

Halina Turska

Zakład Historii Sztuki Średniowiecznej i Nowożytnej UMK

## **Odzwierciedlenie doktryny eucharystycznej Kościoła katolickiego w średniowiecznej sztuce polskiej – wybrane przykłady**

### **Wprowadzenie**

**T**ematem artykułu jest obrazowanie doktryny eucharystycznej Kościoła katolickiego w sztuce polskiej okresu średniowiecza.

Już we wczesnym średniowieczu rozpoczęło się intensywne formułowanie dogmatyczne nauki Kościoła o Eucharystii. Oczywiście była ona i jest w ciągłym rozwoju, lecz obowiązujące sformułowanie otrzymała na mocy postanowień Soboru Trydenckiego (1545–1563). Jego orzeczenia ostatecznie ustaliły w Kościele katolickim rozumienie, w wielu przypadkach niejednoznacznie pojmowanej, problematyki związanej z Eucharystią.

Sztuka powszechna odzwierciedlała kontrowersje i rozumienie zagadnień eucharystycznych, sztuka polska zaś przejmowała w sposób specyficzny tendencje sztuki powszechnej.

Nauka Kościoła o Eucharystii rozwijała się od początku chrześcijaństwa. Zanim Sobór Laterański IV (1215 rok), a następnie Trydencki definitywnie zaakceptowały i ogłosiły dogmaty eucharystyczne, pojawiały się

w tej dziedzinie wątpliwości, niejasności i błędy, a to powodowało nasilanie się sporów. W czasach ojców Kościoła Eucharystia nie była zasadniczym przedmiotem kontrowersji<sup>1</sup>. Narastały one z biegiem lat i dotyczyły rzeczywistej obecności Chrystusa w Eucharystii, transsubstancjacji i tożsamości Ofiary Mszy Świętej z historyczną Ofiarą Chrystusa. Największe nasilenie kontrowersje te, w szczególności odnoszące się do rzeczywistej obecności Chrystusa w Eucharystii, osiągnęły we wczesnym średniowieczu. Sobór Laterański IV, a ostatecznie Sobór Trydencki ustaliły i sformalizowały naukę Kościoła w tym obszarze doktryny, jednak nadal nie cichły dysputy na ten temat. Znaczące grupy, jak np. husyci, nadal głosiły poglądy sprzeczne z nauką Kościoła. Miało to znaczące konsekwencje, także w sztuce.

## Przegląd doktryny

### Rzeczywista obecność Chrystusa w Eucharystii

Jednym z najważniejszych problemów odnoszących się do doktryny eucharystycznej od czasów wczesnego średniowiecza była realna obecność Chrystusa w Eucharystii<sup>2</sup>. Zagadnienie to stało się wręcz głównym te-

---

<sup>1</sup> M. Starowieyski, *Eucharystia pierwszych chrześcijan*, [w:] *Eucharystia pierwszych chrześcijan. Ojcowie Kościoła nauczają o Eucharystii*, wyb. i oprac. M. Starowieyski, Kraków 1987, s. 9–30.

<sup>2</sup> Wybrana literatura dotycząca różnych aspektów Eucharystii: J. R. Geiselman, *Abendmahlsstreit*, [w:] *Lexikon für Theologie und Kirche*, Bd. 1, Freiburg 1957, s. 33 i n.; J. Betz, *Eucharistie*, [w:] *Lexikon für Theologie und Kirche*, Bd. 3, Freiburg 1959, s. 1149 i n.; K. Journet, *Msza Święta. Obecność Ofiary Krzyżowej*, Poznań–Warszawa–Lublin 1959, s. 165 i n.; W. Granat, *Sakramenty Święte*, cz. 1: *Sakramenty w ogólności. Eucharystia*, Lublin 1961, s. 175 i n.; J. A. Jungmann, *Missarum Solemnia. Eine genetische Erklärung des römischen Messe*, Bd. 1–2, Wien–Freiburg–Basel 1962; B. Neunheuser, *Transsubstantiation*, [w:] *Lexikon für Theologie und Kirche*, Bd. 10, Freiburg 1965, s. 311 i n.; A. L. Szafrński, *Teologia liturgii eucharystycznej*, Lublin 1981, s. 71 i n.; F. Gryglewicz, *Eucharystia*, [w:] *Encyklopedia katolicka*, t. 4, Lublin 1983, s. 1239 i n.; J. Tyrawa, *Eucharystia – dzieje problematyki*, [w:] *ibidem*, s. 1241 i n.; *Dokumenty Soborów Powszechnych*, t. 2, układ i oprac. A. Baron, H. Pietras, Kraków 2002; M. Qualizza, *Inicjacja chrześcijańska*, Kraków 2002, s. 125–141; *Dokumenty Soborów Powszechnych*, t. 3, układ i oprac. A. Baron, H. Pietras, Kraków 2004.

matem średniowiecznej dogmatyki eucharystycznej i zdominowało inne problemy z tym związane, a nawet przeważało w nauce o dogmatach w ogóle.

Liczne herezje dotyczące rzeczywistej obecności Chrystusa w Eucharystii, głoszone w okresie średniowiecza, zmuszały niejako ówczesnych teologów do zajęcia stanowiska i spowodowały, że odegrali oni ważną rolę.

Reakcje Urzędu Nauczycielskiego Kościoła na błędne rozumienie Eucharystii można obserwować od samego prawie początku istnienia Kościoła. Wśród tych błędów, które – jak się wydaje – mogą mieć największy wpływ bezpośredni lub pośredni na przedstawienia w sztuce powszechnej, a w szczególności w interesującej nas sztuce polskiej, należy wymienić poglądy Berengariusza z Tours, Wiklifa, niektórych husytów oraz Lutra<sup>3</sup>.

Berengariusz odrzucił istotę przemiany. Eucharystia jest według niego sakramentem Ciała i Krwi Chrystusa, ale nie zawiera ich w sposób realny. Nauka Berengariusza spotkała się z ostrą reakcją (np. Piotra Damianiego), wzbudziła sprzeciw wielu teologów i została potępiona przez kilka synodów partykularnych (w Rzymie – 1050 r., w Vercelli – 1050 r., w Paryżu – 1051 r., w Poitiers – 1074 r., w Rzymie – 1079 r.). Ostatni z wymienionych synodów, laterański w Rzymie, zajął definitywną postawę, stwierdzając identyczność konsekrowanej ofiary z historycznym Ciałem Chrystusa<sup>4</sup>. Berengariusz zmienił swoje stanowisko, podpisując wyznanie wiary zgodne z nauką Kościoła<sup>5</sup>. Dyskusję na ten temat kończyło orzeczenie Soboru Lionńskiego II (1274 rok) o obecności Chrystusa w Eucharystii.

Opinie o rzeczywistej obecności Chrystusa w Eucharystii sprzeczne z nauką katolicką głosił również Jan Wiklif (zm. 1384), który „uczył, że substancje chleba i wina pozostają w sakramencie ołtarza i że Chrystus nie znajduje się tu w sposób rzeczywisty”<sup>6</sup>.

---

<sup>3</sup> Zob. przyp. 2.

<sup>4</sup> J. Betz, op. cit., s. 1149; W. Granat, op. cit., s. 176–177.

<sup>5</sup> W. Granat, op. cit., s. 239, 183–184.

<sup>6</sup> Ibidem, s. 177; J. Crompton, *Wyklif*, [w:] *Lexikon für Theologie und Kirche*, Bd. 10, Freiburg 1965, s. 1278–1281.

U progu nowożytności poglądy na temat prawdziwej obecności Chrystusa w Eucharystii głosił Marcin Luter (1483–1546). Wierzył on, że Ciało Chrystusa jest rzeczywiście i substancjalnie obecne w Eucharystii, lecz odrzucał katolicką naukę o przeistoczeniu<sup>7</sup>.

Zwingli uznawał obecność Chrystusa w Eucharystii w sposób czysto symboliczny. Protestantyzm jako całość bezwzględnie odrzuca przeistoczenie<sup>8</sup>.

### Transsubstancjacja

Termin *transsubstantatio* został użyty po raz pierwszy w XII wieku przez Rolanda Bandinello, późniejszego papieża Aleksandra III (zm. 1181)<sup>9</sup>. To pojęcie stało się przedmiotem licznych teorii i analiz spekulatywnych.

Przeciwko transsubstancjacji występował Wiklif. W 1382 roku Synod Londyński potępił 24 zdania wyjęte z jego pism. Błędne poglądy Wiklifa skrytykował też Sobór w Konstancji w 1415 roku. Transsubstancjację odrzucali również niektórzy członkowie tzw. braci czeskich i morawskich, wywodzący się z ruchu husyckiego<sup>10</sup>.

Znaczenie pojęcia transsubstancjacji zostało zatwierdzone przez Sobór Laterański IV w 1215 roku. Orzekł on: „Tenże sam kapłan i ofiara Jezus Chrystus, którego Ciało i Krew w sakramencie ołtarza zawierają się prawdziwie pod postaciami Chleba i Wina boską mocą przeistoczonych chleba w Ciało, a wina w Krew”<sup>11</sup>. Znaczenie transsubstancjacji sankcjono-

---

<sup>7</sup> Błędnie uważał, że „chleb pozostaje bez zmiany, a zatem zmienia się Ciało Chrystusowe, przychodzi Ono do chleba, jest w nim umiejscowione i z nim się jednoczy”; K. Journet, op. cit., s. 207.

<sup>8</sup> M. Qualizza, op. cit., s. 138–139; K. Journet, op. cit., s. 206; zob. także F. Lisowski, *Przeistoczenie. Studium spekulatywno-teologiczne z uwzględnieniem historii dogmatu*, Lwów 1913, s. 46–70; W. Granat, op. cit., s. 178.

<sup>9</sup> W. Granat, op. cit., s. 233; B. Neunheuser, op. cit., s. 311; F. Lisowski, op. cit., s. 1–45.

<sup>10</sup> P. Kras, *Husyci w piętnastowiecznej Polsce*, Lublin 1998, s. 13 i n., 165–186; W. Granat, op. cit., s. 185; J. Umiński, *Historia Kościoła*, t. 1, Lwów 1939, s. 511, 516.

<sup>11</sup> W. Granat, op. cit., s. 233.

nował także Sobór Florencki w 1439 roku i oczywiście Sobór Trydencki w 1551 roku<sup>12</sup>.

W XII wieku, pod wpływem arystotelesowskiej nauki o kategoriach materii i formach, niektórzy scholastycy uznawali obecność tylko Ciała pod postacią chleba i obecność tylko Krwi Chrystusa pod postacią wina. Powyższy problem, zwany problemem „obecności całego Chrystusa”, rozwiązano w duchu nauki o konkomitancji (św. Tomasz z Akwinu – ciało jest z krwią, krew z ciałem i duszą, a na mocy hipostatycznej unii łączy się z nimi bóstwo Chrystusa).

Urząd Nauczycielski Kościoła zaaprobował tę naukę na Soborze w Konstancji w 1415 roku, a potwierdził na Soborze Trydenckim<sup>13</sup>. Sobór Florencki w 1439 roku w dekrete dla Ormian orzekł: „Cały Chrystus jest obecny pod postacią chleba i cały pod postacią wina”<sup>14</sup>.

Spory w Kościele katolickim wywoływała występująca od końca XII wieku i stająca się z czasem coraz powszechniejsza praktyka przyjmowania Komunii pod jedną postacią. Wspomniane konflikty miały swe źródło w różnym rozumieniu obecności Chrystusa w Eucharystii. Szczególnie w XIV i XV wieku są widoczne spory o „kielich dla świeckich”. Urząd Nauczycielski Kościoła wypowiadał się na ten temat na Soborze w Konstancji (1415 rok), broniąc Komunii pod jedną postacią, a w 1418 roku papież Marcin V bullą *Inter cunctas* określił kalikstynów jako heretyków. Dalsze konflikty Stolica Apostolska zażegnała na Soborze w Bazylei (1433 rok), zatwierdzając tzw. cztery kompaktaty praskie, które zezwalały na Komunię pod dwiema postaciami. W 1462 roku kompaktaty zostały potępione przez papieża Piusa II<sup>15</sup>.

---

<sup>12</sup> Zob. przyp. 2, szczeg. A. L. Szafrąński, op. cit., s. 112–113; zob. także K. Journet, op. cit., s. 188, 189.

<sup>13</sup> W. Granat, op. cit., s. 251–272; zob. także J. Tyrawa, op. cit., s. 1245 i n.; J. Betz, op. cit., s. 1150; A. L. Szafrąński, op. cit., s. 132 i n.

<sup>14</sup> W. Granat, op. cit., s. 187.

<sup>15</sup> J. Umiński, op. cit., s. 514–515; K. Journet, op. cit., s. 236–239; A. L. Szafrąński, op. cit., s. 148 i n.; P. Kras, op. cit., s. 174 i n.

Dopiero Sobór Trydencki w 1562 roku określił, że nie ma obowiązku, aby komunikować pod dwiema postaciami, i przypomniał, iż Komunia pod jedną postacią daje całego Chrystusa<sup>16</sup>.

Pomimo ostatecznych orzeczeń IV Soboru Laterańskiego, dotyczących rzeczywistej obecności Chrystusa w Eucharystii, transsubstancjacji, tożsamości Ofiary Chrystusa i Ofiary Mszy Świętej, w ciągu następnych wieków (XIV, XV) nie zaprzestano głoszenia błędnych opinii i herezji, nie wygasły też spory dogmatyczne.

Zjawiska te pojawiły się także na ziemiach polskich – problemy związane z Komunią św. stały się szczególnie widoczne w okresie wpływów husyckich. Dotyczyły one przede wszystkim częstotliwości przyjmowania Komunii oraz Komunii pod jedną lub dwiema postaciami. Na temat utrwizmu Kościół polski wyraził swoją opinię w Statutach synodalnych wieluńsko-kaliskich (1420 rok), wprowadzając zakaz Komunii pod dwiema postaciami. To stanowisko popierali uczeni Akademii Krakowskiej<sup>17</sup>.

### Eucharystia jako ofiara

Eucharystia oznacza sakrament ołtarza w jego podwójnej funkcji – jako ofiary i jako komunii. Na temat sakramentu ołtarza jako ofiary wypowiedział się Kościół w dokumencie ogłoszonym na Soborze Laterańskim IV w roku 1215 – „Jeden zaś jest powszechny Kościół wiernych, poza którym nikt się nie zbawi, w tymże Kościele ten sam kapłan i ofiara Jezus Chrystus, którego ciało i krew w sakramencie ołtarza zawierają się prawdziwie”<sup>18</sup>.

Naukę Kościoła katolickiego o ofiarniczym charakterze Ostatniej Wieczerzy i Mszy św. zgodnie odrzucali natomiast reformatorzy, uznając, że msza jest tylko głoszeniem Słowa Bożego. Ostrze krytyki reformacji zostało skierowane przeciw ofiarniczemu charakterowi mszy, rzekomo sprzecznemu z przekazem biblijnym o jednorazowej ofierze Chrystusa na

---

<sup>16</sup> J. Umiński, op. cit., s. 516; K. Journet, op. cit., s. 239.

<sup>17</sup> P. Kras, op. cit., s. 209–241, na temat Komunii pod dwiema postaciami – s. 213; W. Hozakowski, *Wykład Mszy Świętej*, Poznań 1914, s. 162–167.

<sup>18</sup> W. Granat, op. cit., s. 309.

Krzyżu, w której dokonano się zbawienie wszystkich ludzi<sup>19</sup>. Sobór Trydencki szeroko omówił katolicką doktrynę na ten temat w dokumencie „O ustanowieniu przenajświętszej ofiary Mszy św.”<sup>20</sup> Orzekł on, że Msza św. jest prawdziwą i właściwą ofiarą. Stwierdzenie to jednoznacznie odrzucało naukę reformatorów uznających, że nie można we Mszy św. ofiarować Ciała i Krwi Chrystusa<sup>21</sup>.

### Inne czynniki wpływające na obrazowanie Eucharystii

Na kształtowanie się poglądów religijnych, przyswajanie ortodoksyjnych doktryn Kościoła, w tym na właściwy odbiór i rozumienie Eucharystii, silny wpływ miały grupy heretyckie i głoszone przez nie poglądy. Masowość i geograficzne rozprzestrzenienie tych grup sprzyjało przenoszeniu błędnych teorii. Kwestionowano i atakowano nie tylko dogmaty eucharystyczne, ale również istotę Kościoła hierarchicznego, liturgię kościelną, doktrynę odpustów, bogactwo i władzę Kościoła, a także kult obrazów. Należy zwrócić uwagę, że podważanie dogmatów eucharystycznych stanowiło jednocześnie podważanie roli duchowieństwa – szafarzy Eucharystii.

Patrząc na historię Kościoła na obecnych terenach Polski, należy podkreślić, że znaczącym problemem byli tu waldensi, sekta braci wolnego ducha, i opanowane przez nich grupy beginek i begardów, wpływy wiklifizmu oraz najsilniej występujący na terenach diecezji polskich – husytyzm.

Kościół powszechny reagował na pojawianie się wymienionych grup i ich działalność następującymi decyzjami – nie uznano waldensów na Soborze Laterańskim III (1173 rok), wyłączono ich z Kościoła w 1184 roku na synodzie w Weronie. Ideologię braci wolnego ducha potępiono na Soborze w Vienne (1311–1312). W roku 1415 na Soborze w Konstancji skrytykowano naukę Wiklifa i Husa<sup>22</sup>.

<sup>19</sup> A. L. Szafrński, op. cit., s. 87; M. Qualizza, op. cit., s. 138.

<sup>20</sup> W. Granat, op. cit., s. 310–321.

<sup>21</sup> K. Journet, op. cit., s. 60.

<sup>22</sup> T. Silnicki, *Husytyzm*, [w:] *Historia Kościoła w Polsce*, t. 1, cz. 1, Poznań–Warszawa 1974, s. 331 i n.; F. Seibt, *Hussiten*, [w:] *Lexikon für Theologie und Kirche*, Bd. 5, Freiburg 1960, s. 546–549; J. Crompton, op. cit., s. 1278–1281.

Przejawy ruchów heretyckich można zaobserwować szczególnie w tych diecezjach obecnej Polski, w których w średniowieczu skupiały się one z powodów geograficznych – graniczenia z obszarami, na których aktywnie rozwijały się herezje (np. Śląsk). Rozprzestrzenianiu się herezji husyckich sprzyjało popieranie ich ruchu przez grupy społeczne sprawujące władzę (Wielkopolska, Kujawy). Należy podkreślić natomiast stanowcze i negatywne wobec agitacji husyckiej stanowisko zarówno hierarchii kościelnej, jak i świeckiej. Wyrażało się ono w podejmowanych decyzjach – można tu przywołać np. Statuty wieluńsko-kaliskie prymasa Mikołaja Trąby z 1420 roku czy Edykt wieluński z 1424 roku. Walkę z husytyzmem prowadzili również uczeni z Akademii Krakowskiej<sup>23</sup>.

W średniowieczu szczególne znaczenie miały takie istotne zjawiska religijne, jak mistyka, *devotio moderna*, doryzm. Ich przejawy w różnym stopniu nasilenia notuje się na ziemiach diecezji polskich. Były one również inspiracją dla artystów i fundatorów zamawiających dzieła sztuki. Można przyjąć, że w sytuacji, kiedy Urząd Nauczycielski Kościoła zdefiniował w sposób ostateczny i wiążący naukę o Eucharystii, dalsze działania, polegające na upowszechnianiu nauki, powierzono także sztuce. Było to zadanie ważne w obliczu niemilkających sporów i niewygasających dyskusji.

## Analiza dzieł sztuki

Zasadnicza część niniejszego tekstu dotyczy analizy wybranych dzieł sztuki, zawierających tematy i motywy związane z Eucharystią.

Wyboru dokonano, kierując się następującymi kryteriami: kryterium przejrzystości przekazywania treści eucharystycznych odbiorcy oraz kryterium wagi miejsca występowania, np. centralna scena w ołtarzu. Do innych kryteriów należą: wzajemne zestawienie kilku tematów ikonograficznych, tworzących program uwypuklający różne aspekty eucharystyczne czy unikatowość przedstawienia. Należy podkreślić, że kryterium przej-

---

<sup>23</sup> P. Kras, op. cit., s. 47–48 i 209–241; T. Silnicki, op. cit., s. 332 i n.; W. Dzielwulski, *Spółczesność śląskie a husyci*, „Odrodzenie i Reformacja w Polsce”, 1960, nr 5, s. 5–45.



rzystości przekazu jest kryterium głównym. Analizowane dzieła sztuki są rozpatrywane w kolejności chronologicznej, a w wyborze uwzględniono dzieła znajdujące się we współczesnych granicach Polski.

### Tympanon portalu kaplicy zamkowej w Lubinie – Eucharystyczny Chrystus Bolesny

Jednym z najwcześniejszych przedstawień niosących interesujące treści związane z Eucharystią jest tympanon portalu kaplicy zamkowej w Lubinie. Kaplica wraz z tympanonem (il. 1) stanowią fundację księcia Ludwika I legnicko-brzeskiego (1349 rok)<sup>24</sup>. Relief wykonany w piaskowcu bywa określany jako scena adorowania wizerunku Trójcy Świętej przez Ludwika I i jego żonę Agnieszkę. Ostrołukowo obramowana płaszczyna tympanonu została podzielona pionowym laskowaniem na trzy części. Środkowe pole stanowi architektoniczną ramę dla stojącego frontalnie Chrystusa Bolesnego, którego głowa jest otoczona nimbem krzyżowym. Obie ręce Zbawiciela są uniesione i skrzyżowane na wysokości głębokiej rany boku, u Jego stóp stoi Kielich Eucharystyczny. Po obu stronach Chrystusa umieszczono cztery postacie: na lewo – św. Jadwiga oraz klęczący fundator, książę Ludwik I, na prawo – św. Maria Magdalena i klęcząca księżna Agnieszka. Arkada archiwolty portalu została podzielona profilowaniem również na trzy strefy. W pierwszej, powyżej Chrystusa, na osi, został umieszczony Gołąb Ducha Świętego (w nimbie krzyżowym), wyżej pas archiwolty z napisem fundacyjnym: „Anno Domini MCCCXLIX fundata est haec capella a duce Ludowic domino legnicensi in honorem corporis et sangwinis Domini nostri Jhesus Xristi et Hedwigis et Marie Magdalенаe”, w trzeciej strefie, w kluczu arkady, znajduje się rzeźbiona głowa Boga Ojca w nimbie krzyżowym.

---

<sup>24</sup> A. Karłowska-Kamzowa, *Fundacje artystyczne księcia Ludwika I Brzeskiego. Studia nad rozwojem świadomości historycznej na Śląsku XIV–XVIII w.*, Opole 1970, s. 34–47; eadem, *Sztuka Piastów śląskich w średniowieczu. Znaczenia fundacji książęcych w dziejach sztuki gotyckiej na Śląsku*, Warszawa 1991, s. 87 i n.

### Malowidło ściennie, nisza sakrarium, Okonin, kościół parafialny św. św. Kosmy i Damiana – Eucharystyczny Chrystus w Studni

Analizowane przedstawienie Chrystusa w Studni (1390) znajduje się na lewej części ściany wschodniej kościoła (il. 2)<sup>25</sup>. Towarzyszą mu postacie powyżej z prawej: św. Barbary, dalej św. Piotra i św. Pawła (il. 3). Na osi pola wnętrza, wyznaczonej przez półcyrkłową arkadę, znajduje się w ścianie prostokątnej nisza sakrarium. Chrystus Bolesny został ukazany powyżej niszy sakrarium. Wnęka sakrarium spełnia zatem funkcję sarkofagu. Nieco na lewo od Chrystusa stoi Kielich Eucharystyczny z Hostią. Sylwetka Jezusa jest ukazana w półpostaci do bioder, głowa bez korony cierniowej, otoczona nimbem krzyżowym. Chrystus obiema uniesionymi rękami dociska ranę boku, z której krew spływa do Kielicha Eucharystycznego. Symetrycznie po obu stronach Zbawiciela znajdują się namalowane bicz i różga.

### Malowidła ściennie, prezbiterium kościoła Najświętszej Marii Panny w Krzyżowicach – różne tematy eucharystyczne

W prezbiterium kościoła w Krzyżowicach znajdują się malowidła ściennie ukazujące kilka tematów zawierających odniesienia eucharystyczne. Autora malowideł wykonanych po roku 1432 określa się jako Mistrza Brzeskich Pokłonów Trzech Króli<sup>26</sup>. Wykonane przez niego freski tworzą dwa

---

<sup>25</sup> Malowidło pochodzące z warsztatu działającego przy kościele Najświętszej Marii Panny w Toruniu, fundacja krzyżacka – D. Łuniewicz-Koper, *Malowidła ściennie w kościele parafialnym w Okoninie pow. Grudziądz*, „Rocznik Muzeum w Toruniu”, 1973, nr 5, s. 139–160; J. Domasłowski, *Pomorze Wschodnie*, [w:] *Gotyckie malarstwo ściennie w Polsce*, pod red. A. Karłowskiej-Kamzowej, Poznań 1984, s. 127, 141, 234; idem, *Malarstwo ściennie*, [w:] J. Domasłowski, A. S. Labuda, A. Karłowska-Kamzowa, *Malarstwo gotyckie na Pomorzu Wschodnim*, Warszawa–Poznań 1990, s. 21, 23, 56, il. 16. *Malarstwo gotyckie w Polsce*, katalog, album ilustracji pod red. A. S. Labudy, K. Secomskiej, Warszawa 2004, s. 79–80, il. 201–203.

<sup>26</sup> Mistrzem z Brzegu nazywają artystę T. Chrzanowski, M. Kornecki, *Sztuka Śląska opolskiego*, Kraków 1974, s. 109–110. Określenie „Mistrz Brzeskich Pokłonów Trzech Króli” wprowadzam za: A. Karłowska-Kamzowa, *Brzeskie malowidła ściennie*

autonomiczne „obrazy ściennie” ujęte w ramy bordiury. Jeden obraz (północno-wschodnia ściana prezbiterium) przedstawia Pokłon Trzech Króli, drugi (il. 4) (wschodnia i południowo-wschodnia ściana prezbiterium) tworzą sceny zgrupowane wokół ściennego sakrarium. Są to: Chrystus Ukrzyżowany na symbolicznym Drzewie Życia i Męczeństwo Dziesięciu Tysięcy na górze Ararat, oblicze Chrystusa, anioły ze świecami, Chrystus Bolesny z narzędziami Męki.

Przedstawienia „drugiego obrazu” w prezbiterium tworzą jak gdyby trójdzielną strukturę tryptyku, którego centrum wyznacza sakrarium. Na lewo od sakrarium ukazano Chrystusa Ukrzyżowanego (*Arbor Vitae*) oraz, przez zobrazowanie (nabitych na kolce krzewów) sylwetek żołnierzy rozmieszczonych wokół krzyża, ilustrację legendy o męczeńskiej śmierci dziesięciu tysięcy żołnierzy legionu tebańskiego na górze Ararat<sup>27</sup>. Ponad sceną męczeństwa pokazano Boga Ojca błogosławiącego i wieńczącego konających koroną chwały. Wśród żołnierzy wyróżniono za pomocą księżęcej mitry na głowie wodza Achacjusza. Na osi kompozycji i stóp krzyża przy ołtarzu stoi biskup z Kielichem Eucharystycznym (jednocześnie biskup zwraca się w kierunku ołtarza i każdorazowo odprawianej liturgii w prezbiterium kościoła).

Na prawo od sakrarium ukazano Eucharystycznego Chrystusa Bolesnego. Zbawiciel stoi frontalnie na tle Arma Christi, lewą ręką wskazuje, prawą zaś uciska ranę boku (serca), z której krew spływa do kielicha trzymanego przez anioła.

Nad umieszczonym w centrum „tryptyku” sakrarium znajduje się Veraikon – oblicze Chrystusa w nimbie krzyżowym. Po obu stronach niszy sakrarium umieszczono adorujące anioły ze świecami i dzwonkami (anioły liturgii mszalnej).

---

z I połowy XV wieku. Zagadnienie związków śląsko-burgundzkich u schyłku średniowiecza, „Opolski Rocznik Muzealny”, 1975, nr 6, s. 193–230, ryc. 6–7; eadem, *Programy ideowe gotyckich malowideł ściennych w Polsce*, [w:] *Gotyckie malarstwo ściennie w Europie Środkowo-Wschodniej. Materiały konferencji naukowej Instytutu Historii Sztuki (Poznań 20–23 X 1975)*, pod red. A. Karłowskiej-Kamzowej, Poznań 1977, s. 137–150, przykłady zastosowania wizerunków: Veraikonu, Chrystusa Bolesnego przy niszach sakrariów – tabl. II; eadem, *Malarstwo śląskie 1250–1450*, Wrocław 1979, s. 62, Kat. S. 18, il. 97–99, rys. g; eadem, *Śląsk*, [w:] *Gotyckie malarstwo ściennie w Polsce*, s. 90–109, il. 96–97.

<sup>27</sup> Zob. przyp. 29.

## Malowidła ściennie, zakrystia kościoła św. Mikołaja w Brzegu – różne tematy eucharystyczne

Malowidła (Mistrz Brzeskich Pokłonów Trzech Króli, po 1432 roku) odnoszące się do Eucharystii zajmują południową ścianę zakrystii kościoła św. Mikołaja w Brzegu (il. 5)<sup>28</sup>. Służyła ona prawdopodobnie przechowywaniu Najświętszego Sakramentu.

Układ malowideł przybiera formę tryptyku, którego centrum zajmowała niezachowana (namalowana na zamurowanej ostrołukowej niszy okiennej) chusta św. Weroniki z obliczem Chrystusa, podtrzymywana przez postacie duchownego i księcia. Powyżej, na osi, w rozglifieniu okna, zachowała się namalowana rozeta i litery IHS. Poniżej, po obu stronach (w rozglifieniach), umieszczono wizerunki aniołów ze świecami i kadzidłami. Integralną część malowanego retabulum stanowi scena (znajdująca się dziś w Muzeum Śląska Opolskiego) Mszy św. Grzegorza, z klęczącym przy ołtarzu świętym i towarzyszącym mu kardynałem. Na mensie ołtarzowej przedstawiono Chrystusa w Studni na tle Arma Christi, przed którym stoi Kielich Eucharystyczny. Scenę flankują po obu stronach klęczące postacie Marii i św. Jana. Na lewym skrzydle retabulum zobrazowano dwa połączone tematy – Chrystusa Ukrzyżowanego na Drzewie Życia i Męczeństwo Dziesięciu Tysięcy<sup>29</sup>. Chrystus Ukrzyżowany zajmuje centrum sceny, wokół krzyża zobrazowano sylwetki umęczonych (nabitych na kolce krzewów) żołnierzy legionu tebańskiego, wśród nich wyróżniono mitrą sylwetkę Achacjusza. Przedstawienie to jest niemal lustrzanym odbiciem malowidła w Krzyżowicach. W Brzegu Bóg Ojciec znajduje się po prawej stronie krzyża, podobnie jak postać Achacjusza w mitrze. Biskup został

---

<sup>28</sup> *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. 7: *Województwo opolskie*, z. 1: *Powiat brzeski*, pod red. T. Chrzanowskiego, M. Korneckiego, Warszawa 1961, s. 7, il. 140, 142; A. Karłowska-Kamzowa, *Brzeskie malowidła ściennie*, s. 194–230, il. 8–11; eadem, *Śląsk*, s. 90–109, ryc. 16, il. 98–109; tam też podana starsza literatura; J. Kostowski, *Sztuka śląska wobec husytyzmu. Późnogotyckie świadectwa malarskie*, „Artium Quaestiones”, 1991, nr 5, s. 29–58, il. 2. Zlat uważa, że malowidła powstały już po walkach z husytami (1428–1432); M. Zlat, *Brzeg*, Wrocław 1979, s. 170–173.

<sup>29</sup> Legenda występuje w kilku wersjach, np. M. Michnowska, „Teki Komisji Historii Sztuki”, 1965, nr 3, s. 41 i n.; M. Janocha, *Missa in arte polona. Ikonografia mszy świętej w średniowiecznej i nowożytnej sztuce polskiej*, Warszawa 1998, s. 74 i n.

ukazany po lewej stronie krzyża, zwraca się w prawo ku Bogu Ojcu oraz w kierunku ołtarza ujętego w scenie Mszy św. Grzegorza. Prawe skrzydło retabulum zajmują dwie kwatery: górna – z wizerunkami św. Norberta i św. Erazma, oraz dolna – z postacią św. Marcina, przejeżdżającego przez bramę na koniu. W tej scenie, nieco na lewo, przedstawiono klęczącą fundatorkę, polecaną przez św. Katarzynę.

### Malowidło ścienne w krużgankach franciszkańskich w Krakowie – Chrystus w Tłoczni Mistycznej

Malowidło (*fresco secco*, ok. 1440 roku) umieszczone w zachodnim ramieniu krużganka, wpisujące się w ostrołukowe pole arkady, dzieli się na dwie zasadnicze części: górną z wizerunkiem Chrystusa w Tłoczni Mistycznej, dolną utworzoną przez trzy sceny – Biczowanie, Celebracja Mszy św., Koronowanie cierniem (il. 6)<sup>30</sup>. Centrum kompozycji górnej wyznacza postać Chrystusa Bolesnego, stojącego w kadzi i dźwigającego belkę tłoczni dociskaną przez anioła. Głowę Zbawiciela w koronie cierniowej otacza nimb krzyżowy. Powyżej Bóg Ojciec wskazuje na Syna. Tłocznie ze Zbawicielem flankują postacie – Matki Boskiej i aniołów po prawej, po lewej aniołów trzymających w rękach dusze zanurzone w płomieniach czyścownic. Narracja Tłoczni Mistycznej znajduje kontynuację w ukazanej poniżej scenie Celebracji Mszy św. (moment Podniesienia). Krew spływa z Tłoczni do Kielicha stojącego na mensie ołtarza, natomiast sprawujący mszę kapłan unosi do góry Hostię. Omówione motywy pozwalają określić to przedstawienie jako eucharystyczny wariant Tłoczni Mistycznej<sup>31</sup>.

<sup>30</sup> H. Małkiewiczówna, *Interpretacja treści piętnastowiecznego malowidła ściennego z Chrystusem w Tłoczni Mistycznej w krużgankach franciszkańskich w Krakowie*, „Folia Historiae Artium”, 1972, nr 8, s. 69–149, il. 1; *Malarstwo gotyckie w Polsce*, s. 58–61, il. 121.

<sup>31</sup> A. Thomas, *Christus in der Kelter*, [w:] *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, Bd. 3, Stuttgart 1954, s. 674–687, s. 680.

### Obraz tablicowy z kościoła św. Mikołaja w Brzegu – Eucharystyczny Chrystus Bolesny

Dzieło (1443 rok) uznaje się za fundację altarysty N. Kaecherdorffa, było ono prawdopodobnie zawieszane nad wejściem do zakrystii kościoła<sup>32</sup>. Kompozycję tworzy stojący na płycie sarkofagu Eucharystyczny Chrystus Bolesny na tle Arma Christi, któremu towarzyszy po lewej stronie Matka Boska (il. 7). Pomędzy postaciami wyraźnie wyeksponowano u stóp Zbawiciela duży Kielich Eucharystyczny z Hostią, do którego spływa z pięciu ran krew Chrystusa. Zbawiciel jest zwrócony w kierunku Matki Boskiej, a Jego głowę w koronie cierniowej otacza nimb krzyżowy. Chrystus obie-  
ma rękami uciska ranę boku. Matka Boska zwraca się ku Chrystusowi, prawą dłonią wskazuje, a lewą okrytą płaszczem – dotyka Syna. Arma Christi szczelnie wypełniają tło obrazu. Malowidło obwiedziono ramą z łacińskim napisem wykonanym gotyckimi minuskułami: „Roku Pańskiego tysiącczteryśta<sup>28</sup> obecne miasto i kościół zostały spustoszone i spalone przez przeciwników Jezusa Chrystusa, heretyków husytów, dopiero obecny obraz sporządzony został Roku Pańskiego tyściaczczyśta<sup>43</sup> przez N. Kaecherdorffa, altarystę”<sup>33</sup>.

### Tryptyk z kościoła św. Marcina w Donaborowie – Eucharystyczny Chrystus w Studni

Na tryptyku datowanym na około 1500 rok wizerunek Chrystusa w studni zajmuje środkową tablicę (il. 8). Na awersach skrzydeł bocznych przedstawiono Matkę Boską – skrzydło lewe, św. Jana Ewangelistę – skrzydło prawe<sup>34</sup>. Centrum kompozycji stanowi ukazany frontalnie w sarkofagu

<sup>32</sup> Obraz obecnie znajduje się w Galerii Sztuki Średniowiecznej Muzeum Narodowego w Poznaniu; T. Mroczko, *Idee protoreformacji a malarstwo w Polsce*, „Studia Renesansowe”, 1964, nr 4, s. 482 i n., il. 1; G. Schiller, *Ikongraphie der christlichen Kunst*, Bd. 2, Gütersloh 1968, s. 635, il. 743; T. Dobrzeński, *Malarstwo tablicowe. Katalog zbiorów*, Warszawa 1972, s. 203–205, nr kat. 64; J. Kostowski, op. cit., s. 36 i n.; *Malarstwo gotyckie w Polsce*, s. 146–147, il. 289–291.

<sup>33</sup> Za: T. Mroczko, op. cit., s. 482.

<sup>34</sup> Olej na gruncie kredowo-klejowym, drewno lipowe, tabl. środkowa – 1,15 × 0,83 m, skrzydła boczne 1,18 × 0,44 m. Z. Kruszelnicki, *Obraz z Donaborowa*

(do bioder) Chrystus Bolesny, który prawą ręką wyjmuje Hostię z rany boku, w lewej zaś trzyma Kielich Eucharystyczny, wypełniony Hostiami (na Hostiach widoczne „wytłoczone” Ukrzyżowanie). Głowę Zbawiciela w koronie cierniowej otacza nimb. Po obu stronach Chrystusa stoją dwa anioły odziane w kapy liturgiczne, podtrzymujące draperię otaczającą ciało Zbawiciela na wysokości bioder.

### Miniatura w modlitewniku króla Zygmunta I – Eucharystyczny Chrystus Bolesny

Interesująca scena Komunii Mistycznej króla Zygmunta I znajduje się w modlitewniku monarchy z 1524 roku<sup>35</sup>. Całostronicową miniaturę (il. 9) dodano tu do tekstu modlitwy zaczynającej się słowami: „Deus misericors”. Miniatura przedstawia Eucharystycznego Chrystusa Bolesnego udzielającego komunii klęczącemu królowi Zygmuntowi I. Stojący Chrystus Bolesny ukazany z profilu na tle Arma Christi trzyma w dłoniach (prawej) Chleb Eucharystyczny oraz (lewej) kielich, do którego spływa krew z jego ran. Głowa Chrystusa w koronie cierniowej jest lekko nachylona ku królowi. Na wysokości ust Zbawiciela spływa w dół, ku głowie króla, napis w kształcie wstęgi: „Caro mea vere est cibus”. Za sylwetką Chrystusa, na lewo, jest widoczny fragment krzyża i drabiny. W centrum kompozycji, u stóp Chrystusa, leży korona królewska. Pomiedzy postaciami Chrystusa i króla, w głębi, znajduje się ukazany perspektywicznie pejzaż. W górnej części obrazu, po prawej stronie, powyżej obłoku, pięć małych popiersi aniołków.

---

*i zagadnienie ikonografii „Chrystusa w studni”*, „Teka Komisji Historii Sztuki”, 1965, nr 3, s. 76–154, il. 1; T. Dobrzeński, *Niektóre zagadnienia ikonografii Męża Bolesci*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie”, 1971, nr 15/1, s. 184, il. 120.

<sup>35</sup> U. Borkowska ustala datę powstania modlitewnika na lata 1520–1528 – U. Borkowska, *Królewskie modlitewniki. Studium z kultury religijnej epoki Jagiellonów (XV i początek XVI wieku)*, Lublin 1988, s. 101 i n. Dzieło datuje na rok 1524 – B. Miodońska, *Małopolskie malarstwo książkowe 1320–1540*, Warszawa 1993, s. 182 i n., il. 268; *Wawel 1000–2000. Wystawa jubileuszowa*, katalog, t. 1–3, Kraków 2000, s. 93–95, il. 71.

## Treści ideowe i funkcje przedstawień

Odczytanie wizualizacji doktryny eucharystycznej Kościoła katolickiego w analizowanych dziełach wymaga ustalenia treści zawartych w poszczególnych przedstawieniach i w miarę możliwości wskazania ich funkcji.

### Tympanon portalu kaplicy zamkowej w Lubinie – Eucharystyczny Chrystus Bolesny

Przedstawienie postaci Eucharystycznego Chrystusa Bolesnego na omawianym tympanonie można wiązać z wezwaniem kaplicy w Lubinie „Corporis et Sangvinis Domini”.

W zaprezentowanym wariacie ikonograficznym tympanonu można dostrzec manifestację eucharystycznej pobożności książęcej pary. Chrystus Bolesny unaocznia Zbawiciela obecnego w Eucharystii, symbol Ducha Świętego oraz niewielki krzyż (powyżej głowy Chrystusa) mówią o Wcieleniu i Pasji, umożliwiających akt ofiarowania Bogu Ojcu. Zbawiciela ukazano zatem jako sprawowaną ofiarę. Moment przeistoczenia, kulminacyjny w ofierze mszalnej, obrazuje Kielich Eucharystyczny. Maria Magdalena uosabia świadka śmierci i zmartwychwstania Chrystusa, który jest tu celem i skutkiem ukazanych zdarzeń. W centrum św. Jadwiga prezentuje kaplicę – dar ofiarny potomka jej rodu – Ludwika I (przypomina o tym napis na archiwolcie portalu). Główny temat przedstawienia – ukazanie fundatorów w pozie dewocyjnej, wyrażającej ukorzenie i prośbę – skłaniają Alicję Karłowską-Kamzową do uznania omawianej sceny za ilustrację trzech części liturgii mszalnej: pokornej prośby, ofiary i przeistoczenia<sup>36</sup>. Scena, stanowiąca manifestację eucharystycznej pobożności (adorowanie Boga Wiecznego w Eucharystii) w miejscu dla wszystkich dostępnym, może zostać potraktowana jako włączenie się pary książęcej w program powszechnej ewangelizacji Kościoła. Należy podkreślić, że wykorzystany w dekoracji tympanonu, znajdujący się w centrum, typ Chrystusa Bolesnego z kielichem u stóp zo-

---

<sup>36</sup> A. Karłowska-Kamzowa, *Fundacje artystyczne*, s. 43, 34–47; eadem, *Sztuka Piastów śląskich*, s. 87 i n.



stał zastosowany tu po raz pierwszy na terenie Polski<sup>37</sup>. Wskazuje to dodatkowo na ważną rolę fundatorów jako propagatorów nowych przedstawień ikonograficznych i związanych z nimi treści eucharystycznych.

Pojawienie się tego typu sceny, propagującej ważne treści eucharystyczne na terenie Śląska w XIV wieku, można łączyć z tendencjami i działaniami o charakterze herezji. Parafianowicz<sup>38</sup> wspomina, że w związku z rozwojem ideologii hereetyckich nastąpiła reakcja Kościoła – aktywność inkwizycji i propagowanie nabożeństwa do Chrystusa Eucharystycznego. Autor ten uważa, iż „w świetle badań historyczno-ikonograficznych ikonografia Chrystusa Boleściwego jako wykładnika idei eucharystycznych wiąże się z wystąpieniami hereetyckimi i nabiera znaczenia programowo antyheretyckiego w ogóle”<sup>39</sup>.

### Malowidło ściennie, nisza sakrarium – Okonin, kościół parafialny św. św. Kosmy i Damiana – Eucharystyczny Chrystus w Studni

W Okoninie wykorzystano odmienny od tego w Lubinie wariant ikonograficzny Chrystusa w Studni, który zawiera czytelne aspekty dogmatyczne dotyczące Eucharystii<sup>40</sup>. Na tle innych tego typu realizacji przedstawienie wyróżnia się zastosowaniem motywu aktywnego Chrystusa, ukazanego w akcie podziału swego Mistycznego Ciała. Pozostałe motywy (Kielich Eucharystyczny z Hostią), podobnie jak temat aktywnego Chrystusa, eksponują dogmat o kapłańskiej i ofiarniczej roli Chrystusa, a także o trans-

---

<sup>37</sup> G. Jurkowlaniec, *Chrystus Umęczony. Ikonografia w Polsce od XIII do XVI wieku*, Warszawa 2001, s. 77.

<sup>38</sup> K. Parafianowicz, *Tympanon lubiński z 1349 roku w kontekście współczesnych wydarzeń*, „Sprawozdania Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk. Wydział Nauk o Sztuce”, 1965, nr 73, s. 78–79.

<sup>39</sup> Ibidem, s. 78–79. Na temat Chrystusa Boleśnego: Z. Kruszelnicki, op. cit., s. 77–154; S. Ringbomm, *Icon to Narrative. The rise of the dramatic close-up in fifteenth-century devotional painting*, Abo 1965; G. Schiller, op. cit., s. 211 i n.; H. Belting, *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter. Form und Funktion fruherer Bildtafeln der Passion*, Berlin 1981 – tu podana również literatura na s. 299–300; G. Jurkowlaniec, op. cit.

<sup>40</sup> Z. Kruszelnicki, op. cit., s. 77–154.

substancjacji, dwóch postaciach eucharystycznych i prawdziwej obecności Chrystusa w Eucharystii.

Malowidło spełniało zatem konkretną funkcję – informowało wiernych o obecności w tym miejscu Najświętszego Sakramentu. Przyjęta przez artystę formuła ikonograficzna miała również znaczenie dydaktyczne – przypominała naukę o istocie Eucharystii. Pełne odczytanie treści ideowych analizowanego przedstawienia wymaga uwzględnienia kontekstu innych scen na wschodniej ścianie prezbiterium. Ściana ta stanowi tło ołtarza i odprawianej w przestrzeni prezbiterium liturgii eucharystycznej. Ołtarz jest flankowany przez wizerunki: po prawej św. Pawła, po lewej św. Piotra i nieco dalej Chrystusa w Studni. Można uznać, że postacie św. Piotra i św. Pawła, symbole Kościoła ziemskiego, odnoszą się zarówno do Eucharystii na ołtarzu, jak i do Chrystusa Eucharystycznego oraz integralnie związanego z przedstawieniem schowka na Ciało Sakramentalne (sagrarium).

Wybranie odmiany Eucharystycznego Chrystusa Bolesnego – szafarza Eucharystii – do dekoracji niszy sagrarium, umieszczonego w prezbiterium, należy zatem łączyć z kontekstem ołtarza. Przedstawienie nawiązywało do odprawianej liturgii mszalnej. Wydaje się, że można w tym przypadku mówić o dookreśleniu przez opisaną scenę rangi duchownego – działającego i współdziałającego w imieniu Chrystusa – szafarza Eucharystii. Ranga ta została dodatkowo wzmocniona przez eklezjologiczne wizerunki Piotra i Pawła, podkreślające wagę instytucji Kościoła, depozytariusza nauki Chrystusa. Być może unikatowy, pogłębiony treściowo wybór tematu przedstawienia jest związany z krzyżackim fundatorem – teza ta wymaga jednak dalszych, pogłębionych badań.

Godne podkreślenia wydaje się również wyznaczenie dla wizerunku oraz niszy sagrarium wyodrębnionej arkadą przestrzeni, podkreślającej rangę miejsca przechowywania Najświętszego Sakramentu. Wydzielenie specjalnej przestrzeni, użycie wspomnianej formuły ikonograficznej wizerunku Chrystusa zachęcały i ułatwiały wiernym kult chrystologiczno-eucharystyczny także poza czasem odprawiania Mszy św. (dewocja indywidualna).

### Malowidła ściennie, prezbiterium kościoła Najświętszej Marii Panny w Krzyżowicach – różne tematy eucharystyczne

Eucharystyczny charakter najsilniej wykazują malowidła zgrupowane wokół niszy sakrarium. Znajdujący się na prawo od niszy Chrystus Bolesny, wzbogacony gestem „aktywnego Chrystusa”, z Kielichem Eucharystycznym, i Anioł Mszy czytelnie akcentują sakramentalny aspekt przedstawienia.

Zastosowanie omówionej formuły ikonograficznej Chrystusa Bolesnego wizualizuje dogmaty o kapłańskiej i ofiarniczej roli Chrystusa, o tożsamości Ofiary Krwawej Chrystusa (pogłębionej przez Arma Christi) i Mszy św. oraz przede wszystkim dogmaty o transsubstancjacji i dwójnej naturze sakramentu Eucharystii.

Umieszczone powyżej niszy Veraikon oraz adorujące go Anieli Missae ilustrują także dogmat o rzeczywistej obecności Chrystusa w sakramencie<sup>41</sup>. Dekoracja malarska zgrupowana bezpośrednio wokół sakrarium objaśnia zatem funkcję tego miejsca. Jego znaczenie dookreślają również sceny ulokowane na prawo i lewo od sakrarium. Przedstawienia te obrazują też funkcję prezbiterium – miejsca sprawowania liturgii mszalnej.

Wspomniane sceny mają także odniesienia dogmatyczne. Te znajdujące się na lewo od sakrarium silnie eksponują męczeńską ofiarę Chrystusa oraz jego naśladowców – żołnierzy legii tebańskiej. Scenę łączącą dwa tematy – Arbor Vitae i Męczeństwo Dziesięciu Tysięcy – można interpretować jako obrazowanie roli naśladowców Chrystusa w walce z pogaństwem i herezją. Postać biskupa z Kielichem Eucharystycznym może symbolizować cel i skutek Ofiary Chrystusa oraz dogmatyczny związek Ofiary Krwawej i Bezkrwawej, ponawianej w Mszy św. Biskup, tak jak wizerunek Eklezji zbierającej krew u stóp krzyża, może oznaczać także Kościół, zrodzony z Krwi Chrystusa, oraz Kościół hierarchiczny, powołany do szafarstwa Eucharystii.

---

<sup>41</sup> A. S. Labuda, *Wrocławski ołtarz św. Barbary i jego twórcy*, Poznań 1984, s. 172; A. Karłowska-Kamzowa, *Malarstwo śląskie*, s. 96, przyp. 25.

Zestawione ze sobą sceny w sposób pogłębiony unaocniają dogmatyczne aspekty Eucharystii oraz rolę Kościoła i jego przedstawicieli w szafarstwie tego sakramentu. Trzeba wspomnieć, że szczególny nacisk położono na odniesienia do dogmatów zwalczanych przez husytów. Trzykrotnie występuje zilustrowany dogmat o transsubstancjacji i rzeczywistej obecności Chrystusa w sakramencie Eucharystii.

Program ikonograficzny w Krzyżowicach zawiera również inne motywy, które można łączyć ze stanowiskiem Kościoła wobec herezji husytów. Należy wymienić unaocnienie zbawczej roli Kościoła hierarchicznego, jedyne uprawnionego do szafarstwa Eucharystii (postać biskupa z kielichem); pochwałę świętych męczenników (koronowanych przez Boga Ojca), utrwalających wiarę Kościoła oraz walczących z herezjami. Husyci występowali przeciwko hierarchii kościelnej oraz kultowi świętych.

Można uznać, że również scena Hołdu Trzech Króli wpisuje się w zarysowany program – Królowie składają hołd Ciału Chrystusa (scena po lewej stronie ściany), antycypując cześć okazywaną przez anioły Chrystusowi sakramentalnemu (sceny po prawej stronie). Husyci byli przeciwni kultowi Hostii. Wątek walki z herezjami wnosi postać św. Józefa (budującego pułapki na myszy w scenie Pokłonu Trzech Króli) – walczącego ze szkodnikami „winnicy Pańskiej”, odstępcami, herezjarchami lub szatanem<sup>42</sup>.

Biorąc pod uwagę temat oraz umieszczenie sceny Pokłonu Trzech Króli w obszarze sprawowania liturgii, można interpretować to przedstawienie również jako zapowiedź Eucharystii<sup>43</sup> – zilustrowano hołd oddawany przez Trzech Króli Ciału Chrystusa, przeznaczonemu na ofiarę. Przedstawienie hołdu składanego Chrystusowi siedzącemu na kolanach Marii może unaocniać także Wcielenie.

Scenę Pokłonu Trzech Króli należy – jak się wydaje – traktować jako integralny składnik zawartego w prezbiterium kościoła programu dogma-

---

<sup>42</sup> Treści związane z interpretacją św. Józefa przytacza A. Karłowska-Kamzowa, *Brzeskie malowidła ściennie*, s. 219 i n.

<sup>43</sup> W ten sposób interpretuje scenę Hołdu Trzech Króli K. Lankheit, *Eucharystie*, [w:] *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, Bd. 6, München 1973, s. 211; H. Schlie, *Bilder der Corpus Christi*, Berlin 2002.

tycznego. Program ów akcentuje związek pomiędzy Inkarnacją a Eucharystią (jest ona odnowieniem Inkarnacji), uwypuklając zwalczane przez husytów aspekty dogmatów, które winny być chronione przez ówczesny świat feudalny (orszak królewski).

Wymienione elementy programu ikonograficznego w Krzyżowicach stają się czytelne w kontekście ówczesnej sytuacji religijno-politycznej. Lata powstania malowideł przypadają na okres nasilonej aktywności propagandy husyckiej oraz wyniszczających wojen husyckich na terenie Śląska.

Tematy zilustrowane w Krzyżowicach zawierają również aktualne ówczasnie przesłanie, mówiące o konieczności przyjęcia przez stan rycerski aktywnej (aż do męczeństwa) postawy wobec zaistniałej sytuacji religijno-politycznej, w której ważna była obrona wiary Kościoła, szczególnie nauki o Eucharystii. Wzór godny naśladowania dla rycerstwa unaocznia temat męczeństwa legionistów rzymskich (postać Achacjusza została swoiście „zaktualizowana” za pomocą książęcej mitry). Rozbudowany orszak rycerski oraz królowie w scenie Pokłonu mogą obrazować świat feudalny zachęcany do aktywnego działania<sup>44</sup>.

Do ciekawych wniosków prowadzi porównanie opisywanych dzieł z malowidłami znajdującymi się w zakrystii kościoła w Brzegu. W obu przypadkach powtarzają się tematy Ukrzyżowania na Drzewie Życia i Męczeństwa Dziesięciu Tysięcy z wizerunkiem kapłana z Kielichem Eucharystycznym. Przedstawienia są swymi lustrzanymi odbiciami – następuje zmiana kierunków na przeciwne.

O tych kierunkach decyduje położenie ołtarza – w Krzyżowicach rzeczywistego, w Brzegu – ołtarza namalowanego w scenie Mszy św. Grzegorza. I w jednym, i w drugim przypadku kapłan na malowidle Męczeństwa Dziesięciu Tysięcy zwraca się ku rzeczywistemu lub wyobrażonemu ołtarzowi. Wydaje się, że na obu przedstawieniach ołtarz pełni funkcję niejako „koordynującą” wszystkie występujące malowidła.

---

<sup>44</sup> A. Karłowska-Kamzowa, *Brzeskie malowidła ścienne*, zwraca uwagę na realizm strojów postaci z orszaku oraz rolę relikwii Trzech Króli, s. 221 i n.; eadem, *Sztuka Piastów śląskich*, s. 68 i n.

Można przyjąć, że fakt ten nie jest przypadkowy. Służebna ponieważ rola malowideł względem liturgii, a Eucharystii w szczególności, ma głębokie dogmatyczne uzasadnienie. W liturgii Chrystus jest rzeczywiście obecny w Eucharystii, przedstawienia natomiast są tylko wyobrażeniem. Jedynie liturgia Eucharystii umożliwia bezpośredni fizyczny kontakt z Chrystusem i udział w *memoria passionis* – nie mogą tego zapewnić żadne przedstawienia. Stąd służebna rola opisywanych malowideł wobec liturgii.

### Malowidła ściennie, zakryścia kościoła św. Mikołaja w Brzegu – różne tematy eucharystyczne

Omawiane tu malowidła unaocniają w sposób pogłębiony dogmatyczne aspekty Eucharystii. Veraikon obrazuje dogmat o obecności Chrystusa w Eucharystii i transsubstancjacji (Angeli Missae adorują Chrystusa sakramentalnego). Przedstawienie Mszy św. Grzegorza w formie zastosowanej przez Mistrza polichromii (wizerunek Chrystusa w Studni) szczególnie czytelnie ilustruje dogmaty o transsubstancjacji i prawdziwej obecności Chrystusa w Eucharystii oraz o dwóch postaciach Eucharystii. Scena ta unaocnia również dogmat mówiący o tożsamości Ofiary Eucharystycznej i historycznej Ofiary Chrystusa, a i formuła omawianego tematu wyróżnia się tym, że nawiązanie do krwawej Ofiary Chrystusa wzmocniono przedstawieniem świadków Ukrzyżowania – Marii i św. Jana, oraz motywami Arma Christi. Można tu także odnaleźć odniesienia do dogmatu o ofiarniczej i ofiarnej roli Chrystusa.

Przez zespolenie dwóch scen na lewym skrzydle tryptyku, Ukrzyżowania Chrystusa na Drzewie Życia i Męczeństwa Dziesięciu Tysięcy, zaakcentowano zarówno męczeńską śmierć Chrystusa, jak i męczeństwo Jego naśladowców – żołnierzy rzymskich. Opisane połączenie tematów pozwala interpretować nowo powstałą scenę – podobnie jak w Krzyżowicach – jako unaocnienie roli naśladowców Chrystusa w walce z pogaństwem i herezją. Wizerunek biskupa z Kielichem Eucharystycznym<sup>45</sup> przy ołtarzu można interpretować tak samo jak w przedstawieniu w Krzyżowicach.

---

<sup>45</sup> Zob. malowidła ściennie prezbiterium kościoła NMPanny w Krzyżowicach.

Malowany tryptyk szczególnie unaocznia zwalczane przez husytów dogmaty o transsubstancjacji i prawdziwej obecności Chrystusa w Eucharystii. Wymienione dogmaty przybliżają odbiorcom zarówno poszczególne przedstawienia, np. Msza św. Grzegorza<sup>46</sup>, jak i kompozycja powstała z połączenia poszczególnych scen. W sztuce europejskiej, podobnie jak to zrealizowano w Brzegu, aby unaocznić omawiane dogmaty, łączono wizerunki np. chusty św. Weroniki z obliczem Chrystusa, monogram IHS oraz Mszę św. Grzegorza<sup>47</sup>.

Uwagę zwraca uwypuklenie czci oddawanej przez anioły sakramentalnemu Chrystusowi ukazanemu na Veraikonie. Klęcząca postać fundatorki (po prawej stronie kompozycji) wydaje się powielać adoracyjną postawę aniołów. W scenie Mszy św. Grzegorza również Matka Boska, św. Jan, duchowieństwo (św. Grzegorz, kardynał) adorują Chrystusa obecnego w Eucharystii. Husyci byli przeciwni oddawaniu czci sakramentowi Eucharystii. Symbolem manifestacji postawy przedstawicieli władzy świeckiej i duchownej wobec Chrystusa obecnego w sakramencie mogą być także postacie księcia i duchownego podtrzymujących (prezentujących) Veraikon – Hostię.

Malowidła z zakrystii w Brzegu podkreślają znaczącą rolę hierarchii kościelnej w dziele Zbawienia (postać biskupa z Kielichem Eucharystycznym, św. Grzegorz i towarzyszący mu kardynał – duchowieństwo reprezentują także św. Norbert i św. Erazm). Uwypuklają też postawę i znaczenie świętych w Kościele (Męczeństwo Dziesięciu Tysięcy, postacie św. Marcina, św. Norberta i św. Erazma – walczących z herezjami). Husyci występowali zarówno przeciwko hierarchii kościelnej, jak i kultowi świętych. Wyeksponowanie na malowidłach brzeskich motywów ikonograficznych upowszechniających naukę Kościoła dotyczącą Eucharystii, roli Kościoła i świętych w dziejach Zbawienia – szczególnie atakowaną przez husytów – należy wiązać z ówczesną sytuacją religijno-polityczną na Śląsku. Czas powstania opisanych obrazów przypada na okres nasilonej agitacji husyckiej oraz wyniszczających wojen husyckich na tych terenach. Malowidła

---

<sup>46</sup> H. Turska, *Msza Świętego Grzegorza w średniowiecznych wizerunkach na terenie Polski – idee i funkcje przedstawień*, Siedlce 2006, s. 9 i n., s. 44, przyp. 23 – tu podana dalsza literatura.

<sup>47</sup> G. Schiller, op. cit., s. 240–241.

w zakrystii zawierają także współczesne odniesienia, zachęcające duchowieństwo i rycerstwo do obrony Kościoła i jego nauki. Warto wymienić wielokrotnie powtórzony wizerunek duchownych czy ukazanie męczeństwa żołnierzy rzymskich jako wzoru dla ówczesnego rycerstwa. Rolę stanu feudalnego w zaistniałej sytuacji religijno-politycznej mogą również obrazować postacie św. Marcina (uwspółcześniona przez elementy stroju – mitra książęca) oraz księcia podtrzymującego Veraikon.

### Malowidło ściennie w krużgankach franciszkańskich w Krakowie – Chrystus w Tłoczni Mistycznej

Cechą szczególną malowidła jest unikatowe zestawienie tematu Tłoczni Mistycznej i Mszy św. w momencie Podniesienia. W sztuce powszechnej średniowiecza brakuje innych tego typu realizacji. Zarówno wyjątkowa wymowa dogmatyczno-doktrynalna sceny Tłoczni Mistycznej<sup>48</sup>, jak i unikatowe zespolenie tematów wnoszą dodatkowe aspekty. Należy wyróżnić wizualizowanie adekwatności postaci Chrystusa Bolesnego oraz sakramentalnego Chleba i Wina. Zestawienie obu scen bardzo pogładowo poucza o konsekracji, o sposobie istnienia Chrystusa w sakramencie i o rycie sakramentu, kładąc nacisk na dogmat o rzeczywistej obecności Chrystusa w Eucharystii. Znaczące jest także wyeksponowanie faktu konkomitancji – krew spływa do kielicha mszalnego, ukazana faza Podniesienia dotyczy tylko Hostii. Sugeruje to obecność w Hostii pełnego Ciała Chrystusa, a więc również Krwi. Zestawienie scen pozwala też na łączenie Chrystusa – Kapłana z Tłoczni Mistycznej z kapłanem sprawującym ofiarę Mszy św. Służyło to bez wątpienia zaakcentowaniu (negowanej np. przez husytów) roli duchowieństwa i liturgii eucharystycznej. Wymowa omówionych aspektów jest wyraźnie antyhusycka.

Również przedstawienia Biczowania i Cierniem Koronowania są, jak wyjaśnia H. Małkiewiczówna, „komentarzem i eksplikacją” centralnie usytuowanej sceny Podniesienia<sup>49</sup>. Malowidło można w całości uznać za traktat dogmatyczno-liturgiczny o Mszy św., obrazujący treści kryjące się pod formą liturgii.

<sup>48</sup> A. Thomas, op. cit., s. 680.

<sup>49</sup> H. Małkiewiczówna, op. cit., s. 131.



Pojawienie się w przedstawieniu postaci Matki Boskiej wiąże się zapewne z określoną wymową ideową o charakterze antyhusyckim<sup>50</sup>. Podobnie antyhusycki charakter ma zresztą umieszczony po lewej stronie kompozycji górnej czyściec.

Funkcję przedstawienia można rozpatrywać jako pochodną miejsca lokalizacji. Wydaje się, że dominowała funkcja dewocyjna. Na co dzieł malowidła nie służyło liturgii i nie było dostępne szerokim rzeszom wiernych. Mogło służyć tylko dewocji przebywających w klasztorze. Wiadomo natomiast także, że Zbigniew Oleśnicki wydał krakowskim franciszkanom zezwolenie na odprawianie w krużgankach procesji eucharystycznej w święto Bożego Ciała. W trakcie procesji dominująca funkcja malowidła była inna – dydaktyczna, eksponująca i upowszechniająca wiedzę o dogmatach eucharystycznych, przede wszystkim o rzeczywistej obecności Chrystusa w Eucharystii. Malowidło mogło w szczególny sposób zachęcać do adoracji Hostii (scena Podniesienia) i obecnego w niej Chrystusa, co stanowiło główny cel procesji teoforycznej. Eksponowanie obecności Chrystusa w Eucharystii przez zestawienie tematu Tłoczni Mistycznej z tematem Celebracji Podniesienia Hostii w Mszy św. przypominało wiernym, że adoracja Chrystusa może odbywać się w każdej Mszy św.

### Obraz tablicowy z kościoła św. Mikołaja w Brzegu – Eucharystyczny Chrystus Bolesny

Obraz silnie ukazuje negowany przez husytów dogmat o transsubstancjacji i obecności Chrystusa w sakramencie Eucharystii. Wśród motywów obrazujących wymienione dogmaty należy wyróżnić wizerunek Eucharystycznego Chrystusa Bolesnego, udzielającego sakramentu z rany boku, oraz Kielich z Hostią, do którego spływa krew. Na obrazie brzeskim wyeksponowano także dwie postacie Sakramentu – Kielich z Hostią oraz Chrystus Bolesny (ciało) i krew płynąca z jego ran. Motywy sarkofagu, na którym stoi Chrystus, i Kielich z Hostią nasuwają czytelne asocjacje z mensą ołtarzową, a tym samym z liturgią mszalną. Brzeskie

---

<sup>50</sup> W 1423 r. Synod w Kolonii ustanowił Święto Boleści i Współcierpienia Marii w proteście przeciw husytom; J. Hefele, *Histoire de conciles*, t. 7, cz. 1, Paris 1916, s. 606–608.

przedstawienie unaocznia również dogmat o ofiarniczej i kapłańskiej roli Chrystusa. Ta ostatnia rola – Najwyższego Kapłana – została podkreślona motywem udzielania Sakramentu z rany boku. Omawiana kompozycja wizualizuje dobitnie dogmat o tożsamości Ofiary Krzyżowej Chrystusa i Ofiary Mszalnej. Krzyżową Ofiarę uobecnia wizerunek Chrystusa Bolesnego wzmocniony bogatym wyborem Arma Christi w tle. Ofiarę Eucharystyczną symbolizują postać Chrystusa Eucharystycznego i kielich mszalny.

Wariant ikonograficzny przyjęty na obrazie brzeskim, wprowadzający postać Matki Boskiej, można uznać za wyraz tendencji antyhusyckich. Wizerunek Matki Boskiej, wyrażający bolesne współcierpienie, ilustruje jej udział w Odkupieniu<sup>51</sup>. Omówione eucharystyczne treści obrazu, uwypuklające dogmaty zwalczane przez husytów, stają się czytelniejsze w kontekście napisu znajdującego się na ramie obrazu: „Nieprzyjaciołom, rywalom Jezusa Chrystusa, heretykom husytom, o których mówi napis z ramy, przeciwstawiony jest tutaj On Sam, gdy ukazuje swą żywą obecność w kielichu mszalnym z hostią”<sup>52</sup>.

Główne wątki ikonograficzne, eksponujące dogmaty atakowane przez husytów, nawiązują do wydarzeń religijno-politycznych na Śląsku. Mimo że od wyniszczających wojen husyckich, podczas których Brzeg został spalony, minęło kilkanaście lat, pamięć zniszczeń i niechęć do poglądów husyckich pozostały żywe.

Wątek dogmatyczny nie wyczerpuje wszystkich funkcji obrazu z Brzegu, spełnia on także kryteria obrazu dewocyjnego. Postać Chrystusa Bolesnego – przedstawienia skłaniającego odbiorcę do indywidualnej kontemplacji Męki Chrystusa – zachęcała wiernych do subiektywnego przeżycia religijnego, funkcjonującego poza liturgią ołtarza. Bogaty zestaw Arma Christi, zakomponowany w pewien uporządkowany sposób, ułatwiał i pobudzał do medytacji oraz rozpamiętywania kolejnych stacji Męki Chrystusa.

Podobnie postać Marii, pełnej miłości i współcierpiącej, skłaniała odbiorcę do empatii, do utożsamienia się z bólem Matki Chrystusa. Wzajemne ustawienie osób akcji sugeruje bolesny dialog Marii i Syna, w który

<sup>51</sup> Zob. przyp. 50.

<sup>52</sup> T. Mroczo, op. cit., s. 491.

mógł „włączyć się” medytujący odbiorca. W średniowiecznej literaturze znajdujemy teksty religijne zawierające przykłady dialogów między Marią i Chrystusem<sup>53</sup>.

Podsumowując zagadnienia związane z obrazem brzeskim, warto przytoczyć opinię Teresy Mroczko: „obraz brzeski jest charakterystycznym dla sztuki średniowiecznej przykładem stosunku do współczesności. Wydarzenia historyczne sprowadzone zostają do problemu teologicznego, który uzasadnia powstanie dzieła i jego aktualną ówczesnie wymowę”<sup>54</sup>. Należy podkreślić również, że dokonany przez artystę brzeskiego wybór tematu obrazu, zastosowanie wizualnych motywów zachęcających do pogłębionej, metodycznej modlitwy, kontemplacji poza liturgią ołtarza, sytuują omawiane dzieło w średniowiecznym nurcie *devotio moderna*.

### Tryptyk z kościoła św. Marcina w Donaborowie – Eucharystyczny Chrystus w Studni

Zastosowany w przedstawieniu wariant ikonograficzny Chrystusa w Studni unaocznia czytelnie treści dogmatyczne związane z Eucharystią i wyróżnia się wśród tego typu realizacji. Aspekty dogmatyczne są tu bardzo wyraźnie dookreślone – motyw Hostii wyjmowanej z boku, Kielich z Hostiami, Angeli Missae, motyw aktywnego Chrystusa w akcie podziału Mistycznego Ciała między wiernych pozwalają na łączenie obrazu z poszczególnymi dogmatami związanymi z Eucharystią. Należą do nich, jak zawsze w tego typu wizerunkach, dogmat o transsubstancjacji, dwóch postaciach i rzeczywistej obecności Chrystusa w Eucharystii, tożsamość ofiary krwawej i bezkrwawej. Na szczególne podkreślenie zasługuje funkcja antyutrakwistyczna, jaką wydaje się pełnić przedstawienie – egzemplifikuje się ona szczególnie w motywach Hostii wyjmowanych z boku i wypełniających kielich. Nie budzi to szczególnego zdziwienia, zważywszy na fakt, że Donaborów wraz z dekanatem ostrzeszowskim należał do 1821 roku do diecezji wrocławskiej (na pograniczu z Wielkopolską), był zatem w zasięgu oddziaływania poglądów i praktyk utrakwistycznych.

<sup>53</sup> H. Belting, op. cit., s. 216 i n.

<sup>54</sup> T. Mroczko, op. cit., s. 500.

Należy zaakcentować rzadko spotykaną dosłowność wizualnych skojarzeń liturgicznych – przedstawienie bezpośrednio nawiązuje do liturgii mszalnej (Angeli Missae w szatach liturgicznych, Chrystus jako szafarz Eucharystii). Podnosi także rangę duchownego sprawującego każdorazowo Mszę św. – pokazuje, że współdziała on z Chrystusem i działa w Jego imieniu.

W kompozycji obrazu można doszukać się także aspektów dewocyjnych – ukazanie Chrystusa frontalnie w półpostaci, wypełniającej prawie cały kadr, mogło ułatwiać poczucie bezpośredniego spotkania z Bogiem w Eucharystii.

### Miniatura w modlitewniku króla Zygmunta I – Eucharystyczny Chrystus Bolesny

Zakomponowanie postaci na obrazie, ustawienie ich naprzeciw siebie, bokiem do oglądającego, unaocznia aspekt spotkania człowieka sam na sam z Bogiem w Eucharystii. Postać Chrystusa Bolesnego z krwawiącymi ranami, dużych rozmiarów koroną cierniową, jest bogata w motywy ikonograficzne, które pobudzały do pasyjnej, głębokiej medytacji nad Męką Chrystusa.

Przedstawienie w sposób znaczący uwypukla dogmatyczne aspekty Eucharystii. Chrystus Bolesny – Najwyższy Kapłan jest ukazany w akcie podziału swojego Mistycznego Ciała (udziela Komunii Zygmunтови I). Aspektu tożsamości obu ofiar krwawej i bezkrwawej dopełniają motywy Arma Christi oraz Kielich i Chleb Eucharystyczny. Postać Chrystusa, trzymającego w rękach swoje Ciało i Krew, obrazuje dogmaty o transsubstancjacji, rzeczywistej obecności Chrystusa oraz dwóch postaciach eucharystycznych. Biorąc pod uwagę czas powstania miniatury, tak wyraźne uwypuklenie wspomnianych dogmatów, można uznać, że przedstawienie włącza się w nurt antyreformacyjny.

Urszula Borkowska zwraca uwagę, że ukazana na miniaturze scena rozgrywa się na dwóch płaszczyznach – ziemskiej, wyznaczonej przez krajobraz i klęczącego króla, oraz niebiańskiej, wyznaczonej przez chór skrzydlatych aniołów znajdujących się powyżej króla. Granicę dwóch rzeczywistości przekracza tylko postać Chrystusa, który „będąc już w Niebie, obecny jest także w Eucharystii”. Władca Niebios – Chrystus – podaje

ziemskiemu królowi – Zygmuntowi I – swoje umęczone ciało, zgodnie z napisem biegnącym między ich postaciami: „Caro mea vere est cibus” (Jan 6, 55). Niezwykle w tego rodzaju przedstawieniu jest skupienie uwagi króla wyłącznie na podawanej mu Hostii. Według U. Borkowskiej „takie ujęcie oznacza, że oczom Zygmunta I dany jest realny ogląd wyłącznie Chleba i Wina, natomiast Chrystus obecny pod postacią przedmiotów dostępnych ludzkiemu widzeniu, stojący przed królem, pozostaje poza zasięgiem wzroku Zygmunta I. Król nie widzi Go oczami ciała, poznając nadprzyrodzoną rzeczywistość jedynie intelektem oświeconym wiarą”<sup>55</sup>.

Mimo formalnego przyporządkowania miniatury tekstowi modlitwy wydaje się, że przedstawienie to mogło służyć również indywidualnej dewocji poza kontekstem treści modlitwy i pełnić funkcję niejako autonomicznego obrazu dewocyjnego. Wskazuje na to poświęcenie miniaturze oddzielnej strony, przyjęta formuła ikonograficzna, zakładająca wyeksponowanie formuły dialogu, w który mogła włączyć się osoba kontemplująca. Osoba oglądająca mogła utożsamiać się z przedstawionym królem adorującym Chrystusa bądź też rozważać zobrazowany dialog człowieka z Bogiem.

Omawiana scena wpisuje się w nurt *devotio moderna*, spełnia wymogi wyeksponowanej dewocji eucharystycznej i dewocji pasyjnej, nawiązując do nurtu dolorystycznego.

## Podsumowanie

Wszystkie omawiane dzieła spełniają, w stopniu zależnym od kontekstu, funkcję informacyjną i dydaktyczną. Przedstawienia na nich umieszczone obrazują zagadnienia odnoszące się do dogmatów eucharystycznych, upowszechniając doktrynę Kościoła, informują o znaczeniu miejsc lub przedmiotów związanych z kultem Eucharystii, służą także indywidualnej dewocji.

Analizowane dzieła sztuki wskazują, że w sztuce polskiej, podobnie jak w sztuce powszechnej, sięgano po różne tematy ikonograficzne, aby zobrazować dogmaty dotyczące Eucharystii. Można wymienić Mszę św. Grzego-

---

<sup>55</sup> U. Borkowska, op. cit., s. 184.

rza, Tłoczną Mistyczną, Veraikon, Chrystusa Bolesnego<sup>56</sup>. Wśród nich na wyróżnienie zasługuje przedstawienie Tłoczni Mistycznej w krążgankach franciszkańskich w Krakowie, które ze względu na dobór scen kontekstu (Msza św. – Podniesienie) jest unikatowe także w sztuce powszechnej.

Przedstawiając Chrystusa Bolesnego, w sztuce polskiej wcześniej i często stosowano formułę obrazową niezwykle przejrzyście ilustrującą dogmaty o transsubstancjacji i rzeczywistej obecności Chrystusa w Eucharystii (Chrystus Bolesny i Kielich Eucharystyczny). Można tu wymienić omówione wcześniej dzieła z Lubina, Okonina, Krzyżowic, obraz z Brzegu, ołtarz z Donaborowa, modlitewnik Zygmunta I. Godne uwagi jest to, iż we wszystkich wskazanych przypadkach, z wyjątkiem Krzyżowic i Lubina, zastosowano motyw kielicha z Hostią, do którego spływa krew Chrystusa Bolesnego. Takie formułowanie ikonograficzne wyraziście wizualizuje naukę Kościoła o konkomitancji, tj. obecności całego Chrystusa zarówno w Chlebie, jak i w Winie. Nasilenie występowania obiektów o tego typu ikonografii około połowy XV wieku można łączyć z Soborem w Konstancji w 1415 roku. Wyraźnie podkreślono na nim ważność tej nauki i występowało przeciw praktykom utrakwistycznym.

Analizowane obiekty wizualizują też naukę zawartą w doktrynie Kościoła o tożsamości historycznej Ofiary Chrystusa i Ofiary Mszy Świętej. Do dzieł szczególnie eksponujących to zagadnienie można zaliczyć malowidła w prezbiterium w Krzyżowicach – Chrystus Bolesny i Arma Christi oraz Ukrzyżowany Chrystus na Drzewie Życia, u stóp którego kapłan celebrował Mszę św. Tę samą kategorię reprezentują malowidła w zakrystii w Brzegu – Msza św. Grzegorza oraz Chrystus Ukrzyżowany na Drzewie Życia, u stóp którego kapłan celebrował Mszę św. W tym typie mieszczą się też malowidła w krakowskich krążgankach franciszkańskich – Chrystus w Tłoczni Mistycznej, na osi poniżej kapłan celebrowający Mszę św. – moment Podniesienia.

Nieco inaczej wizualizują tożsamość obu Ofiar obraz z Donaborowa – Chrystus Bolesny, udzielający Eucharystii z rany boku, oraz miniatura z modlitewnika Zygmunta I – Chrystus udzielający Eucharystii królowi.

Występowanie tematów i motywów, które eksponowały tożsamość Ofiar, można łączyć z walką z poglądami protoreformacji i reformacji. Jak

---

<sup>56</sup> K. Lankheit, op. cit., s. 156–254, szczeg. s. 211; V. H. Elbern, *Eucharistie, VII. Ikonographisch*, [w:] *Lexikon für Theologie und Kirche*, Bd. 3, Freiburg 1959, s. 1157–1159.

wspomniano już uprzednio, reformatorzy, niezależnie od dzielących ich różnic w poglądach na temat Eucharystii, występowali z zasady przeciw nauce o tożsamości Ofiar.

Wspólne dla wielu analizowanych dzieł jest sięganie, w kontekście eucharystycznym, do tematów odnoszących się do Kościoła jako instytucji. Przykładami mogą być sceny z prezbiterium w Okoninie – symboliczne przedstawienie instytucji Kościoła przez postacie św. Piotra i św. Pawła. Na późniejszych malowidłach w Brzegu, Krzyżowicach i Krakowie Kościół ziemski jest symbolizowany wprost przez kapłana (biskupa) odprawiającego Mszę św. Widoczna jest pewna ewolucja – konkretyzacja i aktualizacja wizerunku Kościoła. Można to łączyć z coraz silniejszym wraz z upływem czasu eksponowaniem roli Kościoła jako wyłącznego depozytariusza Prawdy i szafarza Eucharystii.

Za wspólną cechę przedstawień w Krzyżowicach i Brzegu, rozbudowanych ikonograficznie, można uznać podkreślenie i eksponowanie roli liturgii mszalnej, spełniającej kluczową funkcję w kulcie Eucharystii. Również inne, mniej rozbudowane dzieła, np. tympanon w Lubinie lub malowidło przy niszy sakrarium w Okoninie, akcentują rolę liturgii mszalnej.

W przypadku dzieł zawierających kilka tematów eucharystycznych, tworzących określony program dogmatyczny – np. prezbiterium kościoła w Krzyżowicach – są podkreślane związki między Inkarnacją a Eucharystią. Stanowi to silne zaznaczenie identyczności Eucharystii z Ciałem i Krwią Chrystusa i obrazuje także dogmat o transsubstancjacji.

Godny uwagi jest fakt, że dwa rozbudowane ikonograficznie malowidła – w prezbiterium kościoła w Krzyżowicach i w zakrystii kościoła w Brzegu, a więc znajdujące się na terenach, które podlegały najpierw wpływom, a później również wyniszczającym najazdom husytów – silnie akcentują dogmaty zwalczane właśnie przez nich. Sceny zawierają także odniesienia symboliczne nawołujące do zbrojnej obrony wiary i Kościoła, a w szczególności atakowanych przez husytów dogmatów eucharystycznych. Wydaje się, że malowidła powstały po doświadczeniach najazdów husyckich. Wątpliwe jest, aby wcześniej umieszczano sugestie zbrojnej walki z herezją. Taki wniosek może potwierdzać porównanie z malowidłami w krużgankach franciszkańskich w Krakowie – a więc znajdującymi się na obszarze, który podlegał ideologicznym wpływom husyckim, ale nie został dotknięty wyniszczającymi wojnami z heretykami. Malowidło

„walczy” z poglądami husytów jedynie na płaszczyźnie ideowej, nie zawiera natomiast zachęty do walki zbrojnej.

Na uwagę zasługuje rola fundatorów przedstawień odnoszących się do Eucharystii. Najwcześniejsze na Śląsku (a także w Polsce) przedstawienie Eucharystycznego Chrystusa Bolesnego pojawia się na tympanonie kaplicy zamkowej w Lubinie, ufundowanym przez księcia Ludwika I legnicko-brzeskiego w 1349 roku. Bogaty w liczne treści ideowe związane z Eucharystią, o wyraźnie antyhusyckiej wymowie, jest obraz tablicowy z kościoła św. Mikołaja w Brzegu. Był on fundacją altarysty Kaecherdorfa. Malowidła w zakrystii w Brzegu łączy się z fundacją mieszczańską, fundatorem malowidła w krużgankach franciszkańskich był zaś najprawdopodobniej kardynał Zbigniew Oleśnicki.

Omówione przedstawienia (np. miniatura w modlitewniku Zygmunta I, obraz tablicowy w Brzegu) mogły pełnić również funkcję autonomicznych obrazów dewocyjnych. Szczególnie dotyczy to miniatur towarzyszących modlitwom eucharystycznym, które przybliżyły wiernym prawdy głoszone przez Kościół o istocie przemiany chleba i wina w Ciało i Krew Chrystusa (wierni nie słyszeli słów kapłana wypowiedzianych w momencie przeistoczenia). Zdarza się, że w przedstawieniach eucharystycznych (tympanon w kaplicy w Lubinie, miniatura w modlitewniku Zygmunta I) pojawia się postać fundatora, adorującego Eucharystię. Potwierdza to przekonanie o ważności kultu eucharystycznego także, a może nawet przede wszystkim, dla elity ówczesnego społeczeństwa.

Zaprezentowane analizy dzieł sztuki wskazują, że zwłaszcza przedstawienia eucharystyczne umieszczone w przestrzeni liturgicznej (np. dekoracja niszy sakrarium w kościele św. św. Kosmy i Damiana w Okoninie) mogły spełniać różne funkcje kultowe. W trakcie Mszy św. sceny i wizerunki służyły zbiorowemu kultowi liturgicznemu, poza czasem Mszy św. mogły służyć dewocji indywidualnej.

W świetle analizowanych przedstawień godny odnotowania jest fakt, że na początku XVI wieku w kręgu ówczesnej elity pojawiło się dzieło, świadczące o dość racjonalnym podejściu do dogmatów związanych z Eucharystią. Miniatura w modlitewniku Zygmunta I może być przykładem tego, że dostrzeżenie Chrystusa w Eucharystii wymaga korzystania z intelektu oświeconego wiarą.





Il. 1. Tympanon portalu kaplicy zamkowej w Lubinie – Eucharystyczny Chrystus Bolesny, za: [http://www.naukowy.pl/encyklopedia/kaplica\\_zamkowa\\_w\\_Lubinie](http://www.naukowy.pl/encyklopedia/kaplica_zamkowa_w_Lubinie)



Il. 2. Malowidło ściennie, nisza sakrarium, kościół parafialny św. św. Kosmy i Damiana w Okoninie – Eucharystyczny Chrystus w Studni, za: *Malarstwo gotyckie w Polsce*, katalog, album ilustracji pod red. A. S. Labudy, K. Secomskiej, Warszawa 2004



Il. 3. Malowidła ściennie, ściana wschodnia kościoła parafialnego św. św. Kosmy i Damiana w Okoninie – św. Piotr, św. Paweł, za: *Malarstwo gotyckie w Polsce*



Il. 4. Malowidła ściennie, prezbiterium kościoła Najświętszej Marii Panny w Krzyżowicach – różne tematy eucharystyczne, za: A. Karłowska-Kamzowa, *Malarstwo śląskie 1250–1450*, Wrocław 1979



Il. 5. Malowidła ściienne, zakrystia kościoła św. Mikołaja w Brzegu – różne tematy eucharystyczne (rekonstrukcja), za: <http://gregorsmesse.uni.muenster.de> 2004



Il. 6. Malowidło ściienne w krużgankach franciszkańskich w Krakowie – Chrystus w Tłoczni Misticznej, za: <http://artyzm.com/obraz.php?id=2150>

[466]



Il. 7. Obraz tablicowy z kościoła św. Mikołaja w Brzegu – Eucharystyczny Chrystus Bolesny, za: *Malarstwo gotyckie w Polsce*



Il. 8. Tablica środkowa tryptyku z kościoła św. Marcina w Donaborowie – Eucharystyczny Chrystus w Studni (fot. K. Winnicka)



Il. 9. Miniatura w modlitewniku króla Zygmunta I – Eucharystyczny Chrystus Bolesny, za: *Wawel 1000–2000. Wystawa jubileuszowa*, katalog, t. 1–3, Kraków 2000

## Summary

### **Reflection of the Catholic Church Eucharistic Doctrine in medieval Polish art – selected examples**

This article presents imaging of the Eucharistic doctrine of the Catholic Church in the Polish art of the Middle Ages. Selected works of art from the area of today's Poland are analyzed, which include Eucharistic themes, such as Man of sorrows, Christ in the Mystical *Wine-Press*, Veil of Veronica. The article also presents the influence of variety of historical factors, such as decisions of Ecumenical Councils of the Church, the Hussite wars, or Proto-Reformation on imaging of the Eucharistic theme. The specificity and autonomy of presentations from the area of Poland, which disseminated the doctrine of the Catholic Church, is emphasized.