

„Przecież niebo i niebiosy najwyższe
nie mogą Cię objąć” (1 Krl 8, 27)
Zaginiony obraz Chrystofanii Marii (1506 r.)
z klasztoru wrocławskich klarysek
oraz problem relacji wiary i dotyku

AGNIESZKA PATAŁA

Uniwersytet Wrocławski
e-mail: agnieszka.patala@uwr.edu.pl
ORCID: 0000-0002-2900-8837

Keywords: Christophany, The Risen Christ Appearing to the Virgin, *Noli me tangere*, Incredulity of Thomas, Late Gothic painting, Silesia, Wrocław, Poor Clares

Słowa kluczowe: Chrystofania, Zmartwychwstały Chrystus ukazujący się Marii, *Noli me tangere*, Niewierny Tomasz, malarstwo późnogotyckie, Śląsk, Wrocław, klaryski

Abstract

“Io, the heavens, and the heavens of the heavens do not contain Thee” (1 Kings 8:27). The Lost Painting of the Risen Christ Appearing to Mary (1506) from the Convent of the Poor Clares in Wrocław and the Relationship Between Faith and Touch

The article deals with a lost painting featuring the Risen Christ Appearing to Mary, created in 1506 and originating from the former convent of the Poor Clares in Wrocław (before 1945: Breslau). The reason for providing a separate study to this particular object lies primarily in its rare, even on a European scale, iconography, being a merge of apocryphal and biblical scenes and at the same time synthesizing medieval descriptions of Christophany, especially those written by Franciscan authors. What is more, the artwork proves to be all the more complex in its intellectual and ideological eloquence, the more educated and aware of its meditative goals the



Poor Clares praying before it were. The nuns being less advanced in their studies could, with its help, especially at Easter, worship Mary Queen of Heaven (*Regina Caeli*) and the Mother of God. On the other hand, the spiritually and mentally more mature Poor Clares, aware of the fact that the possibility of touching, let alone embracing, God and Mary is the privilege of those whose faith remains unshaken, the image could lead deeper and support contemplation intended to result, according to St Clare's recommendations, "in clinging to His most sweet Mother who carried a Son whom 'the heavens cannot contain'."

Abstrakt

Artykuł traktuje o zaginionym obrazie z przedstawieniem Zmartwychwstałego Chrystusa ukazującego się Marii, powstałym w 1506 roku i pochodzącym z dawnego zespołu klasztorowego wrocławskich klarysek. Powód poświęcenia mu osobnego omówienia leży przede wszystkim w jego rzadkiej – nawet w skali europejskiej – ikonografii, stanowiącej mariaż scen apokryficznych i biblijnych oraz jednocześnie syntetyzującej średniowieczne opisy Chrystofanii, zwłaszcza wychodzące spod pióra franciszkańskich autorów. Co więcej, dzieło okazuje się w swojej intelektualno-ideowej wymowie tym bardziej złożone, im lepiej wykształcona i świadoma swoich medytacyjnych celów była modląca się przed nim klaryska. Mniej zaangażowane siostry mogły przy jego pomocy, szczególnie w okresie Wielkanocy, oddawać cześć Marii Królowej Nieba (*Regina Caeli*) i rodzicielce Boga. Z kolei dojrzałe duchowo i umysłowo klaryski, świadome, iż możliwość dotknięcia, a tym bardziej objęcia Boga oraz Marii stanowi przywilej tych, których wiara pozostaje niezachwiana, obraz mógł prowadzić głębiej i wspomagać kontemplację mającą skutkować, zgodnie z zaleceniami św. Klary, „przytuleniem się do najśłodszej Matki, która porodziła tak wielkiego Syna, że 'niebiosa nie mogą Go objąć'”.

Wiosną 1935 roku Śląskie Muzeum Przemysłu Artystycznego i Starożytności (Schlesisches Museum für Kunstgewerbe und Altertümer, dalej SMKA) udośćąpiło publiczności tzw. ciąg gotycki – trzy sale z ekspozycją sztuki średniowiecznej z terenów Śląska, prezentowaną w na nowo przemyślanej i bardziej przejrzystej aranżacji¹. Tym samym został zrealizowany kolejny etap reformy wystaw stałych, długo postulowanej, lecz urzeczywistnionej w tej instytucji dopiero przez Heinricha Kohlhaussena, pełniącego w latach 1933–1937 obowiązki jej dyrektora. Rezultaty podjętych działań zyskały omówienie² oraz

¹ Piotr Łukaszewicz, „Śląskie Muzeum Przemysłu Artystycznego i Starożytności,” w *Muzea Sztuki w dawnym Wrocławiu / Kunstmuseen im alten Breslau*, red. Piotr Łukaszewicz (Wrocław: Muzeum Narodowe we Wrocławiu, 1998), 114.

² Heinrich Kohlhausen, *Schlesischer Kulturspiegel im Rahmen der Kunstsammlungen der Stadt Breslau* (Breslau: Schlesisches Museum für Kunstgewerbe und Altertümer, 1935).

bogatą dokumentację fotograficzną³. Dwa spośród kilkudziesięciu dobrej jakości zdjęć utrwalających dokonane zmiany i rozmieszczenie zabytków dostarczyły inspiracji i zarazem zasadniczych wizualnych podstaw do powstania niniejszego artykułu. Pierwsza ze wspomnianych fotografii ukazuje wnętrze tzw. skarbcza, czyli sali w południowo-wschodnim narożniku pierwszego piętra głównej siedziby SMKA przy ul. Krupniczej, o świeżo wycyklinowanych, błyszczących i zapewne jeszcze nietrzeszczących parkietach, neutralnym jasnym kolorze ścian, z ustawionymi w stosunkowo sporych odległościach od siebie zabytkami (il. 1). Jakże kontrastuje opisany i zgodny z preferencjami modernizmu widok z wcześniejszą aranżacją tego wnętrza – wedle relacji współczesnych mrocznego i przytłaczającego widza obfitością nagromadzonych obiektów⁴. Ukazaną na fotografii przestrzeń zdominowały cztery ustawione na planie krzyża gabloty z zabytkami złotnictwa, natomiast uzupełniające całość obrazy i rzeźby wyeksponowano na ścianach. Gros widocznych tu dzieł zaginęło w 1945 roku lub jest przechowywane w innym mieście. Kilka pozostało we Wrocławiu, a spośród nich tylko jedno, tj. stojąca u szczytu skrzyżowania gablot herma św. Doroty zyskała ze względu na potrzeby ekspozycji osobne pomieszczenie⁵.

Jednak to nie pochodząca z wrocławskiego ratusza herma, lecz częściowo zasłaniany przez nią obraz, któremu można przyjrzeć się bliżej na drugim ze wspomnianych zdjęć (il. 2), stanowi przedmiot dalszych rozważań. Interesująca nas tablica oprawiona w najpewniej oryginalną gotycką ramę przedstawia Zmartwychwstałego Chrystusa ukazującego się Marii oraz umieszczone w górnych narożach pola obrazowego mniejsze sceny: *Noli me tangere* i *Chrystus z Niewiernym Tomaszem*. Dzieło to, podobnie jak dwa pozostałe widoczne na zdjęciu obiekty pochodzące ze sekularyzowanego w 1810 roku klasztoru wrocławskich klarysek, uznaje się obecnie za zaginione. Powód poświęcenia mu osobnego omówienia leży przede wszystkim w jego rzadkiej – nawet w skali europejskiej – ikonografii, stanowiącej mariaż scen apokryficznych i biblijnych oraz jednocześnie syntetyzującej średniowieczne opisy Chrystofanii, zwłaszcza wychodzące spod pióra franciszkańskich autorów.

³ W zbiorach Muzeum Narodowego we Wrocławiu, Instytutu Sztuki PAN w Warszawie oraz Herder Institut w Marburgu.

⁴ Łukaszewicz, „Śląskie Muzeum,” 112.

⁵ W 2017 r. Muzeum Narodowe we Wrocławiu wygospodarowało w obrębie wystawy stałej „Sztuka Śląska XIV–XVI w.” osobne pomieszczenie przeznaczone na prezentację tylko tego zabytku.

Daje to asumpt do rozważań poświęconych problemom wiary, pobożności i towarzyszącej im swoście pojętej duchowej sensualności Panien Ubogich. Co więcej, w toku zaprezentowanej poniżej analizy obraz okazuje się w swojej intelektualno-dewocyjnej wymowie tym bardziej złożony, im lepiej wykształcona i świadoma swoich medytacyjnych celów była modląca się przed nim klaryska.

Po raz pierwszy o malarskim przedstawieniu Zmartwychwstałego Chrystusa ukazującego się Marii wzmiankował w 1816 roku Johann Gustav Gottlieb Büsching, który w wyniku błędnego odczytania daty znajdującej się na ramie dzieła uznał je za powstałe w 1206 roku i tym samym zakwalifikował do grupy najstarszych przykładów malarstwa tablicowego w posekularyzacyjnych zbiorach Wrocławia⁶. Według jego relacji wykonany na desce i kredowym gruncie obraz, mierzący dwie stopy wysokości i jedną stopę oraz cztery cale szerokości, został odnaleziony na emporze kościoła klasztornego wrocławskich klarysek. Pieczołowitość i staranność, z jaką zabezpieczono obiekt przed zniszczeniem oraz przyjęty czas powstania nasunęły Büschingowi myśl, że mógł to być dar przekazany klaryskom przez św. Jadwigę (zm. 1243) lub księżnę Agnieszkę (1211–1282)⁷. Na co nie zwrócił uwagi bądź uznał za nieistotne, to fakt, że zgodnie z przyjętym przez niego datowaniem dzieło musiałoby powstać przed zatwierdzeniem franciszkańskiej reguły przez papieża Innocentego III (1198–1216) w 1209 roku. W 1862 roku tablica wraz z szeregiem innych średniowiecznych zabytków została przekazana do zbiorów Muzeum Starożytności Śląskich we Wrocławiu (Museum Schlesischer Altertümer, od 1899 roku SMKA). W muzealnym inwentarzu⁸ nadano jej numer 4391, potwierdzono pochodzenie z klasztoru wrocławskich klarysek (wtedy już zajmowanego przez urszulanki) i poprawnie odczytano datę na ramie – 1506; tę datę podawali też kolejni badacze, tj. Alwin Schultz i Hermann Luchs, pomijając milczeniem niemające podstaw hipotezy Büschinga⁹.

⁶ Johann Gustav Gottlieb Büsching, *Wöchentliche Nachrichten für Freunde der Geschichte, Kunst und Gelahrtheit des Mittelalters*, t. 1 (Breslau: Korn, 1816), 12–18.

⁷ Büsching, *Wöchentliche Nachrichten*, 18. Zapewne miał na myśli Agnieszkę z Przemyślidów.

⁸ „Kirchliche Alterthümer” – inwentarz zbiorów Museum Schlesischer Altertümer, obecne miejsce przechowywania – Wrocław, Muzeum Narodowe (dalej: MNWr), Gabinet Dokumentów. W inwentarzu pod nr. inw. 4391 doprecyzowano też wymiary dzieła: 2 stopy i 2 cale wysokości oraz 1 stopa 7 cali szerokości; wedle wykonanych w okresie międzywojennym pomiarów w systemie metrycznym: 68 × 49,5 cm.

⁹ Alwin Schultz, *Urkundliche Geschichte der Breslauer Maler-Innung in den Jahren 1345 bis 1523* (Breslau: J. U. Kern, 1866), 146–147; Hermann Luchs, „Schlesische Inschriften vom XIII bis XVI Jahrhundert,” *Schlesiens Vorzeit in Bild und Schrift* (1881): 342.

Nieuwzględnienie omawianego dzieła zarówno w przewodniku po muzeum autorstwa Eugena Kalessego¹⁰, jak i w wykazie zabytków Wrocławia wydane-go przez Ludwiga Burgemeistra i Günthera Grundmanna w pierwszej połowie lat trzydziestych XX wieku¹¹ pozwala przypuszczać, że nie było ono prezentowane na wystawie stałej. Jedynie Paul Knötel odnotował jego przynależność do zbiorów SMKA, ograniczając wzmiankę do wyszczególnienia ukazanych na nim scen i uwagi o młodzieńczym – podkreślonym przez rozpuszczone włosy – wyglądzie Marii w scenie Chrystofanii¹². Obraz zyskał szersze grono odbiorców w 1935 roku, co potwierdzają nie tylko omówione wyżej zdjęcia, lecz również dokumentacja rysunkowa powstała podczas planowania ekspozycji (il. 3). Wyraźnie zaznaczono w niej zamiar lub wręcz już podjętą decyzję o zawieszeniu na północnej ścianie skarbca dzieł malarstwa pochodzących z dawnego zespołu klasztornej wrocławskich klarysek, atrybuowanych, wedle notatek, anonimowemu Mistrzowi Tryptyku Helentreutera (il. 4)¹³. Bardziej zachowawczy w swojej niedatowanej, acz być może pochodzącej sprzed 1929 roku odręcznej notatce okazał się Erich Wiese, którego zdaniem obraz powstał w bliżej nieokreślonym „wrocławskim warsztacie”¹⁴. Dzieło cieszyło oczy widzów najpewniej do zamknięcia muzeum w 1943 roku i od tego czasu miejsce jego ewentualnego przechowywania pozostaje nieustalone.

Formułowane z dużą ostrożnością i grzeszące w wielu zakresach brakiem precyzji omówienie zaginionego zabytku, uwzględniające oprócz cech formalnych i technologicznych także kolorystykę jego wybranych partii oraz obecne w warstwie malarskiej inskrypcje, umożliwiła analiza dokumentacji fotograficznej (il. 5) uzupełniona o opisy autorstwa Büschinga i Wiesego. Omawiany obraz, mierzący w oryginalnej ramie 68 × 49,5 cm, został namalowany na desce pokrytej zaprawą kredową i stosunkowo cienką warstwą farby, zapewne temperowej. Zasadniczą część pola obrazowego w kształcie pionowego prostokąta wypełnia rozgrywająca się w pomieszczeniu scena

¹⁰ Eugen Kalesse, *Führer durch die Sammlungen des Museums Schlesischer Altertümer* (Breslau: Druck von Robert Nischkowsky, 1883).

¹¹ Ludwig Burgermeister i Günther Grundmann, *Die Kunstdenkmale der Stadt Breslau*, t. 2 *Die kirchlichen Denkmäler der Altstadt* (Breslau: Wilh. Gottl. Korn Verlag, 1933).

¹² Paul Knötel, *Kirchliche Bilderkunde Schlesiens: ein Hilfsbuch zur Geschichte und Kunstgeschichte Schlesiens* (Glatz: Gebrüder Jenkner, 1929), 40.

¹³ Dokumentacja zawierająca wykaz prezentowanych w skarbcu zabytków i schematy ich rozmieszczenia znajduje się w MNWr, Gabinet Dokumentów, I/416 (1935–1938).

¹⁴ MNWr, Gabinet Dokumentów, II/181. Wiese nadał notatce nr 147. Powstała ona zapewne w trakcie przygotowań do wystawy „Schlesische Malerei und Plastik des Mittelalters” z 1926 r. i towarzyszącego jej katalogu.

Chrystofanii Marii. Jezus otoczony promienistą glorią, w złotym płaszczu i koronie na głowie, stoi naprzeciw Matki, w lewej ręce trzymając złoty krzyż, a prawą czyniąc w jej kierunku gest błogosławieństwa i pozdrawiając słowami „Salve sancta parens” wypisanymi na banderoli. Ponad klęczącą ze skrzyżowanymi na piersiach rękami Marią, ubraną w brokatową szatę i złoty płaszcz, unoszą się dwa anioły trzymające koronę oraz berło (anioł po prawej) i jabłko królewskie (anioł po lewej stronie). Za Chrystusem tłoczy się pięć postaci ustawionych w dwóch rzędach, których identyfikację ułatwiają podpisy. W pierwszym rzędzie stoją Adam i Ewa, w drugim Joachim, Anna i Dawid. Za plecami Marii widoczna jest ławka z zielonym obiciem, na której leży otwarta księga. Na osi sceny nad głową Chrystusa unosi się gołębnica, a wyżej, w niszy flankowanej parą konsoli z ustawionym na każdej muzykującym aniołem, Bóg Ojciec trzymający berło i cesarskie jabłko. W prostokątnych oknach pomieszczenia, znajdujących się w górnych narożach obrazu, przedstawiono po lewej Zmartwychwstałego Chrystusa z Niewiernym Tomaszem, a po prawej scenę *Noli me tangere*, w której zmartwychwstały Chrystus ukazuje się Marii Magdalenie pod postacią ogrodnika. Złożoną ramę obiegają wytłoczone w zaprawie i zapisane gotycką minuskułą słowa hymnu maryjnego: „regina coeli laetare alleluia quia quem meruisti portare alleluia, resurrexit sicut dixit alleluia ora pro nobis deum alleluja 1506”. Zarówno Büsching, jak i Wiese wskazywali na bardzo głęboko, wręcz reliefowo opracowane partie złotych nimbów, glorii i koron, a także poprowadzony głęboko wyciętą linią zarys postaci, częściowo zignorowany przez malarza. Wiadomo, że lico obrazu pokrywały rysy, a dolna partia ramy nosiła ślady licznych uszkodzeń.

Pozostając na niepewnym gruncie formalno-stylowych domniemań wysnuwanych na podstawie analizy czarno-białego zdjęcia można tylko stwierdzić, że syntetyczny język artystycznej wypowiedzi twórcy bądź twórców dzieła, dostrzegalny zwłaszcza w zakresie kształtowania cech fizjonomicznych postaci, a obejmujący także sztywność ich póz, wydłużone proporcje ciał, oszczędną ekspresję i dynamikę wykonywanych gestów, skontrastowaną z ostrymi, obfitymi, głębokimi i bardzo plastycznie modelowanymi fałdami szat, znajduje analogie w malarskich realizacjach wiązanych z warsztatami działającymi we Wrocławiu w ostatniej dekadzie XV wieku i pierwszym dziesięcioleciu kolejnego stulecia. Najwięcej podobieństw, zwłaszcza w sposobie kształtowania wydłużonych sztywnych postaci i draperii ich szat, przynosi zestawienie omawianego obrazu z malowanymi scenami na skrzydłach pentaptyku Świętej Rodziny ze Ścinawy (1499, Muzeum Narodowe we

Wrocławiu)¹⁵ oraz malarskimi partiami poliptyku Matki Boskiej, św. Piotra i św. Pawła z Lubina (1492–1493, Muzeum Narodowe we Wrocławiu)¹⁶ lub Pentaptyku Ukrzyżowania Rodziny Krappe z kościoła św. Elżbiety we Wrocławiu (ok. 1500, Muzeum Narodowe w Warszawie)¹⁷. Z kolei sposób formowania w gruncie promienistej glorii przywodzi na myśl epitafium Johannes Pretwicza (1504, Muzeum Narodowe we Wrocławiu)¹⁸. Wszystkie wymienione obserwacje nie upoważniają jednak do wskazania jakiegokolwiek konkretnej pracowni, z której aktywnością można by, nawet hipotetycznie, połączyć powstanie interesującego nas obrazu.

Przynajmniej do czasów Reformacji wrocławskie klaryski i ich dobrodzieje należeli do klientów lokalnych pracowni malarsko-rzeźbiarskich, na co wyraźnie wskazują wnioski z dotychczas prowadzonych badań nad średniowiecznymi zabytkami pochodzącymi z zespołu klasztornej nadodrzańskich Panien Ubogich¹⁹. Nie oznacza to jednak, że siostry pozostawały obojętne na tendencje artystyczne i intelektualne płynące z innych, znacznie ważniejszych i odległych ośrodków. Wręcz przeciwnie – zarówno wedle opinii im współczesnych, jak i badających losy tego śląskiego zgromadzenia historyków, wrocławskie klaryski uchodziły za najbardziej elitarne żeńskie zgromadzenie klasztorne na średniowiecznym Śląsku²⁰. Swoją wysoką pozycję i dużą niezależność zawdzięczały hojnym fundatorom i mecenasom, dobrym stosunkom z dynastiami panującymi, elitą miejską i miejscowym duchowieństwem, a także efektywnemu zarządzaniu stale rosnącym majątkiem i surowym kryteriom doboru nowicjuszek. Chociaż obowiązywała jej reguła św. Klary, zatwierdzona przez papieża Urbana IV (1261–1264) w 1262 roku²¹, sprowadzone do Wrocławia w 1256 roku przez Annę Przemyślidkę

¹⁵ Bożena Guldán-Klamecka i Anna Ziomecka, *Sztuka na Śląsku XII–XVI w.* (Wrocław: Muzeum Narodowe we Wrocławiu, 2003), 390–392.

¹⁶ Guldán-Klamecka i Ziomecka, *Sztuka na Śląsku*, 357–365.

¹⁷ Anna Ziomecka, „Poliptyk Ukrzyżowania,” w *Malarstwo gotyckie w Polsce*, red. Adam S. Labuda i Krystyna Secomska, t. 2 *Katalog zabytków* (Dzieje Sztuki Polskiej, t. II, cz. 3) (Warszawa: DiG, 2004), 287–288.

¹⁸ Guldán-Klamecka i Ziomecka, *Sztuka na Śląsku*, 185–187.

¹⁹ Ostatnie podsumowanie tych badań por. Agnieszka Patała, „The Convent of Poor Clares in Breslau and its Medieval Furnishings,” *Convivium Supplementum* 1 (2022): 112–135.

²⁰ Anna Sutowicz, „Życie wewnątrz w klasztorze klarysek wrocławskich w średniowieczu” (rozprawa doktorska, Uniwersytet Wrocławski, 2002), 42, 78, 90. Na temat historii wrocławskich Panien Ubogich por. Anna Michalska, *Legenda obrazowa św. Klary z dawnego klasztoru klarysek we Wrocławiu* (Wrocław: Atut, 2013).

²¹ Aleksander Horowski, „Ordinationes Monasterii Wratislaviensis: i più antichi statuti per le monache dell’Ordine di San Damiano,” *Collectanea Franciscana* 88 (2018): 101. Obecne

(zm. 1265)²² i funkcjonujące w tym mieście do 1810 roku klaryski stanowiły żywą wspólnotę, kształtowaną przez kolejne pokolenia opatek i profesek, wnoszących do klasztoru jako wiano pochodzące od ich rodzin środki finansowe, a także osobiste aspiracje i potencjał intelektualny. W interesującym nas okresie, tj. na przełomie XV i XVI stulecia, zajmowały średniowieczny kompleks klasztorny. W jego skład wchodziły, konsekrowane po raz pierwszy w 1260 roku, lecz później przebudowywane, murowane i objęte klauzurą klasztor i kościół św. Klary, a także poświęcona przed 1282 rokiem i od początku dostępna dla wiernych kaplica św. Jadwigi, służąca też za miejsce pochówku fundatorki i wielu innych członków oraz członkiń rodu Piastów, przylegająca do kościoła klasztornego od południa (il. 6)²³. Po przyłączeniu Śląska do Korony Czeskiej wrocławskie klaryski utrzymywały dobre stosunki z panującą dynastią, co poświadczają przywileje nadane im przez Jana Luksemburskiego (1296–1346) i Karola IV (1316–1378)²⁴. W XV wieku zakonnice zarządzały znaczną liczbą dóbr ziemskich (siedemnaście wsi), gospodarstw (siedemnaście), lasów (trzy), młynów (cztery), dysponując jeszcze wieloma innego rodzaju dochodami. Stałemu dopływowi środków finansowych i atmosferze elitarności sprzyjała założona i od początku pełniona przez zgromadzenie funkcja miejsca zamieszkania dla córek najznamienitszych rodów śląskich, czeskich i polskich. W pierwszych dziesięcioleciach do konwentu były przyjmowane tylko szlachetnie urodzone kobiety. Córki patrycjuszki zaczęły wstępować do klasztoru dopiero w latach trzydziestych XIV wieku,

miejsce przechowywania „Ordinationes Monasterii Wratislaviensis” – Wrocław, Biblioteka Uniwersytecka (dalej: BUWr), sygn. BU, IV Q.202.

²² Wrocław, Archiwum Państwowe, Rep. 135, sygn. 373, Copiarium monasterii Sanctae Clarae, f. 433, Littera benignitatis fratribus Wratislaviensibus et Lubicensibus episcopis, 13 XII 1256, „Magne Polonie ducis fuit prepositum coram nobis quod dux ipse firmum haberet prepositum dum vivebat aliquod in civitate Wratislaviensis ordinis sancti Damiani monasterium construendi. A tam pii operis prepositum quod idem morte preventus adimplere non potuit eodem relicta /Anna/ pro ipsius ducis et sue anime sancte effectum cupiat prosequente complere.” W 1256 r. zostały wydane cztery dokumenty papieskie, w których potwierdzono fundację klasztoru, ustalono liczbę zakonnice na 40 i udzielono odpustu odwiedzającym i ofiarodawcom budowanego kościoła św. Klary, por. *Codex Diplomaticus Silesiae*, t. 7 *Regesten zur schlesischen Geschichte*, cz. 2 *Bis zum Jahre 1280*, red. Colmar Grünhagen (Breslau: Josef Max & Comp, 1875), nr 940, 941, 942, 943.

²³ Janina Eysymontt, „Architektura pierwszych kościołów franciszkańskich na Śląsku,” w *Z dziejów sztuki śląskiej*, red. Zygmunt Świechowski (Warszawa: PWN, 1978), 45–46; Jakub Adamski, *Gotycka architektura sakralna na Śląsku w latach 1200–1420. Główne kierunki rozwoju* (Kraków: Societas Vistulana, 2017), 108–110.

²⁴ Sutowicz, „Życie wewnętrzne,” 26–40.

przy czym kryterium finansowe pozostało kluczowe²⁵. Do czasów Reformacji osiem piastowskich księżniczek sprawowało tu urząd opatki. Wysoka pozycja społeczna i finansowe zaplecze ułatwiały żyjącym w klauzurze zakonnicom nawiązywanie relacji i funkcjonowanie w ramach międzynarodowych sieci kontaktów klasztornych i intelektualnych. Nie mniej istotna w tym względzie wydaje się rola działającego w murach wrocławskiego klasztoru od połowy XIV wieku skryptorium, a także bogata biblioteka²⁶, w której mogły znajdować się teksty stanowiące nie tylko kanwę dla powstania analizowanego dzieła, lecz również źródło do jego jak najpełniejszego zrozumienia.

W kanonicznym tekście Biblii próżno szukać podstaw dla twierdzenia, że pierwszą osobą, której ukazał się zmartwychwstały Chrystus była właśnie Maria. Przekonanie to miało narodzić się w tradycji Kościoła Wschodniego na fali rosnącego kultu i zainteresowania osobą Bożej Rodzicielki, w ramach którego jej nieobecność w wydarzeniach zachodzących na ziemi tuż po Zmartwychwstaniu wydawała się trudna do zaakceptowania²⁷. Już zdaniem pochodzącego z Syrii i mierzącego się z oskarżeniami o herezję teologa Tacjana (II wiek n.e.) spotkanie, podczas którego Chrystus obwieścił Matce swoje zmartwychwstanie było logiczną konsekwencją i koniecznością wypełnienia się jego misji²⁸. Do literatury egzegetycznej motyw Chrystofanii Marii wprowadził około 370 roku Efreem Syryjczyk²⁹. W tym samym stuleciu odnotowano jego pojawienie się w piśmiennictwie apokryficznym, jak choćby m.in. we wspomnianym przez św. Hieronima (zm. 420) „*Evangelium iuxta Bartholomaeum*”. Ponadto do tego wydarzenia nawiązał Jan Chryzostom (zm. 407), wprowadzając je w ten sposób do tradycji greckiej³⁰. Pisarzy bizantyńskich z kolei do zgłębiania omawianego zagadnienia zainspirował Jerzy metropolita Nikomedii, uznający spotkanie Marii ze zmartwychwstałym Chrystusem za należyne jej przywilej³¹. To tylko zarys prehistorii długiej i rozbudowanej tradycji, która od XI wieku zaczęła przenikać do piśmiennictwa zachodniego

²⁵ Sutowicz, „Życie wewnętrzne,” 47.

²⁶ Irena Czachorowska, „Książka w rękach kларыsek śląskich,” *Śląski Kwartalnik Historyczny*, „*So-bótka*” 31 (1966): 407–419; Michalska, *Legenda obrazowa*, 66.

²⁷ James D. Breckenridge, „‘Et Prima Vidit’: The Iconography of the Appearance of Christ to His Mother,” *The Art Bulletin* 39, nr 1 (1957): 10.

²⁸ Breckenridge, „‘Et Prima Vidit’,” 13.

²⁹ Tadeusz Dobrzeńcki, „Legenda średniowieczna w piśmiennictwie i sztuce – Chrystofania Marii,” w *Średniowiecze. Studia o kulturze II*, red. Julian Lewański (Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1965), 16.

³⁰ Breckenridge, „‘Et Prima Vidit’,” 12.

³¹ Breckenridge, „‘Et Prima Vidit’,” 14. Tego samego zdania był zresztą już w IV w. św. Ambroży.

chrześcijaństwa, by od XIII stulecia zyskiwać popularność za sprawą utworów starających się jak najdokładniej opisać przebieg spotkania Matki z jej powracającym z otchłani Synem.

Wśród zachowanych tekstów istotną rolę, w tym także dla analizy omawianego wrocławskiego obrazu, odegrały spisane w drugiej połowie XIII wieku przez anonimowego franciszkańskiego autora (wcześniej określanego jako Pseudo-Bonawentura lub identyfikowanego z Johannesem de Caulibus, a obecnie z Jacobusem de San Gimignano³²) lub – co jest ostatnio podważane³³ – autorkę (nieznaną z imienia pizańską klaryskę, która spisała oryginalną wersję w języku włoskim³⁴) i zaliczane do najważniejszych późnośredniowiecznych utworów dewocyjnych „*Meditationes Vitae Christi*”. Dzieło to, determinujące *imaginarium* wielu scen religijnych w sztuce średniowiecznej³⁵, było rozpowszechnione w całej Europie, tłumaczone na wiele języków i zapewne nieobce wrocławskim klaryskom. Wedle zawartego w nim opisu Chrystus zjawiał się u pogrążonej w modlitwie Matki odziany w białe szaty. Maria usłyszawszy wypowiedziane przez Syna słowa pozdrowienia odwróciła się i rozpoznawszy go uklękła przed nim, a on powtórzył jej gest. Wstawszy ucałowali się i objęli, następnie usiedli i ponownie powstając oddali się radosnej rozmowie³⁶. Inspiracje zawartym w „*Meditationes*” opisem historii poprzedzającej i następującej bezpośrednio po zmartwychwstaniu Chrystusa można odnaleźć w pismach wielu kolejnych autorów, w tym przede wszystkim u Ludolfa z Saksonii (1300–1377) i jego „*Vita Jesu Christi*”. Istotne, zwłaszcza dla dziejów sztuki, wzmianki i opisy dotyczące Chrystofanii Marii pojawiły się m.in. w „*Pèlerinage de Jèsu-Christ*” autorstwa Guillaume’a de Deguileville (połowa XIV wieku), „*Revelationes*” Brygidy Szwedzkiej (zm. 1373),

³² Peter Tóth i Dávid Falvai, „New Light on the Date and Authorship of the ‘*Meditationes Vitae Christi*’,” w *Devotional Culture in Late Medieval England and Europe. Diverse Imaginations of Christ’s Life*, red. Stephen Kelly i Ryan Perry (Turnhout: Brepols, 2014), 17–105.

³³ Por. najnowsze opracowanie dotyczące tego tekstu: *The Meditationes Vitae Christi Reconsidered. New Perspectives on Text and Image*, red. Holly Flora i Peter Tóth (Turnhout: Brepols, 2021).

³⁴ *Meditations on the Life of Christ. The Short Italian Text*, red. Sarah McNamer (Notre Dame, Indiana: University of Notre Dame Press, 2018).

³⁵ Holly Flora, *The Devout Belief of the Imagination: The Paris „Meditationes Vitae Christi” and Female Franciscan Spirituality in Trecento Italy* (Turnhout: Brill, 2009).

³⁶ Opis za: Breckenridge, „‘Et Prima Vidit,’” 17; Dobrzeniecki, „Legenda średniowieczna,” 40; *Meditations on the Life of Christ*, 170–173 (w domniemanym włoskim oryginalnym tekście „*Meditationes*”, którego autorką miała być nieznaną z imienia pizańska klaryska, przebieg tego spotkania nie został tak szczegółowo opisany).

u Bernardyna ze Sieny (1380–1444) w spisany w 1436 roku „Quadragesimale de christiana religione”.

Popularność apokryficznej wizji spotkania zmartwychwstałego Chrystusa z Marią, obecnej na kartach wielu poczytnych średniowiecznych tekstów, nie znalazła, przynajmniej pod względem liczebności, odzwierciedlenia w realizacjach z zakresu sztuk wizualnych. Najwcześniejsze przedstawienia Chrystofanii Marii w sztukach zachodniego chrześcijaństwa są datowane na pierwszą tercję XIV wieku, a najciekawsze z nich i istotne dla naszych dalszych rozważań pochodzi z tzw. Pasjonau Kunegundy (po 1312, Národní knihovna ČR w Pradze)³⁷. Ukazuje ono niewątpliwie emocjonalny, lecz rzadziej wybierany przez twórców oraz zleceniodawców, choć bez wątplenia szeroko znany epizod opowiedzianej w „Meditationes Vitae Christi” historii, kiedy to Matka z Synem padają sobie w ramiona (il. 7). Z kolei powstałe w podobnym czasie ujęcia włoskie, takie jak np. fresk z kościoła Santa Maria Donna Regina Vecchia w Neapolu, przedstawiają znacznie częściej wybierany etap omawianego spotkania, kiedy Maria dopiero rozpoznaje odwiedzającego ją Syna i pada przed nim na kolana. Ten właśnie wariant, zakładający brak fizycznego kontaktu między głównymi uczestnikami wydarzenia, wybrało wielu twórców aktywnych w XV i na początku XVI wieku na północ od Alp³⁸, m.in. Rogier van der Weyden, Albrecht Dürer, a także wykonawca obrazu pochodzącego z klasztoru wrocławskich klarysek. Wspomniany fakt oraz rozpowszechnienie wizerunków Chrystofanii Marii za sprawą medium graficznego, głównie drzeworytów³⁹, nie oznacza, że można wyróżnić konkretne powtarzane wzory bądź nawet typy ikonograficzne obowiązujące w interesującym nas czasie. Również w odniesieniu do wrocławskiego obrazu nie sposób wskazać bezpośredniego źródła inspiracji ani też konkretnej realizacji mogącej stanowić wzór dla śląskiego malarza w kreacji postaci Chrystusa i Marii. Niemniej jednak nie ulega wątpliwości, że w transferze koncepcji połączenia trzech

³⁷ Gia Toussaint, *Das Passional der Kunigunde von Böhmen: Bildrhetorik und Spiritualität* (Paderborn: Brill / Schönningh, 2003); Kathryn Rudy, „Touching the Book Again: The Passional of Abbess Kunigunde of Bohemia,” w *Codex und Material*, red. Patrizia Carmassi i Gia Toussaint (Wiesbaden: Harrassowitz Verlag, 2018), 247–257.

³⁸ Na ten temat ostatnio Ragnhild M. Bø, „The Resurrected Christ Appearing to His Mother in Late Medieval Netherlandish Altarpieces,” *Konsthistorisk Tidsskrift / Journal of Art History* 89, nr 3 (2020), DOI: 10.1080/00233609.2020.1770856.

³⁹ Wilhelm Ludwig Schreiber, *Handbuch der Holz- und Metallschnitte des XV. Jahrhunderts*, t. 1 *Mit Darstellungen aus dem Alten und Neuen Testament, den apokryphen Evangelien und biblischen Legenden* (Leipzig: Hiersemann, 1926), 224–225.

wiążących się z wypadkami następującymi tuż po Zmartwychwstaniu scen obecnych na interesującym nas dziele pośredniczyły prace graficzne, o czym będzie jeszcze mowa w dalszej części tekstu.

Obecność za plecami Chrystusa wyprowadzonych przez niego z otchłani Adama, Ewy, Dawida i rodziców Marii jest jednym z dwóch motywów decydujących o wyjątkowości zaginionego wrocławskiego dzieła na tle malarstwa śląskiego, a nawet środkowoeuropejskiego. Wedle przypuszczeń badaczy umieszczanie od końca XV wieku w obrębie scen Chrystofanii Marii dodatkowych postaci stanowić może odbicie wizji literacko konkretyzującej się w drugiej dekadzie XV stulecia na terenie Hiszpanii, choć mającej precedensy we wcześniejszych przekazach pisanych, m.in. Ludolfa z Saksonii. Wedle tej koncepcji Chrystus nawiedził Marię wraz z aniołami i licznym gronem sprawiedliwych uwolnionych przez niego z Pandemonium, by przedstawić ich swej Rodzicielce⁴⁰. Za rozpowszechnienie na kontynencie europejskim tego wariantu omawianej apokryficznej opowieści odpowiadać być może św. Wincenty Ferreriusz (zm. 1419) – hiszpański dominikanin, który w jednym ze swoich spisanych kazań („De vita Christi”) twierdził, że zmartwychwstały Chrystus – co warto zaznaczyć – pozdrawia Matkę słowami antyfony: „Regina c[a]jeli, letare, de cetero cessa flere...”⁴¹ Zdaniem Tadeusza Dobrzenieckiego pisma Ferreriusza, w tym także drukowane od 1474 roku i krążące na terenach Niemiec, Francji i Włoch teksty jego kazań oddziaływały na wrocławskie środowisko malarskie, czego dowód stanowi jedna z malowanych kwater zewnętrznego skrzydła wspomnianego już Pentaptyku Ukrzyżowania Rodziny Krappe, na której w scenie Chrystofanii Marii Jezusowi towarzyszy spora grupa postaci oraz aniołowie (il. 8)⁴². Zasłużony warszawski muzealnik i mediewista wszakże nie podkreślił, że scena z Pentaptyku, a także omawiany zaginiony obraz z kościoła wrocławskich klarysek można uznać za jedne z najwcześniejszych przedstawień tego wariantu ikonograficznego w sztuce europejskiej. Wyprzedzają one większość powstałych na Półwyspie Iberyjskim i w Niderlandach realizacji, które jednak imponują koncepcyjnym i artystycznym rozmachem, jak choćby atrybuowany Juanowi de Flandes obraz

⁴⁰ Dobrzeniecki, „Legenda średniowieczna,” 79.

⁴¹ Dobrzeniecki, „Legenda średniowieczna,” 103.

⁴² Dobrzeniecki, „Legenda średniowieczna,” 103.

(ok. 1499–1500, National Gallery w Londynie, il. 9⁴³) należący do serii czterdziestu sześciu dzieł namalowanych dla Izabeli Kastylijskiej.

Drugi element decydujący o ikonograficznej nietypowości, a nawet wyjątkowości związanego z wrocławskimi klaryskami dzieła stanowi połączenie przedstawienia Chrystofanii Marii z umieszczaną w cyklach mariologicznych jako kolejny, zwykle końcowy epizod Koronacją Marii. Ponadto poza Marii, która jak najbardziej odpowiada opisowi zawartemu w „Meditationes Vitae Christi”, dodatkowo przywodzi na myśl rozliczne, powstające zwłaszcza w XIV i XV wieku malowane i rzeźbione przedstawienia nie tylko Koronacji Marii, lecz również Zwiastowania. Co więcej, wpływający na anachroniczność ukazanej sceny – gdyż łączący wydarzenia odbywające się w różnym czasie – opisany zabieg, za sprawą obecności Boga Ojca, Gołębicy i aniołów unoszących nad głową Marii koronę bez wątpienia niweczający intymny nastrój wizji spotkania Matki z Synem, nie ma jednak przypadkowego charakteru. Ta osobliwa ikonograficzna fuzja mogła powstać pod wpływem przynajmniej dwóch czynników. Po pierwsze, jest to dosłowna ilustracja treści bardzo popularnej w kręgach franciszkańskich antyfony maryjnej *Regina Caeli*, której cztery wersy, wraz z datą powstania obrazu, zamieszczono na jego ramie. W tymże hymnie, sformułowanym na przełomie IX i X wieku, obwieszczającym Zmartwychwstanie Chrystusa, Maria została nazwana Królową Niebios. Ponadto twórcy programu ideowego wrocławskiego obrazu postanowili nie ograniczać się do podkreślenia królewskiej godności Marii jedynie za pomocą korony na jej głowie, jak to widać – pozostając w granicach Śląska i aktywnych tu twórców – w malowanej scenie Chrystofanii Marii z pierwszego otwarcia Poliptyku Kaliskiego (około 1510, Sanktuarium św. Józefa w Kaliszu, il. 10⁴⁴), lecz rozbudowali obraz o drugą scenę, tj. Koronacji, zakłócającą narrację zasadniczego przedstawienia. Po drugie, źródeł bądź inspiracji dla takiego bezprecedensowego ikonograficznego zabiegu można również upatrywać w pismach m.in. wspomnianego już św. Wincentego Ferreriusza, a także Durandusa z Mende (1230–1296, „Rationale divinatorum officiorum”)

⁴³ Chiyo Ishikawa, *The Retablo de Isabel la Católica by Juan de Flandes and Michel Sittow* (Turnhout: Brepols, 2004); Matthias Weniger, *Sittow, Morros, Juan de Flandes. Drei Maler aus dem Norden am Hof Isabellas von Kastilien* (Kiel: Ludwig, 2011), 210–215.

⁴⁴ Agnieszka Patała, *Pod znakiem świętego Sebalda. Rola Norymbergi w kształtowaniu późnogotyckiego malarstwa tablicowego na Śląsku* (Wrocław: Via Nova, 2018), 266–271, 293.

albo Simona Fidati da Cascia (1295–1348), który twierdził, że Jezus – ukazując się Marii – uczcił ją nie tylko jako Matkę, lecz również osobę obdarzoną królewską godnością⁴⁵.

Na marginesie rozważań ikonograficznych warto zaznaczyć, że analizowany obraz jest przynajmniej drugim należącym do wyposażenia kościoła wrocławskich klarysek malowanym przedstawieniem sceny maryjnej, którego ramę wzbogacono o słowa hymnu. Chronologicznie pierwszy był obraz Marii z Dzieciątkiem atrybuowany warsztatowi Wilhelma Kalteysena von Oche (około 1450, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, il. 11), któremu towarzyszą słowa antyfony: „Congratulamini mihi omnes qui diligitis dominum quia cum essem parvula placui altissimo et de meis visceribus genui deum et hominem”⁴⁶. O tym, czy wytłoczone w gruncie i pokryte złotem płatkowym wersy miały zachęcać do oddania czci Marii zarówno cichą modlitwą, jak i śpiewem, można tylko domniemywać. Analiza pochodzących ze zbiorów wrocławskich klarysek rękopisów dostarcza wszakże jednoznacznych dowodów, że w murach ich kościoła przynajmniej od XIV wieku rozbrzmiewał śpiew, wbrew powszechnie obchodzonemu lub lekceważonemu zakazowi wykonywania pieśni obecnemu w regule św. Klary⁴⁷.

Bardzo prawdopodobny wydaje się scenariusz zakładający, że przynajmniej niektóre klaryski w ramach praktykowanej przed omawianym obrazem indywidualnej dewocji – bez wątpienia wyłącznie w obrębie obowiązującej je przestrzeni klauzury, która we Wrocławiu rozciągała się też na cały kościół św. Klary – ograniczały swoje rozmyślenia do wydarzeń i zagadnień ukazanych na jego pierwszym planie. Tym samym pozostaje wyszczególnić i podsumować, w jaki sposób omówione przedstawienia Chrystofanii i Koronacji Marii, ze zwornikiem w postaci maryjnej antyfony, współgrały z nadzwyczaj intensywnym i rozbudowanym we franciszkańskich zgromadzeniach kultem maryjnym, pielęgnowanym z powodzeniem również we wrocławskiej wspólnocie⁴⁸. Przede wszystkim siostry mogły kontemplować wizerunek radującej się z nadejścia Syna Bożej Rodzicielki, określanej na kartach należących do zbiorów nadodrzańskich klarysek pism liturgicznych i modlitewników także

⁴⁵ Dobrzeniecki, „Legenda średniowieczna,” 30.

⁴⁶ Guldán-Klamecka i Ziomecka, *Sztuka na Śląsku*, 267–270; Patała, *Pod znakiem*, 104–106, 111, 113–115, 129–130.

⁴⁷ Czachorowska, „Książka w rękach,” 412–413.

⁴⁸ Sutowicz, „Życie wewnętrzne,” 108–110; Anna Sutowicz, „Maryja w duchowości śląskich klarysek i benedyktynek w okresie Średniowiecza,” *Perspectiva. Legnickie Studia Teologiczno-Historyczne* 18 (2011): 209–225.

jako *Redemptoris Mater*, *Beata Mater*, *Mater Pulchre Dilectionis*⁴⁹. W tym ujęciu współuczestniczyła ona nie tylko w męce Jezusa, lecz również w jego zmartwychwstaniu i chwale, na co zwracał już uwagę św. Bonawentura⁵⁰. Ponadto Maria została ukoronowana na Królową Niebios (jako – znów odwołując się do modlitewnika wrocławskich klarysek – „konigynne hemmils, konigynne der engele”⁵¹), dostępując zaszczytu obcowania z Bogiem w niebie. Ponieważ zasiadała obok Syna, wydawała się najskuteczniejszą pośredniczką i orędowniczką („advocata nostra, genitrix filii dei”⁵²). Co więcej – pozostając w obrębie pierwszego planu analizowanego obrazu – komnata Marii stała się tu etapem wędrówki wszystkich dusz uwolnionych przez Jezusa z otchłani w ich drodze do Raju. Z tego względu Maria, jako druga Ewa, nie tylko otworzyła bramy raju („Tu regis alti ianua et porta lucis”⁵³), lecz de facto sama stała się bramą niebios. Zdaniem Anny Sutowicz pobożność maryjna wrocławskich klarysek miała swoje źródło w kulcie Wcielenia⁵⁴, a jej charakter – co bardzo wyraźnie manifestuje się na zaginionym obrazie powstałym na użytek tejże wspólnoty – warunkują oraz określają ściśle relacje między Marią a Chrystusem na każdym etapie jego życia. W tym kontekście obowiązująca pozostaje bardzo trafna i odnosząca się również do nadodrzańskiego klasztoru konstatacja Maurycego Wszółka: „Obraz Marii ‘autonomicznej’ nie mieści się w średniowiecznej tradycji franciszkańskiej”⁵⁵.

Pogłębienie sensu, a także zwiększenie medytacyjnego oraz intelektualnego potencjału analizowanego dzieła przynoszą drugoplanowe sceny naracyjne, tj. *Noli me tangere* i *Chrystus z Niewiernym Tomaszem*, umieszczone w oknach prowizorycznej komnaty Marii. Ich dobór nie jest przypadkowy – otrzymujemy bowiem wizualizację dwóch opisanych w Ewangelii św. Jana i jednego wywodzącego się z tradycji apokryficznej świadectw zmartwychwstania Chrystusa. Poszukiwania obrazowych analogii dla tak skonstruowanego zestawienia tych trzech wydarzeń przyniosły rezultat w postaci

⁴⁹ Teksty w zbiorach BUWr, wymienione w kolejności podawanych tu określeń (za: Sutowicz, „Życie wewnętrzne,” 108–110): BUWr, I F 430, f. 134–134a; BUWr, I F 430, f. 98; BUWr, I Q 256, f. 120.

⁵⁰ Dobrzeńiecki, „Legenda średniowieczna,” 36.

⁵¹ BUWr, IO 31, ff. 26, 30, 31, 35.

⁵² BUWr, I F 430, ff. 24, 99, 105, 129.

⁵³ BUWr, I Q 256, f. 117.

⁵⁴ Sutowicz, „Życie wewnętrzne,” 109.

⁵⁵ *Teksty o Matce Bożej. Franciszkanie średniowieczni*, oprac. Maurycy Stanisław Wszółek OFMConv. (Teresin: Wydawnictwo Ojców Franciszkanów Niepokalanów, 1992), 6.

drzeworytu atrybuowanego Hansowi Wechtlinowi, ilustrującego wydany w 1508 roku – a więc dwa lata po namalowaniu wrocławskiego obrazu – w Strasburgu w oficynie Jana Knoblocha druk *Das leben Jesu Christi gezogen auss den vier Euangelisten...* (il. 12)⁵⁶. Oba dzieła, śląskie i alzackie, łączy podobna idea wyeksponowania uprzywilejowanej pozycji Marii, która jako pierwsza żyjąca ziemska istota miała dostąpić zaszczytu spotkania z Synem po jego śmierci. Jednakże pod względem formalno-stylowym prace te wydają się od siebie bardzo odległe, dlatego wolno przypuszczać, że są to dwie realizacje oparte na tożsamej formule obrazowej, której wizualne źródło pozostaje nieznane, a jej nośnikami mogły być niezidentyfikowane, przynajmniej w ramach kwerend do niniejszego artykułu, wcześniejsze prace graficzne. Powielenie omawianej formuły niemal w tym samym momencie na Śląsku (1506) i w odległej Alzacji (1508) wskazuje ponadto, że była ona już zapewne ugruntowana w sztuce początku XVI wieku. Co więcej, włączenie scen Chrystofanii Marii, *Noli me tangere* i Chrystusa z niewiernym Tomaszem w obręb jednego dzieła, choć wedle odmiennej narracyjno-kompozycyjnej logiki, ma na Śląsku precedens w postaci malarskich kwater rewersów zewnętrznych skrzydeł przywoływanego już Pentaptyku Ukrzyżowania Rodziny Krappe (il. 13). Bez wątpienia jednak rozpatrujemy zjawisko stosunkowo rzadkie, dowodzące szybkiego recypowania przez wrocławskie klaryski współczesnych im zjawisk i tendencji intelektualno-artystycznych.

Bardziej jednoznaczne rezultaty przyniosły za to poszukiwania osobnych źródeł obrazowych dla mniejszych kompozycji. Spotkanie św. Marii Magdaleny z Chrystusem zostało skomponowane na podstawie modelu, jaki reprezentuje m.in. rycina Israela van Meckenem powstała w ostatniej ćwierci XV wieku, wzorowana na realizacji tzw. Mistrza Męczeństwa Dziesięciu Tysięcy⁵⁷. Z owym anonimowym twórcą wiąże się także kolorowaną rycinę przedstawiającą Chrystusa z Niewiernym Tomaszem (1460–1470)⁵⁸, których pozy i układ ciał przywodzą na myśl sposób ustawienia tych samych postaci w drugim oknie wrocławskiego obrazu. Najpewniej więc twórcy analizowanego zabytku posiłkowali się graficznymi odbitkami krążącymi na terenach szeroko pojętej Rzeszy Niemieckiej w drugiej połowie XV i na początku XVI stulecia.

Klucz interpretacyjny pozwalający wyjaśnić przyczyny i sens zestawienia na zaginionym wrocławskim obrazie sceny z wyobrażeniem Zmartwychwsta-

⁵⁶ Jeden z egzemplarzy zob. Londyn, The British Museum, nr inw. 1931,0618.9.1–44.

⁵⁷ Londyn, The British Museum, nr inw. 1850,0223.42.

⁵⁸ Londyn, The British Museum, nr inw. 1846,0709.55.

łego Chrystusa ukazującego się Marii z przedstawieniami *Noli me tangere* oraz Chrystusa z Niewiernym Tomaszem stanowi relacja wiary i dotyku. Według słów zapisanych w Ewangelii św. Jana, zarówno św. Maria Magdalena, jak i św. Tomasz ujrzeli Zmartwychwstałego Chrystusa i rozmawiali z nim przed jego Wniebowstąpieniem. Każde z nich spotkało go w odmiennych okolicznościach i z różnych przyczyn, jednakże w obu przypadkach kluczowym problemem w kontakcie ze Zbawicielem okazał się dotyk – jego zakaz, jaki otrzymała Maria Magdalena, oraz przyzwolenie nań, a wręcz zachęta, jaką usłyszał św. Tomasz. Tym samym ich historie, zestawione na zasadzie *pendants*, mogą prowokować refleksję na temat roli ludzkich zmysłów w potwierdzaniu istnienia Boga i pogłębianiu pobożności, inspirować do zadawania pytań o dotyk i doświadczenia sensoryczne uwarunkowane płciowo oraz przywilejem niezachwianej wiary⁵⁹, wreszcie skłaniać do poszukiwań przejawów przeróżnych kulturalno-antropologicznych konstrukcji i archetypów dotyczących dotyku, ciała i wzroku.

Bardzo interesującą ścieżkę interpretacji średniowiecznych przedstawień *Noli me tangere* w kontekście zmysłowym, uzupełnioną o odwołania do Chrystusa z Niewiernym Tomaszem, przedstawiła Barbara Baert⁶⁰. Jej zdaniem w scenach ukazujących św. Marię Magdalenę rozpoznającą w postaci ogrodnika Zmartwychwstałego Chrystusa, których pierwsze przykłady w sztuce europejskiej są datowane na IX stulecie, a największą popularność zyskują w XIV i XV wieku, dochodzi do inwersji zmysłów – manifestacyjnie nieobecny dotyk uwypuklił moc wzroku, dzięki czemu powstrzymująca się od dotykania

⁵⁹ Ostatnio na ten temat najszerzej Lisa Marie Rafanelli, „To Touch or Not to Touch? The Noli Me Tangere and Incredulity of Thomas in Word and Image from Early Christianity to the Ottonian period,” w *To Touch or Not to Touch? Interdisciplinary Perspectives on the Noli Me Tangere*, red. Reimund Bieringer, Karlijn Demasure, i Barbara Baert (Leuven: Peeters 2013), 139–179, a w odniesieniu do sztuki nowożytnej Erin E. Benay, „Touch Me, Touch Me Not. The Doubting Thomas and the ‘Noli Me Tangere’ in Later Renaissance Art” w *Noli me Tangere in Interdisciplinary Perspective. Textual, Iconographic and Contemporary Interpretations*, red. Reimund Bieringer, Barbara Baert, i Karlijn Demasure (Leuven–Paris–Bristol: Peeters, 2016), 313–332.

⁶⁰ Barbara Baert, *To Touch with the Gaze. Noli me tangere and the Iconic Space* (Oostakker: Sintjoris 2012). W kolejnych publikacjach autorka podtrzymała swoje ustalenia, por. Barbara Baert, „An Odour, a Taste, a Touch. Impossible to Describe. Noli me tangere and the Senses,” w *Religion and the Senses in Early Modern Europe*, red. Wietse de Boer i Christine Goettler (Leiden: Brill, 2013), 111–151 (tekst przedrukowany w Barbara Baert, *Interruptions and Transitions: Essays on the Senses in Medieval and Early Modern Visual Culture* (Leiden–Boston: Brill, 2019), 36–72); Barbara Baert, „The Pact Between Space and Gaze. The Narrative and the Iconic in ‘Noli Me Tangere’,” w *Noli me Tangere in Interdisciplinary Perspective*, 191–216.

Chrystusa Maria Magdalena otrzymała zdolność spojrzenia będącego olśnieniem, dającego zrozumienie oraz wgląd w zmartwychwstanie i nieskończoną miłość. Co istotne jednak, Maria Magdalena rozpoznała Chrystusa usłyszawszy jego głos – zatem, w przeciwieństwie do św. Tomasza, nie musiała Zbawiciela dotykać, by uwierzyć, a kluczowy okazał się tu inny zmysł – słuchu, który umożliwił ujście Jezusa⁶¹. Zdaniem św. Ambrożego z Mediolanu (zm. 397), którego pogląd podzielał św. Hieronim, Maria Magdalena nie mogła dotknąć Zmartwychwstałego Chrystusa, ponieważ w tym konkretnym momencie jej wiara była niekompletna⁶² oraz niedoskonała, gdyż skupiona na poszukiwaniach jego ciała. Św. Augustyn (354–430) z kolei interpretował scenę *Noli me tangere* jako przejście z wiary w Chrystusa jako człowieka do wiary w niego jako Boga. Konkludując – św. Tomasz otrzymał pozwolenie na dotknięcie Chrystusa z powodu braku wiary, podczas gdy Magdalena rozpoznała Jezusa w boskiej postaci i dotyk nie był już konieczny⁶³. W kontekście dewocji praktykowanej w żeńskich wspólnotach klasztornych fascynację *Noli me tangere* rozbudzała mistyczna duchowość pełnego średniowiecza, dla której istotne znaczenie zyskiwało zagadnienie wglądu i miłości, jakże pięknie opisywanej przez Mechtyldę z Hefty (1241–1298)⁶⁴, a także transformacji Marii Magdaleny z grzesznicy mogącej dotknąć Chrystusa-człowieka do pozbawionej takiej możliwości kobiecej postaci apostoła i świętej⁶⁵. Maria Magdalena, której kult rósł w siłę od XIII wieku, stała się więc wzorem przejścia od grzechu do perfekcji – modelem świętej mającej swoją ziemską grzeszną przeszłość, wzorem popularnym i czczonym w środowiskach franciszkańskich i dominikańskich⁶⁶.

Aleksander z Hales w *Summie teologicznej* wspomniał, że Maria stojąca pod krzyżem, która jako jedyna ani przez chwilę nie wątpiła w Chrystusa, stanowiła jedyne „miejsce” na ziemi, gdzie ocalał Kościół⁶⁷. W konsekwencji nie tylko była pierwszą osobą, której ukazał się Zmartwychwstały Syn,

⁶¹ Baert, „An Odour,” 126–130.

⁶² Baert, *To Touch*, 23.

⁶³ Baert, *To Touch*, 24.

⁶⁴ Gertrudis van Helfta, *Het boek der bijzondere genade van Mechtild van Hackeborn*, red. R. L. J. Bromberg (Zwolle: W.E.J. Tjeenk Willink, 1965), I 25.

⁶⁵ Katherine Ludwig Jansen, *The Making of the Magdalen. Preaching and Popular Devotion in the Later Middle Ages* (Princeton: Princeton University Press, 1999), 29.

⁶⁶ Por. Jeryldene M. Wood, *Women, Art, and Spirituality. The Poor Clares of Early Modern Italy* (Cambridge: Cambridge University Press, 1996).

⁶⁷ *Teksty o Matce Bożej*, 33. Tę myśl, tj. zagadnienie niezachwianej wiary Marii, rozwijało wielu teologów, w tym ważny w kręgach franciszkańskich Mateusz z Aquasparta.

lecz również jako jedyna – co opisywał w zrelacjonowanym powyżej tekście twórca „Meditationes” i odwołujący się do niego późniejsi autorzy, a zobrazował twórca dekoracji Pasjonauła Kunegundy (il. 7) – mogła go objąć i ucałować, nie musząc prosić o pozwolenie lub zachętę. Św. Maria Magdalena owszem, kochała Chrystusa, lecz zdaniem Aleksandra z Hales nie wierzyła, że jest on równy Ojcu – i dlatego nie mogła dotknąć Zmartwychwstałego, gdyż chciała dotknąć jego ciała. Spojrzawszy jednak na Chrystusa i usłyszawszy napomnienie: „Nie dotykaj mnie” – zrozumiała i uwierzyła. Święty Tomasz musiał nie tylko ujrzeć i usłyszeć Jezusa, by uwierzyć – stało się to dopiero po otrzymaniu zachęty dotknięcia Zbawiciela, z której nie wiemy, czy ostatecznie skorzystał.

Jakie znaczenie mają niniejsze rozważania w odniesieniu do problemu praktyk pobożnościowych wrocławskich klarysek? Otóż dotyk, przytulenie bądź też inny rodzaj fizycznego kontaktu z Bogiem, jako konsekwencja niezachwianej wiary oraz finał uwarunkowanych nią pogłębionych medytacji, to zagadnienie rozpatrywane m.in. przez św. Klarę z Asyżu (1194–1253). W Trzecim liście do św. Agnieszki Praskiej, którego treść zapewne była znana we Wrocławiu, Klara pisała:

Utkwij swój umysł w zwierciadle wieczności, duszę swą zanurz w blasku chwały, serce swe umieść w Tym, który jest figurą boskiej substancji i za pomocą kontemplacji przekształć się całkowicie w obraz Jego bóstwa [...] przytul się do najśłodziej Matki, która porodziła tak wielkiego Syna, że ‘niebiosa nie mogą Go objąć’ (1 Krl 8, 27). Ona jednak zawarła Go w maleńkim klasztorze swojego świętego łona i nosiła Go w swoim dziewiczym wnętrzu...⁶⁸

Niewykluczone więc, że analizowany obraz mógł, po pierwsze, towarzyszyć indywidualnym oraz zbiorowym rozważaniom sióstr, przede wszystkim o charakterze intelektualnym i medytacyjnym, prowadzonym w przestrzeni objętego klauzurą kościoła św. Klary i koncentrującym się na problemie wiary – zrozumieniu jej źródeł, przyczyn osłabienia oraz mocy trwania. Najważniejszym kobiecym exemplum, niezachwianym wzorem do naśladowania, w środowiskach klarysek w szczególności, była oczywiście Maria, do przytulenia której zachęcała św. Klara. Druga rola zaginionego wrocławskiego dzieła, znacznie bardziej ważka w realiach późnośredniowiecznej klauzurowej kobiecej pobożności, ogniskowała się na jego funkcjonowaniu jako medium,

⁶⁸ *Teksty o Matce Bożej*, 16.

inspiracja, wręcz wehikuł pogłębianych, indywidualnych, zatopionych w duchowej zmysłowości, a więc na wskroś mistycznych dążeń do przytulenia Marii. Co ważne, osiągnięcie takiego kontaktu stanowiło nie tylko probierz szczerości i mocy wiary modlącej się zakonnicy, lecz również zbliżało ją do Boga. Maria bowiem jest jedyną kobietą, dla której Chrystus był osiągalny w każdej, zarówno fizycznej, jak i boskiej postaci, gdyż przebywał w niej – zarówno fizycznie, jak i symbolicznie. W konsekwencji przytulenie przez klaryskę Matki mogło prowadzić do mniej lub bardziej bezpośredniego przytulenia Syna – matczynego i bez wątpienia także oblubieńczego⁶⁹. To zresztą nie jedyna forma zalecanego Paniom Ubogim i opartego na duchowej zmysłowości kontaktu ze Zbawicielem – m.in. święty Bonawentura w swoich pismach rekomendował „dotykanie” Chrystusa i jego ran w ramach kontemplacji Krzyża i wydarzeń pasyjnych⁷⁰. W interesującym nas przypadku siostry mogły skupić się na dotyku w okolicznościach radosnych, związanych ze świętowaniem Zmartwychwstania i celebracji okresu Wielkanocy.

Zaginiony obraz ze sceną Chrystofanii Marii, powstały około 1506 roku w jednym z wrocławskich warsztatów na potrzeby elitarnego i bogatego zgromadzenia klarysek we Wrocławiu, dzięki swojej skomplikowanej, rzadkiej i wielowątkowej strukturze ikonograficznej oraz treściowej stanowi jedno z wielu świadectw wysokiej kultury umysłowej i duchowych potrzeb śląskich Ubogich Panien w przededniu Reformacji. Przechowywany i kontemplowany przez siostry w przestrzeni klauzury, która we wrocławskiej wspólnotie obejmowała nie tylko zabudowania klasztorne, lecz również kościół św. Klary, z pewnością stanowił źródło wizualnych inspiracji dla wszystkich chcących czcić Marię jako Królową Nieba (*Regina Coeli*) i rodzicielkę Boga, szczególnie w okresie Wielkanocy. Dojrzałe duchowo i umysłowo klaryski, świadome, że możliwość dotknięcia, a tym bardziej objęcia Boga oraz Marii stanowi przywilej tych, których wiara pozostaje niezachwiana, obraz mógł prowadzić głębiej i wspomagać kontemplację mającą skutkować, zgodnie z zaleceniami św. Klary, „przytuleniem się do najsłodszej Matki”. Na uwagę i analizę

⁶⁹ Bardzo interesujące w tym kontekście wydaje się malowidło nieznanego włoskiego twórcy na zachodniej ścianie emporii klarysek w kościele Santa Maria di Monteluca w Perugii, z ok. 1300 r., ukazujące Wniebowzięcie Marii, w którym Boża Rodzicielka została przedstawiona jako Oblubienica Chrystusa, por. Renana Bartal, „Reading the *Meditationes Vitae Christi* on the Mount of Light, Perugia,” w *The Meditationes Vitae Christi Reconsidered. New Perspectives on Text and Image*, red. Holly Flora i Peter Tóth (Turnhout: Brepols, 2021), 123.

⁷⁰ Michelle Kames, *Imagination, Meditation and Cognition in the Middle Ages* (Chicago–London: The University of Chicago Press, 2011), 136–137.

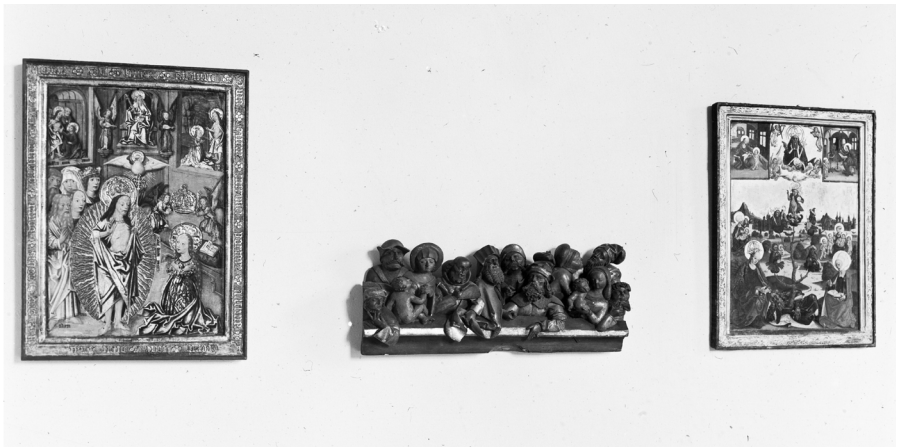
w przyszłości zasługuje także drugi widoczny na zdjęciu wnętrza skarbca (il. 2) obraz – z Drzewem Życia, również zaginiony, będący kompozycyjnym *pendant* omawianego dzieła. Bez wątpienia wspólne omówienie obu obiektów może otworzyć nowe ścieżki interpretacyjne i wzbogacić naszą wiedzę o duchowości wrocławskich klarysek w okresie przedreformacyjnym.

Finansowanie

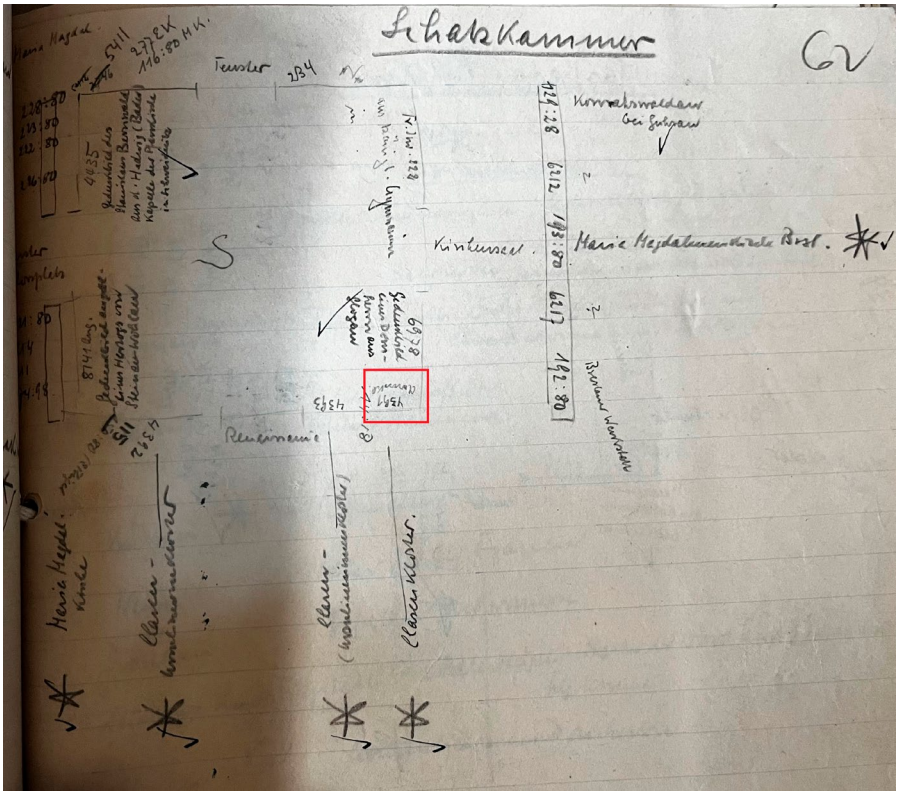
Artykuł powstał w wyniku realizacji projektu pt. „Residua przednowoczesnych relacji ze sztuką w wybranych współczesnych żeńskich zakonach na terenie Małopolski i Dolnego Śląska”, finansowanego przez Narodowe Centrum Nauki, o numerze 2021/41/B/HS2/03148.



Il. 1. Wrocław, Śląskie Muzeum Przemysłu Artystycznego i Starożytności, widok tzw. Skarbca, 1935 r. Fot. Herder Institut w Marburgu



Il. 2. Wrocław, Śląskie Muzeum Przemysłu Artystycznego i Starożytności, widok północnej ściany tzw. Skarbca, z obrazem *Chrystofanii* z kościoła wrocławskich klarysek (pierwszy z lewej), 1935 r. Fot. Herder Institut w Marburgu



II. 3. Wrocław, Muzeum Narodowe, Gabinet Dokumentów, I/416, dokumentacja rysunkowa ekspozycji w tzw. Skarbcu (1935–1938). Fot. A. Patała



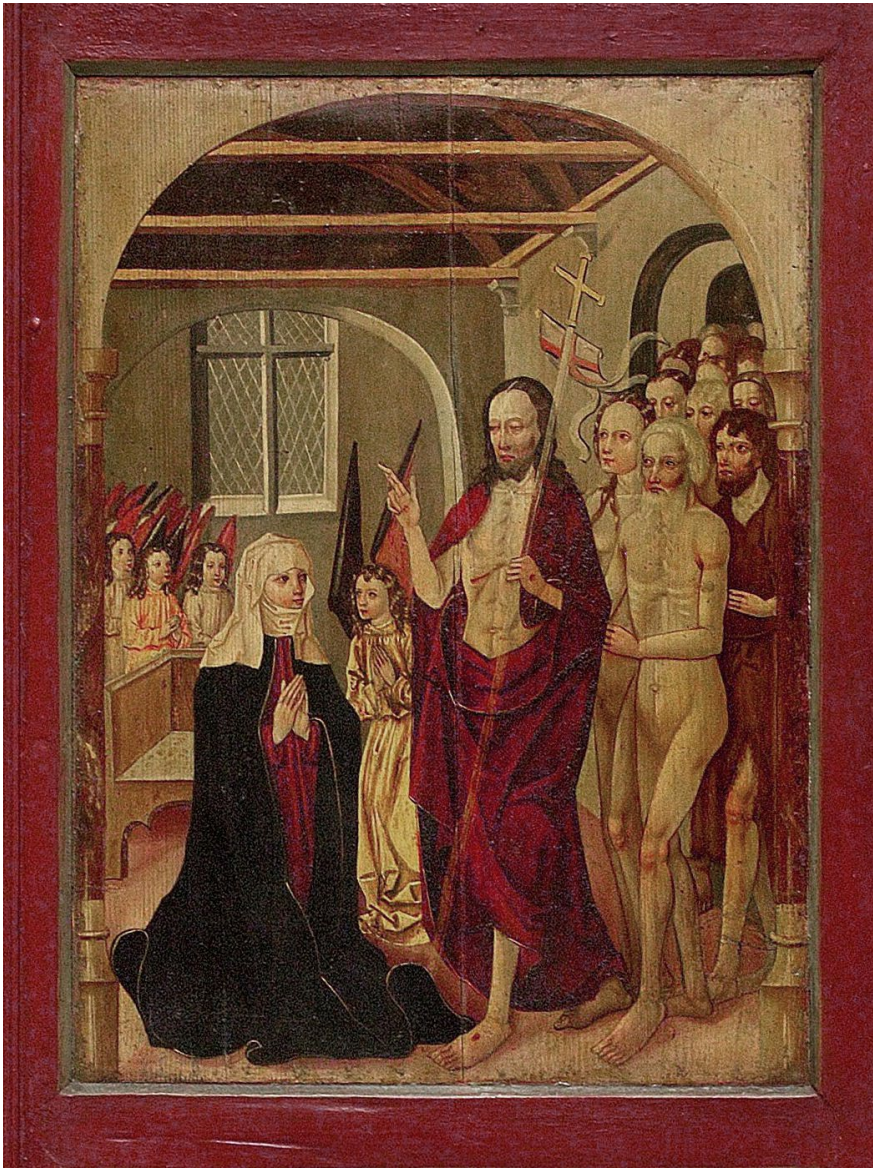
Il. 5. Wrocław, Śląskie Muzeum Przemysłu Artystycznego i Starożytności, *Chrystofania* z kościoła wrocławskich klarysek. Fragment il. 2



Il. 6. Barthel Weiner St. i Barthel Weiner Mł., *Contrafactur der Stadt Breslau*, 1562, fragment z przedstawieniem kościoła i klasztoru wrocławskich klarysek. Fot. Biblioteka Uniwersytecka we Wrocławiu



Il. 7. Praga, Národní knihovna ČR, *Chrystofania*, Pasjonál Kunegundy, po 1312 r. Fot. za: Karel Stejskal i Emma Urbánková, *Pasionál Přemyslovny Kunhuty* (Praha: Odeon, 1975), il. 16b.



Il. 8. Warszawa, Muzeum Narodowe, *Chrystofania*, kwaterna Pentaptyku Ukrzyżowania Rodziny Krappe, ok. 1500 r. Fot. Muzeum Narodowe w Warszawie



Il. 9. Londyn, National Gallery, Juan de Flandes, *Christofania*, ok. 1499–1500.
Fot. National Gallery London



Il. 10. Kalisz, Sanktuarium św. Józefa, Mistrz Polipytyku z Gościszowic, *Chrystofania*, kwaterna z pierwszego otwarcia Polipytyku Kaliskiego, ok. 1510 r. Fot. A. Patała



Il. 11. Wrocław, Muzeum Narodowe, Wilhelm Kalteysen von Oche, *Maria z Dzieciątkiem*, ok. 1450 r. Fot. Muzeum Narodowe we Wrocławiu



Il. 12. Londyn, British Museum, Hans Wechtlin, *Chrystofania*, drzeworyt z *Das leben Jesu Christi gezogen auss den vier Euangelisten...*, Strasburg: Jan Knobloch, 1508. Fot. © The Trustees of the British Museum



Il. 13. Warszawa, Muzeum Narodowe, rewersy zewnętrznych skrzydeł Pentateptyku Ukrzyżowania Rodziny Krappe, ok. 1500 r. Fot. Muzeum Narodowe w Warszawie

Bibliografia

- Adamski, Jakub. *Gotycka architektura sakralna na Śląsku w latach 1200–1420. Główne kierunki rozwoju*. Kraków: Societas Vistulana, 2017.
- Baert, Barbara. „An Odour, a Taste, a Touch. Impossible to Describe. Noli me tangere and the Senses.” W *Religion and the Senses in Early Modern Europe*, red. Wietse de Boer i Christine Goettler, 111–151. Leiden: Brill, 2013.
- Baert, Barbara. *Interruptions and Transitions: Essays on the Senses in Medieval and Early Modern Visual Culture*. Leiden–Boston: Brill, 2019.
- Baert, Barbara. „The Pact Between Space and Gaze. The Narrative and the Iconic in ‘Noli Me Tangere’.” W *Noli me Tangere in Interdisciplinary Perspective. Textual, Iconographic and Contemporary Interpretations*, red. Reimund Bieringer, Barbara Baert, i Karlijn Demasure, 191–216. Leuven–Paris–Bristol: Peeters, 2016.
- Baert, Barbara. *To Touch with the Gaze. Noli me tangere and the Iconic Space*. Oostakker: Sintjoris, 2012.
- Bartal, Renana. „Reading the Meditationes Vitae Christi on the Mount of Light, Perugia.” W *The Meditationes Vitae Christi Reconsidered. New Perspectives on Text and Image*, red. Holly Flora i Peter Tóth, 111–128. Turnhout: Brepols, 2021.
- Benay, Erin E. „Touch Me, Touch Me Not. The Doubting Thomas and the ‘Noli Me Tangere’ in Later Renaissance Art.” W *Noli me Tangere in Interdisciplinary Perspective. Textual, Iconographic and Contemporary Interpretations*, red. Reimund Bieringer, Barbara Baert, i Karlijn Demasure, 313–332. Leuven–Paris–Bristol: Peeters, 2016.
- Bø, Ragnhild M. „The Resurrected Christ Appearing to His Mother in Late Medieval Netherlandish Altarpieces.” *Konsthistorisk Tidsskrift / Journal of Art History* 89, nr 3 (2020): 165–190. DOI: 10.1080/00233609.2020.1770856.
- Breckenridge, James D. „‘Et Prima Vidit’: The Iconography of the Appearance of Christ to His Mother.” *The Art Bulletin* 39, nr 1 (1957): 9–32.
- Burgermeister, Ludwig, i Günther Grundmann. *Die Kunstdenkmäler der Stadt Breslau. T. 2 Die kirchlichen Denkmäler der Altstadt*. Breslau: Wilh. Gottl. Korn Verlag, 1933.
- Büsching, Johann Gustav Gottlieb. *Wöchentliche Nachrichten für Freunde der Geschichte, Kunst und Gelahrtheit des Mittelalters*. Breslau: Korn, 1816.
- Codex Diplomaticus Silesiae. T. 7 Regesten zur schlesischen Geschichte. Cz. 2 Bis zum Jahre 1280*. Red. Colmar Grünhagen. Breslau: Josef Max & Comp, 1875.
- Czachorowska, Irena. „Książka w rękach klarysek śląskich.” *Śląski Kwartalnik Historyczny „Sobótka”* 31 (1966): 407–419.
- Dobrzeńiecki, Tadeusz. „Legenda średniowieczna w piśmiennictwie i sztuce – Chrystofania Marii.” W *Średniowiecze. Studia o kulturze II*, red. Julian Lewański, 7–131. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1965.
- Eysymontt, Janina. „Architektura pierwszych kościołów franciszkańskich na Śląsku.” W *Z dziejów sztuki śląskiej*, red. Zygmunt Świechowski, 41–92. Warszawa: PWN, 1978.

- Flora, Holly. *The Devout Belief of the Imagination: The Paris „Meditationes Vitae Christi” and Female Franciscan Spirituality in Trecento Italy*. Turnhout: Brill, 2009.
- Guldan-Klamecka, Bożena, i Anna Ziomecka. *Sztuka na Śląsku XII–XVI w*. Wrocław: Muzeum Narodowe we Wrocławiu, 2003.
- Helfta, Gertrudis van. *Het boek der bijzondere genade van Mechtild van Hackeborn*. Red. Richard Louis Jean Bromberg. Zwolle: W.E.J. Tjeenk Willink, 1965.
- Horowski, Aleksander. „Ordinationes Monasterii Wratislaviensis: i più antichi statuti per le monache dell’Ordine di San Damiano.” *Collectanea Franciscana* 88 (2018): 91–145.
- Ishikawa, Chiyo. *The Retablo de Isabel la Católica by Juan de Flandes and Michel Sittow*. Turnhout: Brepols, 2004.
- Jansen, Katherine Ludwig. *The Making of the Magdalen. Preaching and Popular Devotion in the Later Middle Ages*. Princeton: Princeton University Press, 1999.
- Kalesse, Eugen. *Führer durch die Sammlungen des Museums Schlesischer Altertümer*. Breslau: Druck von Robert Nischkowsky, 1883.
- Kames, Michelle. *Imagination, Meditation and Cognition in the Middle Ages*. Chicago–London: The University of Chicago Press, 2011.
- Knötel, Paul. *Kirchliche Bilderkunde Schlesiens: ein Hilfsbuch zur Geschichte und Kunstgeschichte Schlesiens*. Glatz: Gebrüder Jenkner, 1929.
- Kohlhaussen, Heinrich. *Schlesischer Kulturspiegel im Rahmen der Kunstsammlungen der Stadt Breslau*. Breslau: Schlesisches Museum für Kunstgewerbe und Altertümer, 1935.
- Luchs, Hermann. „Schlesische Inschriften vom XIII bis XVI Jahrhundert.” *Schlesiens Vorzeit in Bild und Schrift* 3 (1881): 329–344.
- Łukaszewicz, Piotr. „Śląskie Muzeum Przemysłu Artystycznego i Starożytności.” W *Muzea Sztuki w dawnym Wrocławiu / Kunstmuseen im alten Breslau*, red. Piotr Łukaszewicz, 97–122. Wrocław: Muzeum Narodowe we Wrocławiu, 1998.
- Meditations on the Life of Christ. The Short Italian Text*. Red. Sarah McNamer. Notre Dame, Indiana: University of Notre Dame Press, 2018.
- Michalska, Anna. *Legenda obrazowa św. Klary z dawnego klasztoru klarysek we Wrocławiu*. Wrocław: Atut, 2013.
- Patała, Agnieszka. *Pod znakiem świętego Sebalda. Rola Norymbergi w kształtowaniu późnogotyckiego malarstwa tablicowego na Śląsku*. Wrocław: Via Nova, 2018.
- Patała, Agnieszka. „The Convent of Poor Clares in Breslau and its Medieval Furnishings.” *Convivium Supplementum* 1 (2022): 112–135.
- Rafanelli, Lisa Marie. „To Touch or Not to Touch? The Noli Me Tangere and Incredulity of Thomas in Word and Image from Early Christianity to the Ottonian period.” W *To Touch or Not to Touch? Interdisciplinary Perspectives on the Noli Me Tangere*, red. Reimund Bieringer, Karlijn Demasure, i Barbara Baert, 139–179. Leuven: Peeters 2013.

- Rudy, Kathryn. „Touching the Book again: The Passional of Abbess Kunigunde of Bohemia.” W *Codex und Material*, red. Patrizia Carmassi i Gia Toussaint, 247–257. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag, 2018.
- Schreiber, Wilhelm Ludwig. *Handbuch der Holz- und Metallschnitte des XV. Jahrhunderts*. T. 1 *Mit Darstellungen aus dem Alten und Neuen Testament, den apokryphen Evangelien und biblischen Legenden*. Leipzig: Hiersemann, 1926.
- Schultz, Alwin. *Urkundliche Geschichte der Breslauer Maler-Innung in den Jahren 1345 bis 1523*. Breslau: J. U. Kern, 1866.
- Sutowicz, Anna. „Maryja w duchowości śląskich klarysek i benedyktynek w okresie Średniowiecza.” *Perspectiva. Legnickie Studia Teologiczno-Historyczne* 18 (2011): 209–225.
- Sutowicz, Anna. „Życie wewnętrzne w klasztorze klarysek wrocławskich w średniowieczu.” Rozprawa doktorska, Uniwersytet Wrocławski, 2002.
- Teksty o Matce Bożej. Franciszkanie średniowieczni*. Oprac. Maurycy Stanisław Wszolek OFMConv. Teresin: Wydawnictwo Ojców Franciszkanów Niepokalanów, 1992.
- The Meditationes Vitae Christi Reconsidered. New Perspectives on Text and Image*. Red. Holly Flora i Peter Tóth. Turnhout: Brepols, 2021.
- Tóth, Peter, i Dávid Falvay. „New Light on the Date and Authorship of the ‘Meditationes Vitae Christi’.” W *Devotional Culture in Late Medieval England and Europe. Diverse Imaginations of Christ’s Life*, red. Stephen Kelly i Ryan Perry, 17–105. Turnhout: Brepols, 2014.
- Toussaint, Gia. *Das Passional Der Kunigunde Von Böhmen: Bildrhetorik und Spiritualität*. Paderborn: Schöningh, 2003.
- Weniger, Matthias. *Sittow, Morros, Juan de Flandes. Drei Maler aus dem Norden am Hof Isabellas von Kastilien*. Kiel: Ludwig, 2011.
- Wood, Jeryldene M. *Women, Art, and Spirituality. The Poor Clares of Early Modern Italy*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- Ziomecka, Anna. „Poliptyk Ukrzyżowania.” W *Malarstwo gotyckie w Polsce*, red. Adam S. Labuda i Krystyna Secomska, t. 2 *Katalog zabytków*, 287–288 (Dzieje Sztuki Polskiej II, 3). Warszawa: DiG, 2004.