* (1948) s. 108—112; Burgemeister-Grundmann, *op. cit.* s. 231, repr. 117.

To przegięcie z jednoczesnym zwróceniem głowy jest podyktowane nie tylko motywami kompozycyjnymi, ale i psychologicznymi: Matka odchyła się, by lepiej mogła ogarnąć ogrom zniszczenia — jakie spowodowała męczeńska śmierć.

O jaki płacz, smutek miała
gdy rany Jego ocierała.
Spełnił się w Niej miecz boleści,
przeniknął wszystkie Jej wnętrzości.²³

Tak ujmuję tę scenę anonimowy autor z XVI wieku (rękopis kórnicki). Lewa ręka Maryi błądzi w fałdach maforium, aby nie zasłaniając oczu szybko lzy osuszać. Przedłużeniem ukośnej linii, wynikłej z odchylenia korpusu jest wysunięta prawa noga i dalej jeszcze w tym kierunku odrzucone fałdy, rozsunięte kolana tworzą oparcie dla Chrystusowego ciała, podtrzymywanego jeszcze w okolicy karku, gdzie długie, smukłe palce Maryi zdają się delikatnie gładzić włosy Syna, podpierając jednocześnie. Tors Chrystusa suchy i ascetyczny, przedstawiony jest bez skrajnej ekspresji, ręce skrzyżowane na perizonium, nogi odsunięte znacznie, tworzą, mimo podścielonego pod stopy fałdu płaszcza, zakończenie drugiej kreski litery x.

Szaty są ciężkie, obfite, grube a jednocześnie miękkie, nie zacierają rysunku postaci, wręcz podkreślają. Na prawej, odsuniętej nodze Maryi fałdy są większe, sugerując, że z tej strony nadeszła zanim usiadła i ruch pozostał jeszcze w ciężkiej tkaninie. Na lewej nodze, której palce widoczne są w wąskim trzewiczku, fałdy spadają gwałtownie, drobnymi rurkami. Płaszcz podścielony pod zranione nogi stanowi „pendent” do odsuniętego z przeciwnej strony płaszcza. Technicznie, jest to bez wątpienia jedno z najlepszych przedstawień Piety na naszych terenach, koncepcja przemyślana, studium staranne. Przedstawienie jest w porównaniu z Pietami „mystycznymi” może zbyt słodkie, unika drastycznych efektów — poniechawszy silnej ekspresji artysta uzyskał wysoce estetyczną sylwetę.

Cała duża grupa rzeźb, powstała na przełomie stuleci i w pierwszej połowie XV w., pozostaje w zależności od opisanej. Nasuwa się tu podział terytorialny na „piękne Piety śląskie” i „piękne Piety pomorskie”. Formalnie od mało zwartej Piety „lirycznej”, przez różne fazy motyw dochodzi do zwartej, brylowatej, bardziej „kamiennej” koncepcji.

Najbliżej stojąca Piety wrocławskiej jest rzeźba ze Smarchowic

²³ Bobowski, *Pieśni katolickie*, s. 254.

Śląskich²⁴ (ryc. 10). Madonna ma tu główkę znacznie bardziej przechyloną w prawo i nieco podniesioną; sposób trzymania rąbka zasłania rękę. Prawa ręka Chrystusa zsunęła się z perizonium. Ponieważ Madonna siedzi na dość niskiej laweczce, nogi Chrystusa są jeszcze dość daleko odsunięte. Spomiędzy fałdów o zagmatwanym układzie, wysuwają się końce obu pantofelków, skierowanych się z lekka ku sobie. O ile w Picie wrocławskiej ciało zastygło sztywno w pozycji pół leżącej, o tyle tu jest ono miękkie i przez to jakby jeszcze bardziej martwe. Głowa gwałtownie opada, bardziej wysunięta jest klatka piersiowa.

Bardzo podobne ułożenie: drobne, rurkowate fałdy na kolanach Maryi, widzimy w Picie eksponowanej na Wawelu w Sali Kazimierza Wielkiego.²⁵

Układ głowy Maryi i opracowanie brody Chrystusa, identyczne jak w Picie wrocławskiej (z kościoła św. Elżbiety), widzimy w kościele Najśw. Maryi Panny „Na Piasku” we Wrocławiu²⁶ (ryc. 11). Natomiast ruch spadającej ręki Chrystusa, sposób trzymania maforium zbliżone są do rzeźby ze Smarchowic. Nowa polichromia wydołała optycznie podesłane pod ciało Chrystusa prześcieradło, co wyjaśnia dwa rodzaje fałdów na kolanach: grube i ciężkie fałdy szat Matki, oraz drobne i krótkie fałdy prześcieradła i maforium. Na perizonium występuje motyw rąbkowania, podczas gdy na maforium został on zastąpiony barwnym szlakiem. Rzeźbę ze Smarchowic i wrocławską „Na Piasku” należy chyba datować na pierwszą ćwierć XV w., bez różnicy, którą uwzględni literatura niemiecka. Wiesie Pietę „Na Piasku” datuje na 1390—1400, a smarchowicką na ok. 1430.

Piękna interpretacja Piety omawianego typu jest w Wielgomłynach, woj. łódzkie.²⁷ Ruch głowy Madonny, Jej obu rąk, ręki Chrystusa — są prawie identyczne, jak w rzeźbie wrocławskiej (z kościoła św. Elżbiety). Inaczej natomiast zostały opracowane fałdy przy prawej nodze Maryi, nie wleka się one po ziemi, ale zebrane blisko Jej nóg — po drugiej stronie, szata podścielona jest pod stopy Jezusa. Rzeźba jest ściśle związana ze śląską grupą „pięknych Piet”, powstała zapewne w pierwszej ćwierci XV w.

Linia szyi i twarzy Matki Boskiej, Jej smutny, dość prymityw-

²⁴ Smarchowice Śląskie, drzewo, wys. 58 cm., częściowo zachowana dawna polichromia, Braun-Wiesse, *op. cit.*, s. 26 tabl. 41 B.-W. posługują się nazwą Windisch-Marchwitz. Dobrowolski, *Sztuka na Śląsku* (1948) s. 112.

²⁵ Kraków — Wawel, drzewo, wys. 60 cm.

²⁶ Wrocław — Kościół tzw. „na Piasku”, wapień, wys. 145 cm. Burge-meister-Grundmann, *op. cit.*, t. I cz. 1 s. 231, repr. 117. Hamann, *Marburger Pieta*, s. 335, 336, repr. 337. Dobrowolski, *Sztuka na Śląsku*, s. 112; Wiesse, *op. cit.*, s. 79 tabl. XXII.

²⁷ Wielgomłyn, pow. radomski — Odbitka CBI, nr 33925.

nym sposobem uzyskany wyraz twarzy (uniesienie brwi, opuszczenie kącików ust) wiąże tę rzeźbę z miłoszowicką³⁸, którą datuję na koniec pierwszej ćwierci XV w. Ciało Chrystusa leży tu bardzo płasko, skutkiem czego nogi wysunięte są dalej niż w Piecie z kościoła św. Elżbiety we Wrocławiu, oparte tylko piętami o brzeg płaszcza, dla przeciwwagi szeroko potraktowano fałdy przy prawej nodze Maryi. Brak korony cierniowej, palce obu postaci mają rysunek trochę uproszczony, gra nie jest tak subtelna, jak w Piecie „Na Piasku”, czy od św. Elżbiety.

Druga Pieta³⁹ wawelska z sali Kazimierza Wielkiego jest trochę zbarbaryzowana, co widać w opracowaniu rąk Madonny, która ma dużą i ciężką twarz, lewą ręką podtrzymuje prawą rękę Syna. Mniejszy jest kąt przegięcia korpusu Matki Boskiej.

Podobnie jak w poprzedniej grupie, w rzeźbie z Oltarzyna⁴⁰ Madonna nie patrzy na ciało Syna. Drobną, żalną, dziewczęcą twarz podnosi ku górze, zwracając się ze skargą ku Bogu:

...toć marne rozłączenie.
Było wielkie miłowanie —
przez to ciężkie wzdychanie.
Czemuż, Boże Ojcze, nie dbasz,
o Synaczkę pieczy nie masz?⁴¹

Opisuje tę chwilę „O krzyżu świętym pieśń” z rękopisu kórnickiego. Przy rozpatrywaniu szczegółów ikonograficzno-formalnych zauważyć należy, że korona cierniowa ma archaiczną, czternastowieczną formę, nie składa się z cienkich witek, lecz są to grube gałęzie, w które powtykano sterczące kolce; podobną widzieliśmy w Piecie Lubińskiej. Broda Chrystusa opracowana szczegółowo, podobnie jak w Piecie z kościoła św. Elżbiety. Spokojne, poważne fałdy na prawym kolanie, kaskadą drobnych plis spływają z lewego. Wydłużony fałd podesłany pod stopy Umęczonego. Gestykulacja nie wnosi żadnego nowego motywu, perizonium ze śladami obróbki, podczas gdy maforium obrzeżone barwnym paskiem. Datowanie Wiesego na rok 1390, wydaje się za wczesne i niezgodne z tendencjami niemieckiej literatury — datowanie Brosiga (1400) jest chyba też przedwczesne. Czas powstania tej nieco innej parafrazy pierwotnego wzoru z 1384 (różniący się uboższym rozwinięciem motywu fałdów płaszcza przy prawej nodze Madonny) — przesunąć by można pod koniec pierwszej ćwierci XV w.

³⁸ Miłoszowice, pow. wrocławski.

³⁹ Kraków, Wawel, rzeźba drewniana, 80 cm. wys.

⁴⁰ Oltarzyn, drzewo, wys. 56 cm. Wiesse, *op. cit.*, s. 79 tabl. XXI. Brosig, *Rzeźba gotycka*, s. 31—32. Hamann, *Marb. Pieta*, s. 334, repr. s. 336. Passarge, *op. cit.*, s. 58; Lutsch, *op. cit.*, t. II s. 447.

⁴¹ Bohowski, *Pieśni katolickie*, s. 312—316, rękopis Kórnicki.

Z poprzednią związana jest rzeźba z Paczkowa⁴² (ryc. 12), ale formalnie słabsza. Duża twarz Madonny, podobna do twarzy z Piety wrocławskiej (1384), otoczona jest maforium, które podobnie jak perizonium, jest wykończone szerokim „rąbkiem”. Gesty, jak trzymanie chusty przy twarzy, podtrzymywanie głowy Jezusa i Jego zsunięta prawa ręka — nie wnoszą nowych elementów. Układ fałdów stereotypowy, trochę inaczej ujęty jest brzeg płaszcza, który przy prawej (podtrzymującej Syna) ręce zwisa okrągłym fałdem i podłożony pod ciało Chrystusa drobnymi fałdami spada z lewego kolana Maryi.

Podobny układ spotykamy w Kłodzku,⁴³ gdzie podobnie niezgrabnym ruchem Maryja podnosi brzeg maforium. Tu twarz Madonny jest twarzą starej, brzydkiej kobiety; ręce Chrystusa leżą bardzo sztywno, drewniano. Z porównania obu rzeźb wnoszą, że o ile paczkowska powstała w drugiej ćwierci XV w. — kłodzka może być trochę późniejsza.

Pietę częstochowską, wbrew sugestiom Dutkiewicza, który ją zestawia z rzeźbą z kościoła św. Macieja we Wrocławiu, jak i inne zestawiam z rzeźbą z wrocławskiego kościoła św. Elżbiety. Pieta częstochowska podobna jest do rzeźby od św. Macieja w sposobie podtrzymywania ręki Jezusa przez Maryję od dołu, oraz prostą linią korpusu Madonny. Natomiast system fałdów przypomina Pietę od św. Elżbiety. Są one po obu stronach prawie symetrycznie rozłożone, płaszcz podścielony pod stopy Jezusa, natomiast przy prawej nodze Madonny fałd jest ułożony dekoracyjnie i logicznie niczym nie podyktowany. Dutkiewicz datuje tę Pietę na drugą ćwierć XV w. na co trudno wysuwać sprzeciw.

W bardzo złym stanie dotrwała do naszych czasów Pieta określana jako rzeźba z woj. łódzkiego.⁴⁴ Najbardziej ucierpiała szata, jak wynika z zarysów niezbyt szeroko rozłożona. Madonna odchyła się tu dość znacznie w lewą stronę. Pewną różnicę wprowadzono gestem Maryi: trzyma na piersi lewą rękę, przez szeroko rozchyłony płaszcz widać suknię. Chrystus ma ręce skrzyżowane na perizonium. Inny jest gest trzymania głowy przez Matkę. Ponieważ tylko koniuszki palców dotykają głowy, powstaje subtelna gra bryły i przenikającego powietrza, dodając lekkości i wdzięku rzeźbie. Grubo nałożona polichromia nie zniekształciła szlachetnych i spokojnych twarzy obu osób.

⁴² Paczków — drzewo lipowe, rzeźba składa się z dwu części, wys. 39 cm. Braun-Wiesse, *op. cit.*, s. 26 tabl. 43; Lutsch, *op. cit.*, IV s. 134.

⁴³ Kłodzko niem. Glatz.

⁴⁴ Częstochowa, drzewo. Dutkiewicz, *dz. cyt.*, s. 123 repr. 237, odbitka CBI nr 3736.

⁴⁵ Pieta rzeźbiona w drzewie, wys. 89 cm., częściowo zachowana pierwotna polichromia. Walicki, *Nowe nabytki*, s. 121; Dutkiewicz, *dz. cyt.*, s. 123, repr. s. 236.

Kompozycja ze Stoszyny⁴⁶ (ryc. 13) powtarza znany układ: Maryja siedzi prosto stosunkowo, fałdy przy prawej nodze, nie są malowniczo rozłożone. Grubo nałożona nowa polichromia psuje wrażenie. Staranne opracowanie szczegółów anatomicznych (palce rąk obu postaci) wskazuje na dobry warsztat sprzed 1425 r.

Nieco późniejsza jest zapewne rzeźba z Miejsca⁴⁷ (ryc. 14). Znikł zupełnie motyw obróbka na szatach. Postać Madonny jest ściśle owinięta faldzistym płaszczem, głowa obfitym maforium. Idealizowany typ twarzy Maryi, zbliżony jest do typu pasji z wrocławskiej kaplicy Dumlosych.

Silniejsze przegięcie sylwety Maryi nie zrównoważone już wysuniętymi przy prawej nodze faldami, zauważymy także w trzech bardziej prowincjonalnych rzeźbach: z Bukowa, Rustelu i Bąkowic.

W Bukowie⁴⁸ zwraca uwagę schematyczne przedstawienie ciała Chrystusa, oraz tradycyjne opracowanie brody. Szaty Madonny są drobno pofaldowane, miejscami układają się niezależnie od ruchu. Staranne wykończenie szczegółów wskazuje na tradycje dobrego warsztatu.

W Rustelu⁴⁹ wydobyto silnie ekspresję twarzy Chrystusa. Wedle ikonograficzno-kostiumologicznego wzoru z kaplicy Dumlosych, Madonna ma na płócienny rąbek narzucony płaszcz; analogicznie do Piety bukowskiej, szyja Maryi jest ciasno owinięta chustą. Stopy ułożone równolegle, fałdy idą za linią nóg; pomiędzy kolanami tworzą się trzy duże fałdy, czubki pantofli wysunięte spod szaty. Obie rzeźby są zapewne z drugiej ćwierci XV w.

Pieta z Bąkowic⁵⁰ jest powtórzeniem schematu, z tą różnicą, że Maryja dotyka lewą ręką, ręk Syna. Chrystus ma oczy półotwarte, nieco mniejsze ciało jest jakby skrócone, ostro sterczą jabłka kolanowe. Suknia Madonny bardzo starannie opracowana jest zupełnie niezgodna z anatomią, sugerując jakby trzy kolana: kształt lewej nogi został wydobyty faldami, pięknie nad pantofelkiem uniesiona szata ukazuje jego czubek, natomiast prawa noga gubi się w ciężkich faldach, choć widać także wysunięty szpic obuwia. Ta rzeźba jest jak sądzę z lat ok. 1450.

Zbliżoną koncepcją plastyczną jest Pieta będąca niegdyś w Dro-

⁴⁶ Stoszyna niem. Stoschendorf — kościół katolicki, rzeźba w drzewie lipowym, drążona, złożona z dwu części, wys. 110 cm. Braun-Wiese, *op. cit.*, s. 27, tabl. 42; Lutsch, *op. cit.*, II s. 170.

⁴⁷ Miejsce niem. Städtel, kościół katolicki, rzeźba drążona, drzewo lipowe, wys. 95 cm, nowa polichromia. Braun-Wiese, *op. cit.*, s. 27 tabl. 43; Lutsch, *op. cit.*, II s. 510.

⁴⁸ Buków niem. Bockau, rzeźba w drzewie lipowym, drążona, wys. 87 cm, nowa polichromia, Braun-Wiese, *op. cit.*, s. 27 tabl. 43; Lutsch, *op. cit.*, s. 264.

⁴⁹ Rustel niem. Rosenthal, drzewo. Lutsch, *op. cit.*, t. II s. 365.

⁵⁰ Bąkowice niem. Bankowitz, kościół katolicki.

gini⁵¹. Materiał (stbuk), wyklucza zbyt rozbitą kompozycję. Zwarta bryła ciała Madonny, przecięta jest korpusem Jezusa. Na jego rękach, skrzyżowanych na perizonium, położyła rękę Madonna. Jej głowa jest nieco przechylona na bok, twarz łagodnym ruchem wznosi ku niebu. Studium szaty jest tu dokładne i specyficzne: w porównaniu z rzeźbą w drzewie, cięcia są płytsze, bardziej powierzchniowe, natomiast równie liczne. Ponieważ stbuk musi tworzyć zwartą sylwetę, pożądane są efekty raczej linearne, niż plastyczne. Skutkiem tego są niewielkie możliwości światłocieniowe, jak to widzimy w opracowaniu szaty zarówno na kolanach jak i na piersiach Najśw. Panny. Ze względu na „wirtuozerię w traktowaniu form ciała” — jak słusznie pisze Dutkiewicz, rzeźba powstała zapewne w środowisku o pierwszorzędnym tradycjach artystycznych w drugiej ćwierci XV w. „Ciemny” okres zostawił tu swoje piętno: wyraz twarzy jest banalny, stoi w sprzeczności z klasą zabytku.

Odrębną grupę tworzą trzy Piety: ze Świdnicy, Rychwałdu i Łaszowa. Występuje tu lekkie przegięcie sylwety Matki, ciało Jezusa jest duże, Jego prawa ręka zwisa, co stanowi ostry akcent, zamykający grupę. Akompaniamentem dla opuszczonej martwo ręki jest półokrągły miękki fałd, pomiędzy kolanami Maryi, nisko zwieszony, zamknięty u dołu dwoma czubkami pantofelków.

Pieta świdnicka⁵² stoi na najwyższym poziomie technicznym. Maryja ma młodą twarz, zwróconą w kierunku głowy Syna. Jej postać jest duża i szczupła — trzyma ciało Umęczonego z akcentem dydaktycznym: lewą ręką podtrzymuje z pietyzmem rękę Syna, prawą, podłożoną pod plecami — nieznacznie obraca ciało ku przodowi.

„Wszyscy ci, którzy kolwiek tę drogę mijają,
Niechaj z pilnością taką sprawę uważają:
Jest-li na świecie żalność równa mej żalności?”⁵³

Pyta słowami trenu Matka Boska w Dialogu z 1612 roku. Prześcieradło podesłane pod Chrystusa i maforium drobnymi faldami zostały zróżnicowane na tle fałdów sukni. Spokojny układ grupy, dążenie do zwartej bryły o trapezoidalnej sylwecie, każą tę rzeźbę datować nie wcześniej jak ok. 1425.

W grupie z Rychwałdu⁵⁴ (ryc. 15), Madonna trzyma maforium

⁵¹ Drogina, stbuk, wys. 99 cm — zaginiona. L. Puszet, *Sprawozdania Komisji do badania historii sztuki w Polsce*, t. 7 s. CCCLXII, repr. 63. Brosig, *Rzeźba gotycka*, s. 60; Dutkiewicz, *dz. cyt.*, s. 147, repr. s. 300.

⁵² Świdnica, kościół katolicki, kamień, wys. 200 cm. Wiese, *op. cit.*, s. 79 tabl. XXII; Hamann, *Marb. Pietà*, s. 335 — 7 repr. s. 337; Dobrowolski, *Sztuka na Śląsku*, s. 112; Passarge, *op. cit.*, s. 59; Lutsch, *op. cit.*, II s. 205 repr. I, tabl. 53/6.

⁵³ Windakiewicz, *Teatr ludowy*, s. 61.

⁵⁴ Rychwałd niem. Reichenbach, drzewo, wys. ok. 90 cm., zachowana stara polichromia.

lewą ręką. Postać Jezusa ujęta szkicowo, twarz Madonny zwrócona ku widzowi.

Pieta z Łaszowa⁵⁵ jest silnie przemalowana. Wedle nowej interpretacji (polichromia), Madonna patrzy ku górze, trzymając, podobnie jak w Piecie świdnickiej, lewą rękę Syna. Fałdy są dość grubo cięte i tu, jak w Rychwałdzie — draperia jest ułożona podobnie na obu kolanach, tam są to jakby odwrócone „omegi”, tu drobne plisy. Tutaj też, podobnie jak w Rychwałdzie, płaszcz między kolanami Najśw. Panny układa się w dwa półokrągło wiszące fałdy, pomiędzy stopami leży koniec płaszcza. W Rychwałdzie biegnie on od prawego kolana do lewej stopy, w Łaszowie przeciwnie.

Na tym kończę omawianie śląskiej grupy „Pięknych Piet”. Są one połączone więzią stylową, ikonograficzno-formalną i czasową (od końca XIV w. do połowy XV), oraz zależnością od Piety wrocławskiej z kościoła św. Elżbiety.

Następna grupa „Pięknych Piet” pomorskich nawiązuje do podtypu śląskiego, rzeźb, pozbawionych fałdów przy prawej nodze Madonny.

Rzeźba z kaplicy św. Reinholda gdańskiego kościoła Mariackiego⁵⁶ (ryc. 16), jest kompozycją najwyższą stojącą pod względem technicznym, stanowi ona doskonałą interpretację typu lirycznego. W porównaniu z rzeźbą wrocławską tylekroć wspomnianą można tu zauważyć dość istotną zmianę w opracowaniu kompozycji, zmierzającą do bardziej zwartej grupy. Jakkolwiek niejednokrotnie można było zaobserwować takie tendencje, jednakże tu, a także w Piecie krakowskiej z kościoła św. Barbary, rzeźba stoi na bardzo wysokim poziomie. O ile w Piecie wrocławskiej kompozycja była symetryczna, o tyle tu, jest to układ zrównoważony. Wysunięty korpus Chrystusa zostaje zbalansowany wysuniętymi nogami. Podesłana pod stopy szata tworzy wraz z sylwetą nóg ramę otaczającą bryłę powietrza o sylwecie zbliżonej do sylwety głowy i górnej części torsu Jezusa. Kształt całej grupy z rozfalowanego układu przypominającego literę x, zwęża się i upodabnia do litery Y. Pozostaje lekkie przegięcie postaci Maryi, trzyma Ona rękę Syna znanym już z poprzednich opisów ruchem, twarz Chrystusa zwrócona jest z lekka ku widzom jak w Pietach: częstochowskiej, kłodzkiej, paczkowskiej. Włosy Chrystusa zebrane w lok spoczywają na piersi. W grupie wrocławskiej z kościoła „Na Piasku”, która jest także z piaskowca są wyraźnie zróżnicowane fałdy płótna (całun i ma-

⁵⁵ Łaszów, pow. wieluński, kościół paraf., drzewo, nowa polichromia.

⁵⁶ Gdańsk, kościół Mariacki, kaplica św. Reinholda, stiuk, wys. 145 cm. Clasen, *op. cit.*, s. 147, 150—154, 158—9, 186, 211, 266, repr. 173—175. Brosig, *Rzeźba gotycka*, s. 60; Brosig, *Plastyka gotycka*, s. 23, 30. Brosig cytuje Abramowskiego, jakoby Pieta z kaplicy św. Reinholda i z ołtarza św. Elżbiety dostały się do Gdańska za pośrednictwem arcybiskupa Andrzeja Słomkowa. Passarge, *op. cit.*, s. 63.

forium) i sukna. Tu przeważają drobne rurkowane fałdki, nasładowujące cienką i lekką tkaninę. W literaturze niemieckiej ta rzeźba bywa zestawiana z Pietą badeńską (dawniej w Berlinie K. Friedrichs-Museum), ale to zestawienie jest tylko możliwe na pierwszy rzut oka. W Piecie z Baden Maryja jest inaczej przegięta, ma głowę zwróconą bardziej profilem, głowa Chrystusa jest gwałtownie odchyłona, klatka piersiowa opracowana ornamentacyjnie, pantofelki Madonny są ukryte, wreszcie ciężkie, grube fałdy nie pozwalają na zbyt bliskie zestawienie obu rzeźb. Jeżeli chodzi o ujęcie fałdów w Piecie gdańskiej są one najbardziej podobne do fałdów Piety świdnickiej. Clasen zaprzecza jakoby miały istnieć jakie pokrewieństwa pomiędzy Pietą gdańską a rzeźbą czeską, łącząc ją z mistrzem gdańskiej „pięknej Madonny”. Gdańska „piękna Madonna” powstała ok. 1410 r., Pieta można datować nieco wcześniej, na 1400, mistrz posłużył się w opracowaniu szczegółów już sprecyzowanym śląskim schematem i niesposób eliminować wpływy czeskie, które w środkowej i wschodniej Europie święciły swoje tryumfy.

W rzeźbie z kościoła Mariackiego w Gdańsku, Maryja ma twarz o szlachetnych i czystych rysach. Wskutek układu brwi z lekka podniesionych u nasady nosa, nieznacznego opuszczenia kącików ust i ściągnięcia skrzydełek nosa, Najśw. Panna przedstawia doskonale obraz bezżalowego, opanowanego bólu. Dyskretnie wysuwające się spod maforium włosy, okalają po bokach twarz. Maforium drobnymi fałdami przypomina trochę Pasję z kaplicy Dumlo-sych (1410), gdzie jednakże są inne, bardziej krępe proporcje ciała.

Zapewne pod wpływem tej ostatniej pozostaje rzeźba z ołtarza św. Elżbiety⁵⁷. Rzeźba ta stojąca na wysokim poziomie technicznym zeszcpeczona została polichromią. Ciała są krępe, tłusta twarz Madonny okolona jest maforium. Spod fałdów płaszcz wysuwa się jakby z trudem lewa ręka Maryi, spoczywająca na obu, złożonych na perizonium, rękach Jezusa. Ten poziomy akcent rozbił kompozycję dodając jej ciężkości. Przegięcie torsu Maryi, odchylenie ku widzowi głowy Chrystusa — wiążą tę rzeźbę z poprzednią — ale w Piecie poprzedniej stworzono istną koronkę fałdów, przeprowadzono nader subtelną grę złączonych rąk Matki i Syna, wy-modelowano lekkie pochylenie głowy Madonny o szlachetnych rysach i wąskim nosie wszystko to daje wrażenie smukłości, szlachetności, delikatności; tu wręcz odwrotnie: wszystkie szczegóły uległy skróceniu, zaokrągleniu.

Clasen poprzednią grupę przesuwa na początek pierwszej ćwierci XV w. — aby można ją złączyć z mistrzem Pięknej Madonny —

⁵⁷ Gdańsk, ołtarz św. Elżbiety, kamień, wys. 90 cm. z podstawą. Clasen, *op. cit.*, s. 10—12, 213, 216, 256—7 repr. s. 278, 280; Brosig, *Rzeźba gotycka*, s. 60.

tę natomiast grupę datuje ok. 1400. Rzecz ma się jednak chyba raczej odwrotnie; o ile datowanie tamtej grupy należy przesunąć na przełom stuleci, łącząc ją z wpływami śląskimi, o tyle tę można datować nawet później od Brosiga (ok. 1425) — na drugą ćwierć XV w. Późny jest także szczegół przerzuconego przez lewą rękę Madonny, płaszcz.

Podobnie nieestetycznie została na nowo powleczone polichromią Pieta z gdańskiego kościoła p. w. św. Mikołaja.⁵⁸ Przegięcie Maryi jest tu mniejsze niż w Picie gdańskiej z kaplicy św. Reinholda. Gest trzymania maforium bardzo zbliża tę Pietę do Piet śląskich. Jak w obu poprzednich rzeźbach gdańskich, widzimy śmieiej wysunięte faliste włosy Madonny. Maforium i perizonium ma duży, rzadki obrąbek. Datowanie Clasena na koniec drugiej ćwierci XV w. jest chyba słuszne. Jak w grupie paczkowskiej (nieco bardziej prowincjonalnej) podobnie datowanej, widzimy tu nisko wiszącą połą płaszcz przy prawej ręce Madonny.

Dziełem, rzędu Piety gdańskiej z kaplicy św. Reinholda jest Pieta płocka, obecnie w Muzeum Diecezjalnym⁵⁹ (ryc. 17). Spokojne, lekkie kołysanie i cicha żalność są tu świetnie ujęte. Madonna, jak mniszka, twarz ma podpiętą chustą. Jej lewa ręka spoczywa na ręce Chrystusa, inaczej jak w rzeźbie z kapl. św. Reinholda. Tam ręce stanowią jakby przedłużenie — nieprzerwana linia biegła od jednego do drugiego ramienia; tu jest ona przerwana. Twarz Chrystusa o pięknie wyrzeźbionym nosie, została przedstawiona bardzo plastycznie i indywidualnie, choć opracowanie brody (drobne loki) oraz falistych włosów jest bardziej tradycyjne. Kompozycja fałdów została jak najstaranniej przemyślana i wykonana: opadają wachlarzowato, pomiędzy czubkami zgrabnych trzewików leży na ziemi małżowinowato ułożony brzeg płaszcza. Datowanie Clasena na rok ok. 1430, można by chyba cofnąć na pierwszą ćwierć stulecia.

Pieta skulska⁶⁰ i domachowska są prawie identyczne, typem, bardzo zbliżone do Piet śląskich. Trzymanie maforium, opuszczenie ręki Jezusa — przypomina wrocławską rzeźbę „Na Piasku”. W nastroju są one mniej sentymentalne. Z rzeźbą skulską związana jest legenda, podana przez ks. Fridricha. Wedle podania figurę znalazł Bolesław Chrobry, naprowadzony skomleniem chartów na miejsce, gdzie cudownym blaskiem jaśniała rzeźba. Pietę ze Skulska od dawna uważano za „cudowną”, jak na to wskazują liczne wota. Do nich

⁵⁸ Gdańsk kościół p. w. św. Mikołaja, drzewo, wys. 89 cm, nowa polichromia. Clasen, *op. cit.*, s. 161, repr. 185.

⁵⁹ Płock, Muzeum Diecezjalne, drzewo, wielkość naturalna. Clasen, *op. cit.*, s. 186 — chodzi zapewne o tę Pietę — brak reprodukcji u Clasena.

⁶⁰ Skulsk, kościół paraf., drzewo, wys. 110 cm. Brosig, *Rzeźba gotycka*, s. 53, tabl. XIV; Brosig, *Plastyka gotycka*, s. 23; Clasen, *op. cit.*, s. 182, 185, 186 repr. 232; Fridrich, *dz. cyt.*, III s. 248. CBI. nr 34495.

też należy srebrna blacha, pokrywająca lewe kolano Najśw. Panny i perizonium Chrystusa. Drobnie fałdy zbliżone są nieco do Piety gdańskiej od św. Reinholda, inny jest jednak charakter grubszej i cięższej draperii. Rzeźba najprawdopodobniej pochodzi z pierwszej ćwierci XV w., więc łączenie jej z osobą Chrobrego jest zupełnie niemożliwe. Brosig, cudowne okoliczności towarzyszące znajdowaniu figur, uważa w dużej mierze za wyniki soldateski. Zrabowane figury porzucano na bagnach, gdzie drewniane rzeźby unosiły się na powierzchni wody i świeciły stosunkowo świeżą polichromią...

Wspomnę tu o Picie z Jarosławia⁶¹, która podobnie jak skulska cieszy się sławą cudownej, a w polskiej literaturze dewocyjnej ma wyjątkowo piękną kartę.

Pieta z Dmochowa⁶² ma ciekawy szczegół formalny: są nim fałdy na lewej nodze Madonny wynikłe z cofnięcia stopy; z prawego kolana fałdy nieprzerwaną linią spływają ku ziemi, gdzie są dość gwałtownie zakończone.

Do grupy pomorskiej należy włączyć Pietę z Wągrowca⁶³ (ryc. 18). Podnoszenie lekkie ręki Chrystusa przez Maryję przypomina Pietę od św. Reinholda, ale tam linia jest przerwana palcami Madonny. Tu natomiast podłożenie jej ręki dodaje układowi wymyślonej elegancji i subtelności. Powstaje tu ów „węzeł dramatyczny”, o którym wspomina Passarge przy opisie Piety badeńskiej.⁶⁴ Lekkie trzymanie, nie gwałtowny skurcz, są tu jakby wyrazem kultu dla umęczonego ciała; to nie „zabieranie” dla siebie, ale pełne miłości gładzenie. Druga ręka Chrystusa bezsilnie rozchyłona, formalnie przeladowuje ten fragment rzeźby, choć stanowi emocjonalny akcent (lekki skurcz spowodowany raną) i przerywa nagromadzenie poziomów, który stanowią ręce i uda Chrystusa.

Rysy twarzy Madonny są regularne i spokojne, maforium delikatnie pofałdowane, zgrabne i eleganckie cofnięcie prawej stopy powoduje trzy duże, półkoliste fałdy. Z lewego kolana fałdy drobnymi, spokojnymi falami spływają ku stopie. Układ ten jest bardzo podobny do kompozycji z Oltarzyna, gdzie jednak panuje większa „rozlewność”, tu natomiast kompozycja jest jak najbardziej sku-

⁶¹ Jarosław, kościół OO. Dominikanów, Pieta ok. metrowej wysokości. Orłowicz, *Jarosław*, Lwów—Warszawa 1921, s. 126. Fridrich, *dz. cyt.*, II repr. 373, s. 370. Tradycja mówi o „znalezieniu” rzeźby w 1381, najprawdopodobniej jest jednak późniejsza, posiada dużą literaturę dewocyjną: ks. Kwiatkiewicz, *Morze Łaski i Pocięch*, Lwów 1680; tegoż, *Morze Łaski Boskiej*, Kraków 1740; tegoż, *Mater dolorosa*, Lwów 1775; o rzeźbie tej pisze też ks. Piątkowski.

⁶² Dmochowo, wys. 67 cm., przemalowana. Chmarzyński, *Wielkopolska plastyka gotycka*, repr. nr 5; Walicki, *Gotyki Wielkopolski*, „Arkady” 1936 II nr 8 repr. s. 437; Clasen, *op. cit.*, s. 186.

⁶³ Wągrowiec, kamień, wys. 74 cm, nowa polichromia olejna. Brosig, *Rzeźba gotycka*, s. 30-32 tabl. XII; Clasen, *op. cit.*, s. 183—5 repr. 236.

⁶⁴ Passarge, *op. cit.*, s. 60 („węzeł” rąk).

pięna. Podobieństwo jeszcze dlatego ciekawe, że Pieta węgrowska jest z kamienia wapiennego, a ołtarzyńska z drzewa. Rzeźba w Wągrowcu pochodzi najprawdopodobniej z przełomu stuleci.

Trzy następne rzeźby z Miloradza, Konina i Poznania są rzeźbami w drzewie, nieco zbarbaryzowanymi.

W Miloradzu⁶⁵ (ryc. 19) Madonna dość obojętnie trzyma ciało Chrystusa, co jest dobrym przeciwstawieniem ruchu ujętego w Pięcie węgrowskiej. Palce obu postaci są walkowate i niezgrabne. Twarz Maryi, silnie ocieniona nasuniętym maforium, ma wyraz obojętnej i skamieniałej w bólu rozpacz. Ciało Jezusa, nieco bardziej niż zwykle zwrócone ku przodowi, ucierpiało silnie wskutek kołatka. Zarówno część twarzy jak i nogi odpadły — powodując poważne zniszczenie pięknej, pomimo pewnych prowincjonalizmów, rzeźby. Opracowanie palców, skrócone partie nóg Madonny od kolana do stopy, jednocześnie logicznie i starannie opracowane fałdy każą tę rzeźbę datować na drugą ćwierć XV w.

Z tego też zapewne czasu jest Pieta w Koninie⁶⁶, pochodząca z Łądu. Figura Chrystusa uległa tu znacznemu „uproszczeniu”. Ciało spoczywa na szeroko rozstawionych kolanach Matki, jest zaledwie „naskicowane, podobnie jak twarz Jezusa. Postać Madonny opracowana jest starannie, z błędem, jakby bardzo lekkim uśmiechem, uzyskanym wskutek zaznaczenia plastyki policzka, wpatruje się przed siebie, jakby mówiła zatopiona we wspomnieniach: „O aniele Gabriele, gdzie jest ono twe wesele?” Logicznie przemyślany i opracowany system fałdów tworzy pomiędzy kolanami trzy ukośne linie.

Grupa z Poznania⁶⁷ zbliżona jest do poprzednich układem Najśw. Panny, która siedzi prawie prosto, przechylając tylko nieznacznie głowę w kierunku prawego ramienia. Oryginalny jest ruch lewej ręki Maryi, którą kładzie na ramieniu Syna. Długie loki Chrystusa przytrzymane ręką Madonny na karku, opadają poniżej. Wskutek uszkodzenia fałdy kończą się po obu stronach dość prostą linią, przez co stopy Chrystusa nie spoczywają na fałdzie płaszcza. Staranne opracowanie szczegółów anatomii i szaty datuje tę rzeźbę ok. 1425.

Trzy następne rzeźby — to grupy gdzie Madonna siedzi zupełnie prosto, hieratycznie.

Grupa z Gietrzwałdu⁶⁸ została niezbyt estetycznie przemalowana. Tu Maryja podkłada rękę pod obie ręce Syna. Ten gest został ujęty zupełnie płasko przypominając nieledwie ornament zwiędłych

⁶⁵ Miloradz niem. Mielenz, pow. malborski, drzewo, zły stan zachowania.

⁶⁶ Konin, drzewo, polichromia olejna, pierwotnie w kościele pocysterskim w Łądzie. Brosig, *Rzeźba gotycka*, s. 33, 53, tabl. XV.

⁶⁷ Poznań — drzewo, niewiadome pochodzenie.

⁶⁸ Gietrzwałd — niem. Dietrichswalde, drzewo, wys. 90 cm., nowa polichromia, Clasen, *op. cit.*, s. 181 repr. 235.

kwiatów. Niespotykany jest gest prawej ręki Matki, która dwoma palcami przytrzymuje loki Jezusa przy szyi, podpierając jednocześnie korpus. Długa, młodzieńcza twarz Madonny, o spiczastej brodzie, obramiona falami włosów jest spokojna. Maryja siedzi wpatrzona w ciało Syna. Clasen zestawia tę rzeźbę z kręgiem mistrza Ukrzyżowania z Chelmy, jeżeli chodzi o ogólne wrażenie; Pieta jest lepiej rozwiązany zadaniem plastycznym, pomimo szkicowego potraktowania rąk. Żywe tradycje dobrego warsztatu datują tę rzeźbę na początek drugiej ćwierci XV w.

W rzeźbie ze Skrzatusza⁶⁹ Madonna siedzi zupełnie prosto. Nieco mniejsze od Maryi ciało Jezusa leży prawie poziomo, bardzo lekko przegięte w biodrach. Nogi piętami oparte o lewą stopę Madonny. Prawa ręka Chrystusa lekko spoczywa na perizonium, lewą Madonna podnosi jakby do pocałunku — względnie w celu ukazania rany. Przedstawienie to straciło charakter historyczno-rodzajowy. Maryja została przedstawiona jako Boża Rodzicielka, uprzystępniająca adoracji wiernych ciało Syna. Jej doniosła rola została podkreślona sposobem trzymania się, siedzenia, zmniejszeniem ciała Jezusa. Układ fałdów stanowi akompaniament ruchu, z obu kolan spływają pionowo rurkowate fałdy, załamujące się ostro pomiędzy kolanami. Podobnie jak Pieta skulska i ta otoczona jest kultem, wedle legendy znaleziono ją na bagnisku, świecąca jasnym blaskiem. W Skrzatuszu jest od 1575 r., kiedy została tam przeniesiona z kościółka w Chwadym koło Tuchna⁷⁰. Rzeźba powstała zapewne w pierwszej ćwierci XV w.

W Nowem⁷¹ (ryc. 20), można zaobserwować inny znów charakter Piety, choć Maryja siedzi podobnie prosto i podobnie nieco mniejsze jest ciało Jezusa. Maforium-kaptur nałożony na głowę jak hełm przypomina Pietę z Maniek — tam jednak chusta po bokach spływa drobnymi fałdami, tutaj i na ramionach zachowuje sztywność blachy. Twarz Madonny pozostaje w głębokim cieniu, podobnie jak w Płocku szyja owinięta chustą. Ciało Chrystusa leży na całunie z opuszczoną ku ziemi prawą ręką, krótkie perizonium ma skąpe i sztywne fałdy. Szata Madonny jest ciężka i mało fałdzista. Rzeźba ma dużo ekspresji. Szczegółem późniejszym jest dorobiona lewa ręka Maryi, trzymająca miecz ruchem nie tłumaczącym się, ostrzem w kierunku klatki piersiowej Syna. Niespotykane surowe potraktowanie materii, zupełny brak fałdów na kolanach datują

⁶⁹ Skrzatusz — niem. Schrotz, drzewo. Brosig, *Rzeźba gotycka*, s. 33; Brosig, *Plastyka gotycka*, s. 23; Fridrich, *dz. cyt.*, I s. 176—181 repr. 177.

⁷⁰ Brosig, *Rzeźba gotycka*, s. 34.

⁷¹ Nowe, niem. Neuenburg, pow. świecki — kościół katolicki, drzewo, wys. 59 cm. Clasen, *op. cit.* — najprawdopodobniej tę grupę (brak ryciny) datuje na 2-gą ćwierć XV w., w porównaniu z licznymi Pietami z tego okresu, uderza zupełnie odmienny układ fałdów na kolanach Madonny.

rzeźbę na okres „po ciemnej epoce” może osiemdziesiąte lata XV w.

Pracą prowincjonalnego warsztatu snycerskiego jest grupa z Nowego Miasta⁷² (ryc. 21). Madonna siedzi prosto, jedynie głowę ma z lekka przechyloną na prawe ramię, fałdy opracowane są logicznie i starannie, podkreślają cofnięcie się prawej stopy, kaskada drobnych fałdów spływają ku wysuniętej lewej. Całun, podświetlony pod ciałem Chrystusa, wydobyty jest polichromią. Nieudolność rzeźbiarza widać w opracowaniu anatomii rąk. Polichromia zacierza subtelności opracowania. Rzeźba pochodzi zapewne z połowy stulecia.

Oryginalniej rozwiązana jest grupa z Miłoradza⁷³ (ryc. 22), niestety bardzo zniszczona przez kołatka. Przegięcie się Maryi jest tu wręcz odwrotne: Madonna podana naprzód i pochylona z lekka w kierunku prawej ręki, zdaje się w niemej rozpacz rzucać na trzymane ciało. Zarost Chrystusa potraktowany jest bryłowato: prostą linią zaznaczony na policzku, prostą zamknięty z dołu. Wpadnięte oczy dodają ekspresji twarzy. Starannie ułożona i opracowana draperia wskazuje na bliską łączność z dobrym warsztatem. Pod stopy Jezusa rzucone są szerokie, grube fałdy. Rzeźba najprawdopodobniej z drugiej ćwierci XV w.

Jak z powyższych przykładów wynika grupa lirycznych Piet pomorskich wykazuje pewne różnice w zestawieniu z Pietami śląskimi. Cechą najbardziej charakterystyczną jest drobne faldowanie draperii (Pieta z kaplicy św. Reinholda); mniejsze jest przegięcie korpusu Najśw. Panny, wreszcie zupełnie brak fałdów przy prawej nodze Maryi.

Inną interpretacją typu lirycznego jest Pieta „monumentalna”, często kamienna; w tym przedstawieniu Madonna siedzi przeważnie bardzo prosto. Z rozwichrzonej i niespokojnej sylwety przechodzi w posagową, spokojną, można by powiedzieć „klasyczną”. Przed wszystkim trzeba tu wymienić trzy rzeźby: Pietę z kościoła p. w. św. Barbary w Krakowie, wrocławską z kościoła św. Macieja, oraz kompozycję z Niedźwiedzia. Spotykamy tu znany z Piety gdańskiej (kapl. św. Reinholda) szczegół ikonograficzny: długi lok Chrystusa spoczywający na piersi, ale opracowanie całości jest zupełnie inne.

Mała, kamienna rzeźba krakowska (kościół św. Barbary)⁷⁴ (ryc.

⁷² Nowe Miasto — powiat jarociński, drzewo, rzeźba żłobiona, wys. 75 cm, polichromia późniejsza. Brosig, *Rzeźba gotycka*, s. 33, 53 tabl. XV; Chmarczyński, *op. cit.*, nr. 19.

⁷³ Miłoradz niem. Milentz, drzewo lipowe, wys. 95 cm. Clasen, *op. cit.*, s. 247 repr. 343.

⁷⁴ Kraków, kościół p. w. św. Barbary, kamień, wys. 60 cm. Brosig, *Rzeźba gotycka*, s. 33 i 60. J. Muczkowski, *Sprawozdania Komisji Historii Sztuki*, t. VII s. CCCLII, Kraków 1906 następującymi słowami opisuje tę rzeźbę: „Matka Boska siedzi na kamiennym tronie, którego boki ozdobione są późnogotyckimi maswerkami. Pierwotną polichromię pokrywa obecnie gruba powłoka farby; np. maforium było srebrne jest białe. Płaszcz obecnie niebieski

23) potraktowana jest „pomnikowo”. Do wyrażenia ekspresji zupełnie tu zbyteczna polichromia, nawet nie zaznaczono źrenic Madonny, na czym zupełnie nie ucierpiał wyraz. Ruch rąk Maryi podobny jak w Picie gdańskiej z ołtarza św. Elżbiety (patrz przyp. 57) — jest jednak inny. Tam palce rozsunięte — tu złączone, tam przegub ręki zakryty ciężką masą draperii — tu fałdy raczej podkreślają ruch wysuwającej się ręki. W Gdańsku twarz Chrystusa jest okrągła i lalkowata, w Krakowie wydłużona i subtelna. Opracowanie draperii mistrzowskie: fałdy są nieliczne i skąpe, każdy spełnia jakąś zdecydowaną rolę, nie służy tylko do rozbicia powierzchni, czy wypełnienia płaszczyzny, jak się to często zdarza w rzeźbach prowincjonalnych. Madonna, trzymając na kolanach ciało, cofnęła lekko lewą stopę i nieznacznie zsunęła kolana, wskutek czego powstał głęboki fałd, biegnący poniżej prawego jablka kolanowego, fałd, który w rzeźbach prowincjonalnych będzie interpretowany jako brzeg płaszcza. Gwałtownym, gniewnym ruchem, została wyrzucona szata u stóp Maryi, spływająca z lewej nogi, by potem dwoma łagodnymi półelipsami wspiąć się na lawę, na której siedzi Madonna. Artysta daje indywidualną koncepcję układu draperii, zrywa z często powtarzanymi schematami. Anatomia Chrystusa jest konwencjonalna: wystający obojczyk, „rózaniec” klatki piersiowej, bardzo starannie wydobyty rysunek żył na rękach Umęczonego; Jego twarz pełna bólu, półotwarte usta odsłaniają z lekka rzędy zębów (ryc. 24). Perizonium i maforium wykończone obrębieniem, które tutaj wiernie oddaje drobnintkie falowanie brzegu.

Dutkiewicz omawianą rzeźbę zestawia z bardzo prowincjonalną Pietą z Styrii (Admont), oraz grupą z Seon (ob. Monachium, Muzeum Bawarskie). O ile z pierwszą trudno dopatrzeć się analogii,

był zasiany gwiazdami; spod płaszcza wygląda trzewiczek spiczasty, dziś wyślaczany, dawniej czerwony. Figura Chrystusa w stosunku do Matki Boskiej jest nieproporcjonalnie wydłużona, stopy zupełnie niewykończone, brak im palców — widocznie już od samego początku, gdyż cała figura jest dotychczas nieuszkodzona. Swobodny i płynny układ fałdów płaszcza, dokładne wykończenie rąk, jak niemniej realistycznie pojęta twarz Chrystusa z wybitnym akcentem cierpienia, wskazują na to, że mamy przed sobą dzieło rzeźbiarskie z początku XVI w.” Z powyższym datowaniem trudno się zgodzić, jest wynikiem ówczesnego wartościowania nie opartego na systematycznych studiach historyczno-porównawczych. Pruszc, *Opis klejnotów miasta Krakowa*, Kraków 1861 pisze: Statua NP Bolesnej siedzącej, trzymającej na łonie macierzyńskim zdjętego z krzyża Syna swego. Ta statua z jednego kamienia osobiwą sztuką i kształtem wyrobiona, do której lud wielce nabożny. Fridrich, *dz. cyt.*, II, s. 59—62; Dutkiewicz, *dz. cyt.*, s. 148 i repr. 301; Hamann, *Marb. Pieta*. Kłisza CBI nr 21992—4. Nastrojem zbliżona do krakowskiej jest duńska Pieta z Sønder Alaler (Muzeum Narodowe w Kopenhadze) alabaster, wys. 70 cm. przypisywana szkole lubeckiej, datowana podobnie jak krakowska ok. 1425. W. Palz, *Die lübsche Steinskulptur, Veröffentlichungen zur Geschichte Lübecka*, IX, 1929. — *Katalog Sztuka w Krakowie w latach 1350—1550*, 1964 nr 137 tabl. 26.

o tyle w grupie z Seon, chyba znacznie późniejszej (na co wskazuje układ stóp Jezusa) — podobne jest rozwiązanie fałdów przy lewym kolanie Madonny, choć dalekie od wnikliwej subtelności krakowskiej rzeźby. Natomiast z niezrozumiałych powodów pominięte zostały analogie z Pietą marburską, która czasowo jest najbardziej zbliżona do omawianego dzieła. Na pierwszy rzut oka obie rzeźby są bliźniaczo podobne; wrażenie to wywołuje układ postaci Najśw. Panny, typy twarzy (szczególnie Chrystusa) oraz wyraźne, duże fałdy, wynikające być może z techniki kamieniarskiej. Podobne jest opracowanie loku, zbiegającego aż na piersi, identyczna korona cierniowa, z grubych, rytmicznie, anaturalistycznie łamanych gałęzi. Zarost: wąsy i broda Jezusa w Marburgu potraktowane są bardziej schematycznie, loki brody ornamentalnie i symetrycznie. W krakowskiej rzeźbie brak symetrii, opracowanie bardziej naturalistyczne, otwarcie ust — ekspresyjne. Twarz Madonny uzupełniona jest w Marburgu polichromią, dzięki której nabrała wyrazu. W kompozycji z kościoła św. Barbary, artysta środkami plastycznymi (grymas bólu koło ust) uzyskał silniejszy efekt (ryc. 25). Największe różnice zachodzą w traktowaniu draperii na kolanach, które w Marburgu są bardziej rozstawione, a spływające z lewego kolana Madonny kraniec płaszcza, tępo ucięty. Trzymanie przez Maryję ręki Chrystusa jest w Marburgu podobne jak w wągrowieckiej Piecie. Hamann uważa rzeźbę marburską za wytwór miejscowy, polemizując z tezą jakoby była ona importem czeskim, podważa jednocześnie twierdzenie, wzmiankując brak kamienia wapiennego w okolicach Marburga. Nasuwa się więc przypuszczenie, że obie Piety są pochodzenia czeskiego. Pietę krakowską należy datować ok. 1425, co powoduje konieczność rewizji w datowaniu Hamanna dzieła marburskiego (1350).

Pieta z kościoła św. Macieja we Wrocławiu⁷⁵, nawiązuje do Piety z Krakowa układem ciała Maryi, wysunięciem prawej, a cofnięciem lewej stopy, podobnie ułożone włosy Jezusa. Gest podniesienia ręki Chrystusa, znany już (Świdnica, Łaszów) został tu wyjątkowo pięknie ujęty; chuda załamana w stawie dłoniowym ręka zakończona jest boleśnie podwiniętymi palcami, zdającymi się bezsilnie błądzić po płaszczu Madonny. Szerokie perizonium zakrywa ciało od pasa prawie do kolan, pofałdowane jest w równoległe plisy. Maforium nisko opuszczone, żalobnie ocienia twarz Najśw. Panny. Szczegóły anatomiczne, podobne do Piety z Krakowa, podobnie wydobyta sieć żył na rękach i nogach Jezusa. Draperia nie jest tak ciężka jak w Krakowie, między kolanami Maryi tworzy się okrągły, dość

⁷⁵ Wrocław, kościół p.w. św. Macieja, wapień, wys. 95 cm. Braun-Wiesse, *op. cit.*, s. 27 tabl. 43, Passarge, *op. cit.*, s. 58, 63; Burgemeister-Grundmann, *op. cit.*, T. I cz. 3 s. 62, 65; Wiesse, *op. cit.*, s. 79—80 tabl. XXIII—XXIV. Obecnie Muzeum Narodowe w Warszawie.

sztywny fałd, obiegający prawe kolano. Podobnie jak Pietę krakowską i tę datuję — wbrew sugestiom Wiesego (ok. 1400) oraz Burgemeistera-Grundmanna (połowa XV w.) na czas ok. 1425. Ciekawy szczegół przytacza inwentaryzacja tych ostatnich autorów, jakoby istniała — dziś już niewidoczna — data na cokole dzieła: 1463. Jak sądzę data odnosiła się albo do ustawienia rzeźby w kościele, albo do jej polichromii.

Rzeźba z Niedźwiedzia⁷⁶ mogłaby wejść także do grupy Piet pomorskich — ale układ nóg Maryi (prawa wysunięta, lewa cofnięta), fałd obiegający prawe kolano, układ włosów Chrystusa łączą tę Pietę z omawianymi. Jest ona dziełem prowincjonalnego warsztatu, stojącego jednak na wysokim poziomie technicznym. Wydobycie plastyki prawego kolana Maryi jest akcentem najsilniejszym i najoryginalniejszym tej pięknej, choć może na wzór śląskopomorskich, trochę sentymentalnej rzeźby. Czas powstania zapewne ok. połowy XV w.

Podobna jest Pieta z Löwenstein⁷⁷ (potem w Muzeum w Królewcu), gdzie jednak nielogicznie przeprowadzony jest układ fałdów. Czas powstania zbliżony do poprzedniej grupy.

Rzeźba z Nowej Cerkwi⁷⁸ ma również podobny układ. Ukośny fałd, biegnący od lewego kolana do prawej stopy nie bardzo tłumaczy się układem szaty. Opracowanie draperii zdecydowane, nie zaciemnia anatomii postaci. Ręce Chrystusa nieproporcjonalnie długie, spoczywające na perizonium są tylko naszkicowane, mało opracowane ręce Matki. Twarz Najśw. Panny smutna i zmęczona pozbawiona jest wdzięku Pięknych Piet. Clasen nie bez słuszności zestawia tę rzeźbę z Pietą gdańską z kościoła św. Elżbiety, podkreślając, że Pieta z Nowej Cerkwi jest smuklejsza, twarz Maryi szczuplejsza. Ta kamienna rzeźba powstała w drugiej ćwierci XV w., w dużym, choć niezbyt wysoko stojącym środowisku artystycznym.

Starą, ociężałą niewiastą jest Matka Boska z grupy wrocławskiej z kościoła św. Marii Magdaleny⁷⁹. Nisko na piersi opuszczone maforium odalania pofałdowaną szyję. Długimi palcami przyciąga ku sobie lewą rękę Syna, prawą podtrzymuje pod łopatkami zeszywniałe ciało. Spokojna twarz Jezusa zwrócona ku widzowi, na czole zakrzepłe krople krwi, podobnie jak u rany boku. Długie perizonium oślania ciało od pasa do kolan. Układ szat podobny jak w No-

⁷⁶ Niedźwiedź, drzewo, wys. 181 cm, Walicki, *Polska sztuka gotycka*, s. 20 tabl. XV; Clasen, *op. cit.*, s. 176, 180—182, 298 repr. 218.

⁷⁷ Królewiec, Muzeum, Clasen, *op. cit.*, s. 265—6 repr. 384.

⁷⁸ Nowa Cerkiew, niemieckie Neukirchhöhe, wapień wys. 82 cm., Clasen, *op. cit.*, s. 256 repr. 362, 365, 366.

⁷⁹ Wrocław, kościół p.w. św. Marii Magdaleny, wapień wys. 75 cm, Wiesse, *op. cit.*, s. 79 tabl. XXIII/2; Burgemeister-Grundmann, *op. cit.*, t. I cz. 2 s. 31.

wej Cerkwi, z ukośnym faldem (spływającym z lewego kolana), który tu jest interpretowany jako ukośnie narzucony płaszcz, może całun. Jak poprzednia, i ta rzeźba pochodzi zapewne z drugiej ćwierci XV w. Podobnie jak inne Piety wrocławskie i ta jest indywidualną interpretacją motywu.

Znany już układ nóg: wysunięta i lekko podniesiona prawa, cofnięta stopa lewa, spotykamy w Piecie z Czchowa⁸⁰. Całun podścieniony pod ciało nisko opada, jego brzeg układa się na prawej nodze Madonny w kształt spłaszczonej i odwróconej litery „omega”. Lekko narzucona na głowę sztywna chusta, ocienia szczupłą, ascetyczną twarz Najśw. Panny. Nieco zmniejszone ciało Jezusa potraktowane jest dość szkicowo. Pewną nieudolność widać w rozwiązaniu układu draperii po lewej stronie. Pieta czchowska jest dobrą, prowincjonalną rzeźbą z połowy stulecia.

Dwie drewniane Piety z terenu Pomorza, zapewne z tego samego czasu, nie wprowadzają nowych motywów. W Domnowie⁸¹ Madonna siedzi z lekkim przegięciem korpusu, lewą ręką podtrzymuje rękę Syna, niestety brak głowy i obu dłoni Chrystusa. Pozostałością faldy (opisanego w związku z Pietą krakowską) jest brzeg płaszcza zaznaczony na prawym kolanie. Druga poła opada z prawego kolana i podchodzi pod stopy Jezusa. Anatomia ciała Zbawiciela jest bardzo umownie potraktowana: równoległe rowki zaznaczają żebra, skróceniu uległa partia od pasa do kolan.

Spływający z prawego kolana do stóp Madonny fald w Domnowie ujęty jest linearnie, natomiast w Waltersdorfie⁸² jest on plastyczny, gruby i ciastowaty; Madonna siedzi prosto i hieratycznie trzymając, podobnie jak w Domnowie, tylko „naskicowane” i nieco zmniejszone ciało Syna. Faldy pomiędzy kolanami to draperia przypadkowo pomięta i mało zgrana z anatomią ruchu.

Kamienna Pieta z Nowego Miasta Lubawskiego⁸³ zbliżona jest do przedstawień lirycznych (np. ruch trzymania maforium). Faldy są duże i skąpe, charakterystyczne dla Piet kamiennych. Anatomia Chrystusa opracowana jest szczegółowo, ale schematycznie — akcent trzymania podkreślony ruchem nóg: prawa stoi na całej stopie (obuty koniec widać pomiędzy faldami, lewa jest lekko cofnięta) — przez co linia kolan z lekka opada. Smutna twarz Matki ujęta jest starannie opracowanym maforium, którego faldy odsła-

⁸⁰ Czchów, drzewo, rzeźba wydrążona, wys. 67 cm. polichromia nowa. Dutkiewicz, *dz. cyt.*, s. 118 repr. 224.

⁸¹ Domnowo, niem. Donnau, następnie Muzeum w Królewcu, drzewo, wys. 55 cm. ślady polichromii, Classen, s. 229 repr. 307.

⁸² Waltersdorf — Prusy Wschodnie, drzewo, wys. 85 cm. Classen, *op. cit.*, s. 229—231, repr. 306.

⁸³ Nowe Miasto pow. lubawski, wapień, wys. 90 cm. polichromia późniejsza. Brosig, *Plastyka gotycka*, s. 30; Brosig, *Rzeźba gotycka*, s. 60; Classen, *op. cit.*, s. 213, tabl. 275, 276, 277.

nają po bokach falisto ułożone włosy. Piękna ta grupa pochodzi zapewne z drugiej ćwierci XV w., z ośrodka o dużej kulturze artystycznej. Mimo widocznej dbałości o okazanie elegancji szat Maryi, grupa nie jest sentymentalna, szczególnie dzięki wyrazowi twarzy Matki. Niemal z reguły rzeźby kamienne pozbawione są tego nastroju, spotykanego w kompozycjach opracowanych w drzewie, gdzie polichromią podnoszono jeszcze bardziej nieco kłiwy wyraz.

Nieco sentymentalną jest Pieta z Tczewa⁸⁴. Olbrzymie maforium okrywa nie tylko głowę, ale i ramiona Maryi, dość przegiętej. Twarz okolona włosami wzniesiona lekko ku górze. Korpus Chrystusa mało modelowany, sztywno i wałkowato zaznaczone palce. Płaszcz ułożony w miękkie faldy ma niezbyt logicznie przeprowadzoną linię brzegów. Subtelniejsze detale zatarła nowa polichromia. Rzeźba pochodzi zapewne z początku ciemnego okresu, po połowie XV w.

Nie pozbawiona uroku jest Pieta z Kosieczyna⁸⁵. Chrystus przedstawiony jest w pozycji pół siedzącej. Jego lewą, wyprostowaną rękę podtrzymuje Maryja ruchem identycznym, jak we wrocławskiej Piecie z kościoła św. Macieja. Najśw. Panna ma młodą, zapłakaną twarz, okoloną krótkim maforium, płaszcz, jakby szerokim kołnierzem otacza Jej szyję. Widoczne są wąskie rękawy sukni, zachodzące daleko na dłoń, prawie do nasady palców. Stopy Madonny rozstawione, pewnie podtrzymują ciężar martwego ciała. Z prawego kolana spływa brzeg płaszcza, podczas gdy na lewym identyczne prawie faldy tworzy całun. Suknia załamuje się dwukrotnie między kolanami, podczas gdy trzeci fald leży na ziemi, pomiędzy spiczastymi pantofelkami. Rzeźba o tradycjach dobrego warsztatu, ok. 1425; wrażenia całości nie psuje szczegół: nieproporcjonalnie spłaszczona głowa Jezusa.

Monumentalną grupą jest Pieta z kościoła parafialnego w Rzgowie⁸⁶. Bardzo subtelnie ujęte rysy Najśw. Panny, lekkie odchylenie się, trzymanie maforium są reminiscencjami Piet śląskich. Zapewne wskutek przystosowania rzeźby do umieszczenia wysoko, niektóre partie (nogi) zostały świadomie skrócone, inne świadomie zwiększone (głowy). Z lekka podgięty na lewym kolanie i odsłaniający przez to pantofel, brzeg płaszcza — trzema faldami zbiega ku prawej nodze. Pod zranione stopy podścielona szata. Anatomia Chrystusa, ręce złożone na perizonium, pewne zmniejszenie dolnej połowy ciała Jezusa, wskazują na niezły prowincjonalny warsztat, drugiej ćwierci stulecia.

Do omawianej grupy można włączyć małopolską rzeźbę z No-

⁸⁴ Tczew, drzewo, wys. ok. 90 cm, polichromia nowa, Classen, *op. cit.*, s. 171 repr. 211.

⁸⁵ Kosieczyn, niem. Kuschten, Brosig, *Rzeźba gotycka*, s. 32.

⁸⁶ Rzgów, pow. koniński, kościół paraf.

wego Zmigrodu⁸⁷, przypuszczalnie z połowy stulecia. Ciało Chrystusa nie zachowało się, jednakże ruch rąk Madonny (jakkolwiek brak partii od łokcia), oraz wgłębienie na torsie N. Panny świadczą, że było to przedstawienie Piety. Głowa i ramiona Maryi są otulone zupełnie gładko ułożonym płaszczem, spod którego, nad czołem wychodzą przeczesane na rozdział włosy. Twarz Maryi dość duża i lalkowata, skrócenie partii nóg wskazuje na umieszczenie rzeźby wysoko, zapewne w nastawie ołtarza. Fałdy opracowane stereotypowo: cztery ostre załamania pomiędzy kolanami. Brzegi płaszcza ułożone identycznie na obu nogach w kształcie odwróconej i splaszczonej litery „omega”.

Od połowy mniej więcej XV w. następuje sprymityzowanie form charakterystyczne dla „ciemnego okresu”. W wypadku Piety pociąga to za sobą zwartość grupy. Zmniejszają się znowu wymiary ciała Chrystusowego, ale teraz nie leży to już w zamierzeniach artysty, aby stworzyć „pomnik Matki” i ograniczyć Umęczonego jakby tylko do „atrybutu”. Przy pozorach naturalizmu, występują deformacje — których sam snycerz zdaje się nie dostrzegać.

W Obozinie⁸⁸ Chrystus ze skrzyżowanymi na perizonium rękoma, spoczywa na nierówno ustawionych kolanach Maryi, której prawa noga jest uderzająco nieproporcjonalna (nadmiernie długa od kolana do stopy). Twarz i włosy Chrystusa ujęte szkicowo; twarz Maryi o rysach gminnych nie jest pozbawiona ekspresji. Schematyczny ruch trzymania rąk powtórzone mechanicznie.

Podobną deformację: zmniejszone ciało Jezusa w celu nadania rzeźbie większej zwartości widzimy w Piecie z Chmielna⁸⁹. Na zsuniętych kolanach Maryi leży niezbyt proporcjonalny korpus Chrystusa, ruch podtrzymywania Jego prawej ręki od dołu, znany z Wągrowca, nie jest tu zbyt subtelnie rozwiązany, wskutek wałkowatych palców. Koniec maforium został przerzucony przez prawe ramię, wskutek czego tworzy się idealna elipsa, zamykająca smutnie zapatrzoną przed siebie twarz Maryi.

Podobna w wyrazie jest twarz Najśw. Panny z grupy nyskiej⁹⁰ (ryc. 26). Na maforium narzucono brzeg płaszcza, który rozchylając się na piersiach ukazuje szczupłą sylwetę Madonny, wysoko przepasaną. I tu korpus Maryi jest nieco zbyt wydłużony. Na nierównie ustawionych wskutek cofnięcia lewej stopy kolanach spo-

⁸⁷ Nowy Zmigrod, drzewo, Dutkiewicz, dz. cyt., s. 154 repr. 316, kłosa CBI nr 19765.

⁸⁸ Obozin niem. Locken, drzewo, wys. 72 cm. Brosig, *Rzeźba gotycka*, s. 32, 34, 60; Brosig, *Plastyka gotycka*, s. 30, tabl. XIII; Clasen, *op. cit.*, s. 171, repr. 213; Makowski, *Sztuka na Pomorzu*, s. 50.

⁸⁹ Chmielno, drzewo, wys. 62 cm, rzeźba żłobiona. Brosig, *Rzeźba gotycka*, s. 60; Brosig, *Plastyka gotycka*, s. 31 tabl. XIII; Clasen, *op. cit.*, s. 171.

⁹⁰ Nysa, rzeźba w drzewie.

czywa na całuniecie ciała Syna. Wyraz Jego odwróconej ku widzowi twarzy, podkreśla koncepcję utajonego życia. Maryja lewą rękę zwinęta w pięść, trzyma na piersiach. Fałdy duże, wyraźne, ich układ logiczny, zgodny z ruchem, ich ujęcie wzorowane na rzeźbach kamiennych. Nieco inaczej niż zwykle ułożone jest ciało Jezusa: głowa cofnięta, z lekka uniesiona, korpus wysunięty, nogi znowu cofnięte — dają w przybliżeniu linię spiralną.

Także ukośnie, ale sztywniej, leży ciało w późniejszej Piecie z Lubowic⁹¹. Pełna wyrazu twarz Maryi została przytłoczona dużym maforium, ułożonym jak czepiec. Głowa Chrystusa jest dość blisko głowy Maryi. Ekspresję wydobyto zmarszczkami na czole Umęczonego, wpadniętymi oczyma. Na piersiach duże guzy (tzw. „rózaniec”) Koniec perizonium spada między kolanami Matki, na fałdy opracowane dekoracyjnie, równoległe i prostopadłe. Ich surowość łagodzi półkolisty fałd przy prawej stopie Madonny. Prowincjonalny, niepozbawiony zdolności rzeźbiarz nie potrafił rozwiązać układu fałdów tworzących się przy lewym kolanie, wskutek czego kompozycja straciła statyczność. Rzeźba ta pochodzi zapewne z ostatniej ćwierci XV w.

Przeciwstawieniem tej ostatniej rzeźby gdzie widać usiłowania w oddaniu indywidualnej wizji plastycznej — jest grupa z Barkowa⁹², stereotypowa, konwencjonalna, lalkowata, zeszczecona jeszcze nową polichromią. Ciało Jezusa, nieco mniejsze od Matki jest zwrócone ku widzowi. Układ szat poprawny, niezbyt skomplikowany. Indywidualny jest gest lewej ręki Maryi, dotyka Ona z lekka Syna, jakby się chciała przekonać o sztywności martwego ciała. Ciało Jezusa obramowują wyciągnięte wzdłuż korpusu ręce. Rzeźba powstała najprawdopodobniej po połowie stulecia.

Z tego samego okresu jest zapewne grupa z Regnowa⁹³ (ryc. 27). Ciało Jezusa także zwrócone jest ku widzowi, głowa nieproporcjonalnie duża. Kolana Matki nierówno ustawione. Tworzą się na nich miękkie, „flakowate” fałdy. Jak to często bywa, korpus Madonny znacznie dłuższy w porównaniu z widoczną partią nóg (od kolan do stóp). Skrzyżowanie rąk Jezusa na perizonium, podniesienie przez Maryję rąk do oczu — gesty znane z pięknych Piet śląskich i pomorskich.

Czasowo i ikonograficznie zbliżoną do dwu poprzednich jest Pieta z Ruptawy⁹⁴, niestety całkowicie przemalowana. Studium draperii, szczególnie maforium — charakterystyczne dla Piet śląs-

⁹¹ Lubowice pow. raciborski, niem. Lubowitz, drzewo.

⁹² Barkowo pow. milicki, drzewo, nowa polichromia.

⁹³ Regnów pow. rawsko-mazowiecki, drzewo.

⁹⁴ Ruptawa, drzewo, wys. 91 cm. Dobrowolski, *Rzeźba i malarstwo*, s. 28—29, 98 tabl. 17; Dobrowolski, *Sztuka woj. śląskiego* (1933) s. 31.

kich. Rysy twarzy Maryi o nieco zbyt pulchnych policzkach, oraz brylowatość grupy wskazują na „ciemny okres”.

Biorąc pod uwagę pewne deformacje — do regnowskiej zbliżona jest Pieta z Nowogrodu Łomżyńskiego⁹⁵: i tu wydłużony jest korpus Madonny, skrócona partia nóg, gwałtownie skrócone ciało Jezusa (biodra i nogi). Prymitywnie ujęta, ale nie pozbawiona wyrazu jest twarz Zbawiciela. Ponieważ ciało leży prawie poziomo, prosto i sztywno na kolanach Matki, nogi byłyby daleko odsunięte i tworzyły niezgrabną sylwetę całości, dlatego zastosowano deformacje. Partia draperii zdumiewa logicznym i przemyślanym układem fałdów. Maforium wysuwa się spod narzuconego na głowę płaszcza, tworząc z nim całość. Lalkowata twarz Madonny jest jakby z lekka uśmiechnięta, być może wykonana pod wpływem Piety, przechowywanej obecnie w Muzeum w Płocku⁹⁶ (ryc. 28).

Rzeźba ta jest zupełnie inna w ujęciu psychologicznym, technicznie stoi na wysokim poziomie. Młoda i piękna Maryja siedzi w lekkim przegięciu, bliskim kontrapostowi Pięknych Madonn. Dziewczęca jej postać wibruje, układając się w kształt odwróconej litery S. Głowę otacza maforium, a narzucony nań płaszcz pozostawia otwór kształtu podługowatego migdała, który ujmuje twarz i szyję Madonny. Po lewej stronie ten kształt podkreśla szereg drobnych fałdów, powstałych wskutek ruchu ręki (obecnie brakującej). Na kolana narzucone są brzegi płaszcza, ciężka i bardzo długa suknia, wysuwa się dużym faldem, który ciężko i płasko spoczywa na ziemi. Niewielkie ciało Jezusa jest tylko „naskkicowane”. Najbardziej godnym zastanowienia i omówienia jest tu wyraz twarzy Maryi: maluje się na niej smutny, subtelny pół-uśmiech. Może to być matczyne wspomnienie:

O Aniele Gabriele
Gdzie jest ono twe wesele...⁹⁷

lub rozmyślanie nad dzieciństwem Umęczonego:

Z Tobą wespół w Nazaret żyłam czasów wiele
Opatrzalam potrzeby, ile mogłam Twoje...

wyraz ten może być wywołany myślą o przeszłości:

... Co za wdzięczne racz przyjąć — mój Synu — ode mnie
A w Królestwie swym rajskim, nie chciej być beze mnie.⁹⁸

⁹⁵ Nowogród, pow. łomżyński, drzewo, wys. ok. 100 cm. Klisza CBI nr 9327.

⁹⁶ Płock, rzeźba w drzewie.

⁹⁷ Bobowski, *Pieśni katolickie*, s. 46 „Lament świętokrzyski”.

⁹⁸ Windakiewicz, *Teatr ludowy*, s. 79 — „Historia Passionis Jesu Christi” — Rękopis Krasińskich.

Elżbieta Reiner-Ernst opisując Pietę z Rügkisberg⁹⁹ uważa Madonnę uśmiechniętą nad ciałem Syna za przedstawienie pozaczasowe, zupełnie ahisteryczne. Interpretacja oraz datowanie tej rzeźby (1300), znacznie słabszej od płockiej, budzi wątpliwości. Przytoczone wyjątki z tekstów literackich, ujmujących scenę historycznie, dowodzą, że i uśmiech może się pojawić w plastycznej interpretacji oblicza Madonny, pochylonej nad ciałem Zbawiciela.

Grupa płocka jest rzeźbą wysokiej klasy, powstała najpóźniej w I ćwierci XV w. Nie jest wykluczona możliwość, że inny rzeźbiarz opracował nieudolnie ciało Jezusa, względnie pierwotna figura uległa zniszczeniu i potem uzupełniono grupę.

Pieta tzw. „awiniońska” to koncepcja późno gotycka. Parę przedstawień będących w Polsce pochodzi z XVI w. Poprzednie typy miały wpływ na ukształtowanie się tego przedstawienia, szczególnie tak popularna w Polsce Pieta liryczna. Te zabytki odbiegły od zwartej grupy poprzednich.

Najstarszą rzeźbą tego typu jest Pieta z Tuczna¹⁰⁰, stanowiąca ogniwo przejściowe pomiędzy typem lirycznym a awiniońskim. Pochodzi zapewne z trzeciej ćwierci XV w. Fałdy zacierają anatomie (na kolanach), nieco mniejsze ciało Jezusa spoczywa na calunie. Korpus Chrystusa jest odwrócony ku widzowi, opuszczona prawa ręka ukazuje wyraźnie ranę boku, lewa ręka spoczywająca na ręce Matki, odwrócona jest dłonią do góry. Widać tu niewątpliwy wpływ schematu Pięknego Piety śląskiej, schematu spod którego trudno było się uwolnić na naszym terenie.

Wzór awinioński to przedstawienie Madonny jako szlachetnej, opanowanej, starszej damy. Siedzi ona prosto, z lekko na prawe ramie pochyloną głową. Ręce trzyma złożone jak do modlitwy, spod przymkniętych powiek patrzy na sztywne ciało doskonale modelowane. Głowę Chrystusa podtrzymuje św. Jan. Prawa ręka Zbawiciela, o skurczonych palcach rzucona jest na płaszcz Matki — lewa spoczywa na perizonium. Nogi Chrystusa sztywno opierają się o ziemię i zdają się dźwigać ciężar ciała. Wskutek podkreślenia tej „autonomiczności” ciała Jezusa, który jakby nie chciał przyczynić fizycznie ciężaru Matce, nogi odsunięte są daleko od nóg Maryi. Kompozycja taka jest bardziej malarska. W rzeźbie, autor Piety wrocławskiej ważył się na śmiałe rozbicie kompozycji, potem stała się ona bardziej zwarta. W baroku gotyckim znowu przychodzi nawrót pewnego rozbicia formy i za wzorami malowanymi w rzeźbie dają się zauważyć podobne tendencje. Schemat o charakterze awiniońskim przedstawia odwrócone ku widzowi ciało Jezusa, obie ręce są rozłożone (lewa zsuwa się po płaszczu Maryi na

⁹⁹ Reiners-Ernst, jw.

¹⁰⁰ Tuczn Pomorskie, rzeźba w drzewie.

ziemię), wreszcie czasami nogi Zbawiciela sztywne, są daleko wysunięte.

Mała grupa z Łącza¹⁰¹ umieszczona pod krzyżem (na którym także jest ciało Jezusa) jest dość wierną trawestacją Piety z Avignonu, nawet ze względu na obecność św. Jana podtrzymującego głowę Umęczonego i spieszącej z olejkami wdzięcznej postaci Marii Magdaleny. W porównaniu z wizerunkiem awiniońskim Madonna nie jest tu bierną, modlącą się damą, ale czynną i zatroskaną Matką, która podtrzymuje zsuwające się, bezwładne ciało, podnosząc lewą rękę, jakby do pocałunku. Wzorem awiniońskiej, na kolanach Maryi spoczywa tylko górna partia torsu — od bioder ciężar ciała przerzucony jest na nogi Jezusa — które nie mają tu wspaniałej sztywności. Przestrzeń między lewą nogą Najśw. Panny a nogami Syna snycerz wypełnił skłębionymi fałdami płaszcza. Chrystus jest może nieco większy od postaci Matki, natomiast obie stojące postaci są wzrostu siedzącej Maryi. Równoległym, dość drobnym fałdom maforium i wąskiego perizonium, przeciwstawione są duże i ostre fałdy na kolanach Madonny i muszłowato skręcony brzeg płaszcza. Czas powstania tej grupy: I. ćwierć XVI w. — Bardzo podobna jest Pieta z Koszęcina, zapewne z tego samego czasu¹⁰².

Z tego czasu, może nieco późniejsza jest Pieta z Krzeszowa¹⁰³ (ryc. 29), niestety bardzo przemalowana. Matka Boska ma oblicze poorane zmarszczkami, podobnie jak poprzednio szyja dokładnie jest owinięta chystą zachodzącą na podbródek. Rozchylony szeroko płaszcz ukazuje tęgą postać niewieścia, wysoko przepasaną. Na nieco rozstawionych kolanach leży małe, suche i nędzne ciało Syna, zbroczone krwią. Kontrast pomiędzy przysadzistą postacią Madonny i ascetycznie drobną Syna — jest duży. Ruchem podobnymi, jak w Łączu, Maryja przyciska do piersi lewą rękę Syna. Na brzegu szaty Madonny po Jej prawej stronie leży korona cierniowa; muszłowaty fałd został po cofniętej prawej stopie. Pomiędzy kolanami Najśw. Panny widzimy nietłumaczący się układ fałdów, nieco psujący grupę.

Podobną w ułożeniu jest grupa z Rawy Mazowieckiej¹⁰⁴, o zwartej kompozycji, z połowy XVI w. Maryja na rozstawionych kolanach trzyma nieco mniejsze ciało Syna o nieproporcjonalnie długich



1. Koprzywnica

¹⁰¹ Łączę, pow. elbląski, rzeźba w drzewie.

¹⁰² Koszęcin, drzewo, wys. 121 cm. Pieta ta ma układ podobny do Piety z Łączu: lewą rękę Chrystusa trzyma Madonna, prawa opuszczona wzdłuż fałdów szaty Maryi. Dobrowolski, *Sztuka woj. śląskiego*, s. 32, 39; Dobrowolski, *Rzeźba i malarstwo*, tabl. 45; Lutsch, *op. cit.*, IV s. 265; Wiese, *Plastik des Mittelalters in Oberschlesien*, Breslau 1934 nr 28, 30. Dobrowolski jak i badacze niemieccy datują tę rzeźbę na ok. 1500, datowanie można by, jak sądzę, nieco opóźnić.

¹⁰³ Krzeszów pow. kamieniogórski.

¹⁰⁴ Rawa Mazowiecka, rzeźba umieszczona w oltarzu wczesnobarokowym.



2. Lubiąż



3. Wrocław, Kościół św. Doroty



4. Wrocław, Kościół SS. Urszulanek



5. Giernoszyc



6. Łukowo



7. Bolesławiec



8. Rychwałd Zywiecki



9. Wojnicz



10. Smarchowice Śląskie



11. Wrocław, Kościół NMP „Na Piasku”



12. Paczków



13. Słoszczyna



14. Miejsce



15. Rychwałd Śląski



16. Gdańsk, Kościół Mariacki



17. Płock



18. Wągrowiec



19. Miloradz



20. Nowe



21. Nowe Miasto Jarocińskie



22. Miłoradz



23. Kraków, Kościół św. Barbary



24. Kraków, Kościół św. Barbary



25. Kraków, Kościół św. Barbary



26. Nysa



27. Reguów



28. Płock



29. Krzeszów



30. Słupsk



31. Poznań



32. Węgrów



33. Klewki woj. olsztyńskie



34. Tymbark Podhale

i muskularnych nogach. Prawą ręką Madonna podtrzymuje głowę Chrystusa, lewą unosi Jego rękę, która zgięta w łokciu, zdaje się boleśnie skurczonymi palcami gładzić policzek Maryi. Szata dużymi, lukowatymi festonami fałdów biegnie od jednego kolana Najśw. Panny do drugiego, a wiele drobnych fałdów na lewej nodze tworzy niespokojny akcent. Partia szaty jest płaszczyną pełną ruchu i gry, otoczoną spokojną ramą ciała Jezusa. Zestawienie tych elementów nie było zbyt szczęśliwe, ponieważ ruchliwa partia szat odciąga uwagę od właściwej akcji.

Okolo 1525 powstała zapewne Pieta z Turowa¹⁰⁵; Madonna przedstawiona jako starsza i szczupła niewiasta, okoloną chustami twarz wznosi ku górze. Układ rąk Chrystusa podobny jak poprzednio, ale kompozycja jest nieco inna. Wskutek cofnięcia lewej nogi Maryi, co za tym idzie wskutek znizienia kolana, korpus ułożony został bardziej pionowo. Inny jest układ rąk Najśw. Panny: prawą, zdaje się gładzić brodę Syna delikatnymi, smukłymi palcami (tą ręką jednocześnie podtrzymuje głowę). Lewą ręką przygarnia zsuwające się z kolan ciało. Twarz Chrystusa jest spokojna, jak twarz śpiącego. Dołem, fałdy obfitej szaty zlewają się kanciastymi i geometrycznymi formami z zarysem kamieni, na których Maryja opiera stopy. Sposób ułożenia ciała Jezusa ma pewne analogie z Pietą z Jutlandii (Lögum), gdzie widzimy ciekawe ułożenie maforium na kształt aureoli.

W Muzeum Wielkopolskim w Poznaniu¹⁰⁶ przechowywana jest Pieta o podobnym układzie. Ciało Chrystusa spoczywa tylko na prawym kolanie Matki, która pochylając się, całuje silnie zgiętą w łokciu lewą rękę Syna, podczas gdy Jego prawa ręka, wyciągnięta, dotyka ziemi. Szata z prawego kolana Maryi długim trenem biegnie do nóg Syna. Oryginalne ujęcie pozycji nóg Madonny (lewa cofnięta, jakby Maryja przyklekała na niej), nie należy do szczęśliwej koncepcji, choć może — chęć oddania wrażenia chwilowego, przelotnego ruchu: żegnania ciała w pośpiechu, było zamierzone. Przetłoczona dużym maforium i ciężkim płaszczem sylweta Madonny z twarzą o delikatnych rysach, ma wiele wdzięku. Ciało Jezusa niepozbawione ekspresji. Rzeźba pochodzi zapewne z połowy XVI w.

Inne są grupy ze Swarzewa i Ostródy. W rzeźbie swarzewskiej¹⁰⁷ snycerz przedstawił dość starą i brzydką Madonnę, wokół której „owija” się jakby ciało Syna, ułożone na linii łuku. Sylweta rzeźby ma charakter „wibracyjny”, nie jest przeznaczona do oglądania frontalnego, raczej do obchodzenia. Ruch Najśw. Panny

¹⁰⁵ Turów, niem. Tauer, drzewo lipowe, rzeźba drążona, wys. 133 cm, polichromia nowa; Braun-Wiese, *op. cit.*, s. 75 repr. 164.

¹⁰⁶ Poznań, Muzeum Narodowe — rzeźba w drzewie.

¹⁰⁷ Swarzewo, drzewo, wys. 47 cm. Brosig, *Plastyka gotycka*, s. 33 tabl. XVIII; Brosig, *Rzeźba gotycka*, s. 60.

został nieco zatarty, czytelność stłumiona przez zbyt obfitą szatę. Koniec perizonium w bogatych fałdach splywa ku ziemi, łącząc się z systemem fałdów szaty Maryi. Podniesienie ręki Syna jakby do pocałunku, wyszło trochę niezgrabnie. Barok gotycki dobrze charakteryzuje taneczny układ nóg Jezusa.

Z Pietą swarzewską porównam rzeźbę z Ostródy¹⁰⁸. Clasen datuje ją na koniec XIV w., zestawiając z grupą „Madonna na lwie”, Strauss przesuwa o stulecie — na koniec XV. Zbliżony do poprzednio omówionej rzeźby, układ zeszywniałego ciała na linii łuku, skrzyżowane „tanecznym ruchem” chude i długie nogi Jezusa sugerują przyjęcie tej drugiej daty. Odwrotnie jak w Swarzewie, ciało spoczywa na lewym kolanie Madonny, podczas gdy ruch lewego, cofniętego, jest zatarty. Ekspresyjności ascetycznego ciała Syna nie ustępuje wyraz twarzy Matki, która z kamienną rozpaczą patrzy przed siebie. Piękną Jej twarz, okalają wymykające się obficie spod dużej kapuzy fale włosów.

Pieta gostyńska¹⁰⁹ jest grupą niesłychanie zwartą, unika wysunięcia poza bryłę nawet najmniejszych detali. Nieco mniejsze od Madonny ciało Zbawiciela jest miękko i bezsilnie przytulone do piersi Matki. To „siedzące” położenie ciała, znane już z poprzednich rzeźb, zostało wywołane silnym cofnięciem lewej stopy Maryi. Reminiscencją Piety typu lirycznego jest trzymanie przy twarzy chusty przez Madonnę. Twarz ta podobna w typie do Piety z Turowa, choć młodsza, otoczona jest maforium, chustą okoloną jest szyja aż do podbródka. Fałdy przemyślane niezwykle funkcjonalnie, zmniejszone do minimum. Czas powstania: zapewne połowa XVI w.

Podobnie brylowato skomponowaną jest Pieta ze Słupska¹¹⁰ (ryc. 30). Ciało Jezusa jest tu nieco mniejsze od Madonny, która chwyciła je gwałtownym ruchem i podtrzymuje pod prawą pachą i za lewe przedramię. Zwrócony ku widzowi tors ostro jest załamany w stawie biodrowym. Drobna, młodzianka twarzyczka Maryi schyla się pod ciężarem olbrzymiego maforium. Z lewego kolana biegną dwa ostre, spiczaste fałdy, prawa noga zasłonięta szatą, lewa widoczna, obuta w stosunkowo szeroki już, trzewiczek. Jak poprzednia i ta rzeźba z połowy XVI w.

¹⁰⁸ Ostróda, niem. Osterode, drzewo, wys. 125 cm. Clasen, *op. cit.*, s. 93, 95, 98, 110, 112, 117, 129 tabl. 108 i 109.

¹⁰⁹ Gostyń, klasztor OO. Filipinów, Sokołowski, *Sprawozdania Komisji Historii Sztuki*, t. IV s. XLIV; Brosig, *Rzeźba gotycka*, s. 34.

¹¹⁰ Słupsk, rzeźba w kamieniu.

V. Zakończenie.

Podsumowując niniejsze rozważania, sędzę, że przedstawienie Piety w rzeźbie rozkwitło w czwartej ćwierci XIV stulecia. Popularność tego motywu uwarunkowana została podłożem mistycznym pierwszej połowy stulecia, a także zbiegiem przyczyn natury społeczno-gospodarczej, które działając na psychikę ówczesnego człowieka, wszechwładnie opanowaną przez Kościół, dały właśnie taki wyraz plastyczny.

Nader ważną rolę w powstawaniu obrazu cierpień Maryi odegrały misteria być może początkowo mimiczne. Istnieją one w bardzo niekompletnym stanie w naszej literaturze, i jakkolwiek to późne wersje, mamy podstawy do snucia domysłów, że zachowane są odpisami, bądź parafrazami dawniejszych, trzynastowiecznych przedstawień pasywnych.

Zachowane teksty są niezmiernie ważne ze względu na specyficzny nastrój liryczny, znajdujący swój wyraz w opracowywaniu rzeźb.

Różne, jakby się wydawało chronologicznie po sobie następujące koncepcje przedstawiania Piety w rzeźbie, należałoby, moim zdaniem, tłumaczyć przede wszystkim różnicą środowisk, w których powstawały, środowisk o różnym zabarwieniu emocjonalnym.

Zestawiony materiał można by sprowadzić do dwu typów: Piety „ekspresyjnej” i Piety „lirycznej”. Pierwsza jest wytworem ducha klasztornego, w swoich krańcowych tendencjach bliska duchowości niemieckiej. Pieta lubiąska jest przedstawieniem mającym ukazać patrzącemu ogrom jego grzechów i krwawą ich konsekwencję. Pieta „liryczna” świecka, dekoracyjna i tkliwa miała inne cele. Powstała ona na Śląsku¹ jako wypadkowa motywu idącego z Niemiec i stylu czeskiego; ta koncepcja przetrwała u nas stulecia, była powtarzana w okresie baroku, żyje do dziś w sztuce ludowej.

Dla baroku najbliższym był schemat „awinioński” — do niego nawiązuje maleńka gliniana Pieta w Muzeum Wielkopolskim w Po-

¹ Zastanawiająco duża ilość Piet we Wrocławiu o różnych schematach, bądź odmiennych szczegółach opracowania, podkreśla rolę stolicy Śląska w formowaniu się przedstawienia. Wpływ rzeźby śląskiej można zauważyć nie tylko na terenach położonych na zachód — także na południu. Piety czeskie np. z Brna, Olomuńca, Pragi są tego dowodem: niemłoda Madonna z grymasem bólu około ust siedzi bądź trzymając złożone na piersi ręce (Brno i Olomuniec), bądź obejmuje ciało Chrystusa (Praga). Brak tu ekspresji Piety lubiąskiej, czy też elegancji wrocławskiej i gdańskiej, lub wdzięku uśmiechniętej Piety płockiej. Bardzo podobna do naszych, szczególnie pomorskich, Piet jest rzeźba z Bjarna, obecnie w Muzeum w Helsinkach. Opracowanie szaty Madonny z wysuniętym fałdem splywającym z prawego kolana, umowne potraktowanie anatomii, młodzieńca twarz Najów. Panny łączą to przedstawienie z naszymi.

znaniu² (ryc. 31), oraz także będąca Pieta z Piotronek³. Pierwsza założona szeroko, „rozlewnie“, o starannie przemyślanej anatomii i proporcjach, druga — wyobraża postaci w gwałtownym ruchu. Schemat awinioński przypomina rzeźba z Węgrowa⁴ (ryc. 32) i Orawki⁵, obie prowincjonalne. Węgrowa ma „przerysowania” (zbyt duża głowa Chrystusa, zbyt ciężka ręka N Panny, olbrzymi płaszcz okrywający przesadnie grubą postać Madonny). Rzeźba z Orawki tych przerysowań nie ma — w zamaszystym i szerokim traktowaniu zbliżona do Piety drewnianej z Muzeum Wielkopolskiego. Pieta gidelska⁶ jest niezbyt ciekawym powtórzeniem schematu awiniońskiego, czego nie można powiedzieć o płaskorzeźbie z kościoła p. w. św. Anny w Krakowie⁷. Piękna ta grupa pełna jest niepokoju i ruchu zakłętą w gwałtownie rozwianych szatach. Atletyczny tors Chrystusa jest tu tylko oparty o kolana Maryi, podobnie jak w Ogrodzonej, koło Cieszyna⁸.

Inną interpretacją jest rzeźba z Chelмна⁹, umieszczona w zwieńczeniu ołtarza: nad leżącym na kolanach ciałem Syna, Maryja ruchem ofiarującego kapłana wyciąga obie ręce, wznosząc ku górze głowę. Jest to późne, potrydenckie, jak najbardziej katolickie w założeniu ujęcie *compassio Mariae*, gdzie największa boleść z ufnością ofiarowana jest Bogu.

Pieta z Borzęcina¹⁰ jest zbliżona do zgorzeleckiej¹¹: grupa przestała właściwie mieć łączność z Pietą gotycką. Ciało Chrystusa zsunęło się z kolan Matki, spoczywa płasko na ziemi, nad Nim pochyla się Matka. Ta kompozycja straciła zwartość, można by w nieskończoność dostawiać inne postacie, rzecz zupełnie nie do pomyślenia przy pierwotnym założeniu zrośniętej grupy.

Początkowe założenia utrzymały się natomiast w przedstawieniach ludowych. Częstym jest przedstawienie Maryi z mniejszym ciałem Syna — schemat kompozycyjnie łatwiejszy o bardziej deko-

² Poznań, Muzeum Narodowe, rzeźba wypalona w glinie, wys. 14 cm.

³ Piotronki pod Chodzieżą, drzewo, wys. 72 cm. ob. Poznań, Muzeum Narodowe.

⁴ Węgrów, kościół poreformacki, klisza CBI nr 13425.

⁵ Orawka, rzeźba kamienna. Sz y d ł o w s k i, *Powiat nowotarski, inwentarz topograficzny*, Warszawa 1938 s. 145 „Pieta na Danielkach, kamienna, na postumencie z płaskorzeźbą Marii Magdaleny klęczącej przed Chrystusem, data 1749”. Klisza CBI 504.

⁶ Gidle, powiat radomskowski, kościół paraf.

⁷ Kraków, kościół p.w. św. Anny, klisza CBI 9210.

⁸ Ogrodzona koło Cieszyna, kościół paraf., drzewo. *Dobrowolski, Sztuka wojew. śląskiego*, s. 40.

⁹ Chelmn, kościół p. w. Wniebowzięcia Najśw. Maryi Panny, klisza CBI nr 2337.

¹⁰ Borzęcin, pow. warszawski, kościół paraf. klisza CBI 7688, na podobnym schemacie oparta Pieta z Dobczyc, wys. ok. 100 cm., publikowana przez *Turkiewiczza*, *Biuletyn Historii sztuki*, II 1933/34.

¹¹ Zgorzelec, *Passarge, op. cit.*, s. 88.

racyjnym charakterze¹². Interpretacją „Pięknej Piety” są np. rzeźby Jędrzeja Wawro¹³, gdzie dwuosobowa grupa wkomponowana jest w cały dekoracyjny zespół (drzewa, ptaki).

Czuły, pełen serdeczności stosunek do Madonny, tak charakterystyczny dla naszej średniowiecznej literatury dewocyjnej, oraz duże poczucie dekoracyjności zawarte w schemacie Piety, stworzyły i rozwinięły na naszych ziemiach swoisty, melancholijny, daleki od brutalnej ekspresji typ liryczny, aktualny do dziś w twórczości ludowej (ryc. 33 i 34)¹⁴.

¹² Pieta z woj. warszawskiego, CBI 360, z Podhala CBI 358, z rzeszowskiego CBI 355.

¹³ Jędrzej Wawro, zm. 1937, klisza CBI 354.

¹⁴ Praca przedstawiona jako teza doktorska w seminarium prof. Władysława Podlacha na Uniwersytecie Wrocławskim w roku 1950.