

Michał Kurkowski*

Cykl Siedmiu grzechów głównych
– fragmenty malowideł odkrytych w kaplicy pw.
św. Walentego w kościele św. Jakuba w Toruniu

The Seven Deadly Sins cycle – fragments of paintings discovered
in the Chapel of St Valentine in St James' Church in Toruń

Zyklus Die sieben Todsünden – Fragmente von Wandmalereien,
die in der Kapelle des St. Valentin in der Jakobskirche in Toruń
freigelegt wurden

Streszczenie: Artykuł dotyczy odkrytych w 2022 r. podczas prac konserwatorskich prowadzonych w kaplicy pw. św. Walentego w kościele św. Jakuba w Toruniu, fragmentów malowideł cyklu *Siedmiu grzechów głównych*. Powstały one zapewne pod koniec lat 30. XV w., pod wpływem ikonografii moralizatorskiej. Cały ten cykl składał się z dwóch istotnych komponentów: karykaturalnego wizerunku malarskiego i krótkiej, odnoszącej się do niego, inskrypcji. Ideowy program kaplicy uzupełniał także ołtarz św. Marii Magdaleny. Przedmiotem rozważań stał się także styl

* Michał Kurkowski – absolwent studiów z zakresu ochrony dóbr kultury w Instytucie Zabytkoznawstwa i Konserwatorstwa WSP UMK w Toruniu. Studia doktoranckie ukończył w Katedrze Historii Sztuki i Kultury WNH UMK w Toruniu (2016). Konsultował prace konserwatorskie w licznych obiektach zabytkowych. Jego zainteresowania badawcze dotyczą sztuki średniowiecznej i detalu architektonicznego na obszarze dawnego państwa krzyżackiego w Prusach. ORCID: 0000-0001-8509-6117.

malowideł bliski nurtowi „graficznemu” w malarstwie ściennym oraz ich funkcja mnemotechniczna i dydaktyczna charakterystyczna dla praktyk kaznodziejskich epoki dojrzałego średniowiecza.

Abstract: This article discusses the fragments of the Seven Deadly Sins cycle paintings discovered in 2022 during conservation work carried out in the chapel of St Valentine in the Church of St James in Toruń. They were probably created in the late 1530s, under the influence of moralistic iconography. The whole cycle consisted of two essential components: a caricatured painted image and a short inscription referring to it. The ideological programme of the chapel was also complemented by the altarpiece of St Mary Magdalene. The style of the paintings, close to the ‘graphic’ trend in wall painting, and their mnemonic and didactic function, characteristic of the preaching practices of the mature medieval period, were also the subject of reflection.

Zusammenfassung Der Beitrag befasst sich mit im Jahr 2022 bei Konservierungsarbeiten in der Kapelle der Jakobskirche freigelegten Fragmente der Wandmalereien aus dem Zyklus *Die sieben Todsünden*. Sie entstanden vermutlich in den späten 1530er Jahren unter dem Einfluss der moralischen Ikonographie. Dieser gesamte Zyklus bestand aus zwei wichtigen Komponenten: einer karikaturistischen Malerei und einer kurzen, sich darauf beziehenden Inschrift. Das Ideenprogramm der Kapelle wurde auch durch den Altar des Hl. Maria Magdalena ergänzt. Gegenstand der Überlegungen war auch der Stil der Malereien die der „graphischen“ Tendenz der Wandmalerei folgen, und ihre für die Predigtpraxis des Hochmittelalters charakteristische mnemotechnische und didaktische Funktion.

Słowa kluczowe: średniowieczne malarstwo ścienne, Siedem grzechów głównych, kościół pw. św. Jakuba w Toruniu, ikonografia moralizatorska

Keywords: Medieval wall painting, The Seven Deadly Sins, St James’s Church in Toruń, moralistic iconography

Schlüsselwörter: Mittelalterliche Wandmalerei, Die sieben Todsünden, Jakobskirche in Toruń, moralistische Ikonographie

W 2022 r. podczas prac konserwatorskich prowadzonych w kaplicy pw. św. Walentego w kościele św. Jakuba w Toruniu odkryto na ścianie południowej – poniżej okien (za nowożytnymi boazeriami) – fragmenty szerokiego pasa gotyckich malowideł (wys. ok. 40/50 cm), dobrze widocznego w kameralnej skali wnętrza. Przedstawienie zidentyfikowano jako cykl *Siedmiu grzechów głównych*. Zachowały się z niego tylko dwie (częściowo czytelne) scenki przedstawiające dwie pary postaci zwróconych ku sobie, otoczonych małymi wizerunkami diabłów¹.

Umieszczenie malowideł na wysokości ok. 2,5 m od poziomu posadzki może wskazywać pośrednio na ich funkcję; były dostosowane do łatwego śledzenia scen, wykorzystywanych zapewne w ówczesnej praktyce duszpasterskiej. Temat ikonograficzny i funkcja pozwalają, w pewnym stopniu, na wnikięcie w typ pobożności i mentalność mieszkańców średniowiecznego miasta, do których adresowane były owe przedstawienia².

¹ Dziękuję odkrywcom malowideł z kaplicy pw. św. Walentego w kościele św. Jakuba w Toruniu, konserwatorom dzieł sztuki Stanisławowi Socha-Bystroniowi oraz Annie Socha-Bystron za konsultacje i dostęp do obiektu. Za możliwość wykonania zdjęć składam podziękowania księdzu kanonikowi Wojciechowi Karolowi Kiedrowiczowi, proboszczowi kościoła pw. św. Jakuba w Toruniu. Za udostępnienie materiału fotograficznego dziękuję Andrzejowi Skowrońskiemu i Lechowi Okońskiemu. Składam również podziękowania za konsultacje i podpowiedzi w czasie pisania artykułu prof. Marianne Cailloux z Uniwersytetu w Lille oraz prof. Danieli Rywikovej z Uniwersytetu w Ostrawie.

² Częściowo taka funkcja różnych dzieł sztuki została omówiona w artykułach: A. Błażejewska, *Czternastowieczny wystrój kościoła Mariackiego w Toruniu: duchowość franciszkańska a pobożność miejska*, [w:] *Dzieje i skarby kościoła Mariackiego w Toruniu. Materiały z konferencji przygotowanej przez toruński oddział SHS oraz IZiK UMK, Toruń 14–16 kwietnia 2005*, red. K. Kluczwajd, Toruń 2005, s. 55–85; M. Jakubek-Raczkowska, J. Raczkowski, *Dominikanie: obraz i kult. Średniowieczne elementy wystroju kościoła św. Mikołaja w Toruniu*, [w:] *Klasztor dominikański w Toruniu w 750 rocznicę fundacji*, red. P. Oliński, W. Rozynkowski, J. Raczkowski, Toruń 2013, s. 79–116.

Prezentowane malowidła wzmiankowała dotychczas jedynie Elżbieta Pilecka w opracowaniu pt. *Nowo odkryte malowidła ściennie w kościele pw. św. Jakuba Apostoła w Toruniu: pytanie o interpretację*³. Rozpoznała temat ikonograficzny tych przedstawień, identyfikując go jako cykl *Siedmiu grzechów głównych*. Dostrzegła w nim wyraźny potencjał mnemotechniczny, charakterystyczny dla praktyk kaznodziejskich epoki dojrzałego średniowiecza. Poza tą wzmianką malowidła nie mają monograficznego omówienia. Obecnie uzupełnię faktograficzne informacje: postaram się określić czas powstania wizerunków, szerzej rozpoznać ich ikonografię, omówić sposób funkcjonowania w przestrzeni kaplicy – szczególnie w kontekście jej wezwania i statusu społecznego użytkowników.

Historia kaplicy i jej wyposażenia

W celu określenia czasu powstania cyklu *Siedmiu grzechów głównych* przydatne jest przywołanie faktów z historii budowy kaplicy (drugiej od wschodu w południowym rzedzie) oraz ustalenie zmian jej wezwań (patronów). Według Arthura Semraua ten szereg kaplic wznoszony był w dłuższym przedziale czasu – od 1359 do ok. 1405 r.⁴ Po raz pierwszy interesującą nas kaplicę wspomniano w 1428 r.⁵, w związku z fundacją

³ E. Pilecka, *Nowo odkryte malowidła ściennie w kościele pw. św. Jakuba Apostoła w Toruniu: pytanie o interpretację*, [w:] *Dzieje i skarby kościoła św. Jakuba w Toruniu – nowe rozpoznanie*, red. A. Błażejewska, E. Pilecka, A. Saar-Kozłowska, Toruń 2023, s. 122, 139.

⁴ A. Semrau, *Die Neustadt Thorn während ihrer Selbständigkeit 1264–1454*, „Mitteilungen des Copernicus-Vereins für Wissenschaft und Kunst zu Thorn”, t. 37, 1929, s. 41; L. Różańska, *Warsztat budowlany toruńskiego kościoła św. Jakuba w średniowieczu*, „Rocznik Toruński”, t. 14, 1979, s. 324; A. Konieczny, *Historia budowy kaplic przy kościele pw. św. Jakuba w Toruniu w świetle najnowszych badań architektonicznych i dendrochronologicznych*, [w:] *Dzieje i skarby kościoła świętojakubskiego w Toruniu*, red. K. Kluczajd, Toruń 2010, s. 93–94; K. Bednarczuk, M. Kurkowski, *Ryte i malowane dekoracje maswerkowe odkryte we wnętrzu świątyni św. Jakuba – przyczynek do historii budowy i wystroju malarzkiego kościoła*, [w:] *Dzieje i skarby kościoła św. Jakuba w Toruniu – nowe rozpoznanie*, red. A. Błażejewska, E. Pilecka, A. Saar-Kozłowska, Toruń 2023, s. 318.

⁵ Wówczas druga od wschodu kaplica miała wezwanie Najświętszej Marii Panny, obecnie jest to kaplica pw. św. Walentego.

mszy wieczystej⁶. Biorąc pod uwagę kolejność powstawania wszystkich kaplic wbudowywanych pomiędzy szkarpami po stronie południowej uważano, że kaplica św. Walentego była wzniesiona jako ostatnia. Zajmowana przez nią przestrzeń musiała być najdłużej „otwarta” – a nie zamknięta od południa, na co wskazywali Aleksander Konieczny oraz Katarzyna Bednarczuk i Michał Kurkowski⁷. Prawdopodobnie mogła funkcjonować w tym miejscu kruchta prowadząca do nawy południowej. Potwierdzają to m.in. zachowane na poddaszach sąsiednich kaplic (św. Anny i Matki Bożej Różańcowej) murowane półszczyty opracowane malarsko⁸, blenda zasłonięta później częściowo przez dostawiony mur (na trzeciej przyporze od wschodu, po jej stronie zachodniej) oraz duża blenda zachowana na wschodniej ścianie we wnętrzu obecnej kaplicy św. Walentego⁹. To tę niezabudowaną wcześniej przestrzeń zamknięto ścianą ujednolicając rząd kaplic i dążąc do optycznego scalenia widoku kościoła od strony południowej¹⁰. Te informacje wskazują, iż wnętrze istniejącej kaplicy zostało ukształtowane przed 1428 r.

Ważna jest także kwestia wezwania kaplicy. Na podstawie *Księgi ławniczej Nowego Miasta Torunia* Piotr Oliński uznał, że na obecnym miejscu (kaplicy pw. św. Walentego) funkcjonowała wcześniej kaplica pw. Najświętszej Maryi Panny¹¹, należąca do powstałego w 1409 r. bractwa Maryjnego¹². Skupiało ono przedstawicieli pospólstwa Nowego

⁶ P. Oliński, *Fundacje mieszczańskie w miastach pruskich w okresie średniowiecza i na progu czasów nowożytnych*, Toruń 2008, s. 216.

⁷ A. Konieczny, *Historia budowy kaplic*, s. 96–97; K. Bednarczuk, M. Kurkowski, *Ryte i malowane dekoracje maswerkowe*, s. 318.

⁸ Dzięki prowadzonym w maju 2024 r. pracom konserwatorskim ustalono, że znajdującą się w miejscu obecnej kaplicy pw. św. Walentego kruchtę od wschodu zamykała ściana z półszczytem opracowanym malarsko. Dopiero w ramach następnego etapu prac budowlanych została dostawiona do wymienionej ściany pierwsza od wschodu kaplica pw. Matki Bożej Różańcowej, co potwierdzają zachowane pionowe szwy – za te informacje składam podziękowania Stanisławowi Socha-Bystroniowi.

⁹ A. Konieczny, *Historia budowy kaplic*, s. 96–97; K. Bednarczuk, M. Kurkowski, *Ryte i malowane dekoracje maswerkowe*, s. 318.

¹⁰ A. Konieczny, *Historia budowy kaplic*, s. 98; K. Bednarczuk, M. Kurkowski, *Ryte i malowane dekoracje maswerkowe*, s. 318.

¹¹ P. Oliński, *Fundacje mieszczańskie*, s. 216.

¹² Funkcjonowanie bractw omawiają: I. Czarciński, *Bractwa w wielkich miastach państwa krzyżackiego w średniowieczu*, Toruń 1993, s. 49; I. Czarciński, J. Przeracki,

Miasta oraz rzemieślników niezrzeszonych w cechach¹³. Według inwentarza z 1435 r., sporządzonego przez to bractwo, we wnętrzu kaplicy znajdował się ołtarz pw. św. Marii Magdaleny¹⁴. Wyżej wymienione daty wskazują, że wyposażenie kaplicy mogłoby powstać ok. 1430 r.

Znając hipotetyczną datę „zabudowania” przestrzeni dla kaplicy, można wnosić, że także ok. lat 30. XV w. mogły być wykonane malowidła pokrywające jej sklepienia (w tym: konsole i zworniki) oraz ścianę wschodnią i południową.

Opis dekoracji malarskich

Malarski wystrój mógł być następujący: na sklepieniu, wzdłuż przebiegu żeber, były czerwone, zielone i czarne ciągłe linie, z których wyrastały dwubarwne (zielono-czerwone) trójliscie o zróżnicowanym obrysie. W obramowane w ten sposób pola wysklepków wpisano rozetki z zielonymi i czerwonymi kwiatkami, z których część posiadała ulistnione wicie o czarnym obrysie wypełnionym tożsamymi kolorami. Zastosowane na wysklepkach kolory użyte były także na konsolach, a zworniki pokryto zieloną farbą¹⁵. Na ścianie wschodniej, tuż nad men-są ołtarzową, odkryto prostokątne, czerwono-szare ramy (niestety bez zachowanych w ich obrysie form). Jako bogatsze ukazały się przedstawienia na ścianie południowej. One także nie zachowały się całkowicie. W trakcie prac konserwatorskich odsłonięto: fragmenty dekoracji

Społeczne funkcje bractwa Najświętszej Marii Panny w Nowym Mieście Toruniu, „Acta Universitatis Nicolai Copernici. Nauki Humanistyczno-Społeczne. Historia”, t. XVII, 1980, s. 130–133.

¹³ Kwestię społeczną bractwa omawiali m.in.: I. Czarcieński, J. Przeracki, *Społeczne funkcje bractwa*, s. 118 – uważali oni, iż członkami bractwa byli przedstawiciele pospółstwa reprezentujący różne cechy, natomiast K. Mikulski, *Przestrzeń i społeczeństwo Torunia od końca XIV do początków XVIII wieku*, Toruń 1999, s. 306–307 oraz P. Oliński, *Fundacje mieszczańskie*, s. 216–217, w szczególności przyp. 953 – uznali, że to bractwo zrzeszało przedstawicieli pospółstwa oraz niezrzeszonych w cechach rzemieślników.

¹⁴ P. Oliński, *Fundacje mieszczańskie*, s. 216.

¹⁵ M. Kurkowski, *Ornamentalne i architektoniczne dekoracje malarskie z okresu średniowiecza w kościele św. Jakuba – odkrycia, ich lokalizacja, wzory, technika wykonania*, [w:] *Dzieje i skarby kościoła św. Jakuba w Toruniu – nowe rozpoznanie*, red. A. Błażejewska, E. Pilecka, A. Saar-Kozłowska, Toruń 2023, s. 220, 235.

ornamentalnych – być może maswerkowych lub arkadkowych, czarne linie stanowiące fragmenty rysunku nieczytelnych scen, a także szczególnie nas interesujące przedstawienia wyraźniej zachowane: dwie pary zwróconych ku sobie ludzi w otoczeniu diabłów i różnych rekwizytów. Pierwotnie stanowiły one bez wątpienia element większego figuralnego cyklu biegnącego w jednym rzędzie od wschodu ku zachodowi (il. 1)¹⁶. W czasach nowożytnych ta średniowieczna aranżacja ściany została w całości przykryta przez malowane kotary. W zachowanych polach cyklu dominuje czarny konturowy rysunek – podobnie jak w części form na sklepieniach – o jednolitej, niemodelowanej grubości linii, stanowiący prawdopodobnie najważniejszy środek wyrazu artystycznego twórcy. Zakreślone nim płaszczyzny i postacie wypełniane były z pewnością kolorem.

Pomiędzy pierwszą, drugą a częściowo także trzecią od wschodu scenką znajdują się fragmenty ornamentów w postaci czarnych linii zakończonych arkadkami. Przebieg tych form oraz ich zasięg nie jest możliwy do określenia. Być może otaczały one przedstawienia figuralne, stanowiąc rodzaj „ram”.

W pierwszym „polu” od wschodu (z domniemanych siedmiu), w którym pierwotnie mogła znajdować się para postaci ludzkich w otoczeniu diabłów, zachowały się jedynie regularne linie – być może fałdy szat, a także trudne do interpretacji czarne linie obrysowujące nieokreślone kształty i pojedyncze kreski.

W drugim „polu” od wschodu, na ścianie południowej (il. 2): po prawej stronie znajduje się trudna do identyfikacji postać (być może męska) okryta niebieską szatą z czytelnymi fałdami dolnej części sukni (?), natomiast po lewej wysmukła postać kobieca odziana w długą suknię ściśle przylegającą do torsu i rozszerzającą się swobodnie od pasa w dół; z głębokim dekoltem, bufiastymi rękawami w górnej partii ramion, o długości sięgającej nadgarstków, przewiązaną pasem z metalowymi

¹⁶ Biorąc pod uwagę długość wewnętrznej południowej ściany kaplicy oraz wielkość poszczególnych scen i towarzyszących im napisów – stosując jako powtarzalny modus drugą od wschodu scenę – udało się hipotetycznie rozmieścić siedem, w miarę równych pod względem wielkości, pierwotnych pól prezentujących poszczególne scenki rodzajowe – grzechy.

aplikacjami. Strój damski był w części dolnej bogato pofałdowany i wykladał się ozdobnym wywinięciem po prawej stronie. Głowę kobiety okalają długie, wijące się włosy, częściowo przykryte czepkiem (kapturem) z zaznaczonymi poszczególnymi pasmami falujących pasm. Po między domniemaną męską postacią a kobietą, w centrum tej sceny, został ukazany diabeł, ku któremu kieruje rękę niewiasta – obecnie czytelne są tylko kosmate nogi zakończone ptasimi pazurami. Drugi diabelski stwór ujęty został z profilu i umieszczony za plecami kobiety. Jedną z łap chwytą ją za włosy. Ma on chude ciało pokryte sierścią, zawinięty haczykowato ku górze ogon, długie patykowate nogi zakończone pazurami oraz ptasie skrzydła z zaznaczanymi poszczególnymi łotkami. Jego zwierzęcy pysk charakteryzuje się długim nosem, otwartą paszczą wypełnioną sterczącymi zębami oraz dużymi uszami i małym, jednym okiem. Na łbie ma umieszczone realistycznie, podzielone na segmenty baranie rogi. To typ małego diabła często występujący w malarstwie ściennym XIV–XV w.

Pomiędzy drugą a trzecią malowaną sceną znajduje się słabo czytelny napis prawdopodobnie określenie grzechu pychy – „superbia” (il. 3)¹⁷.

W trzecim z domniemanych siedmiu „pól” na ścianie południowej (il. 4) umieszczono: po prawej siedzącego mężczyznę, po lewej kobietę. Pomiędzy nimi znajduje się wór z monetami oraz postać diabła. Także za plecami niewiasty umieszczony jest podobny do wyżej opisanych demoniczny stwór. Wysmukła postać męska odziana jest w długi, przylegający ściśle do korpusu płaszcz z wysokim kołnierzem opinającym szyję i z ciasnymi rękawami sięgającymi nadgarstków, pofałdowany w części dolnej, spięty pasem z metalowymi aplikacjami. Na głowie mężczyzna ma kapelusz, spod którego wysuwają się krótkie włosy zasłaniające uszy; wijące się meandrycznie, z wyodrębnionymi pasmami. Na owalnej twarzy o chłopskich rysach zaznaczony jest duży nos, migdałowe oczy, osadzone w kolisto obwiedzionych oczodołach, oraz mały półokrągły podbródek. Usta zasłaniają sumiaste wąsy z wydzielonymi poszczególnymi pasmami. Mężczyzna trzyma w zgiętych w łokciach ramionach duży wór z monetami. *Vis-à-vis* znajduje się wysmukła

¹⁷ Za odczytanie inskrypcji składam podziękowania recenzentowi artykułu.

postać kobieca. Odziana jest w długą suknię ściśle przylegającą do torsu, rozszerzającą się swobodnie od pasa w dół, z głębokim dekoltem, bufiastymi ramionami, rękawami sięgającymi nadgarstków, ściągnięta w talii pasem z aplikacjami. Część dolna sukni była prawdopodobnie bogato pofałdowana. Głowę kobiety otaczają długie, wijące się włosy z zaznaczonymi poszczególnymi pasmami, częściowo przykryte czepkiem. Twarz jest pociągła, z dużym nosem, migdałowymi oczami osadzonymi w zaokrąglonych oczodołach i małym półokrągłym podbródkiem. Pomiędzy mężczyzną a kobietą, tuż nad worem z monetami, znajduje się diabeł, który jedną z łap wskazuje na pierwszą z postaci, natomiast drugą podtrzymuje worek, z którego wysypują się monety do innego dużego worka. Pokryty sierścią stwór/diabeł ma zawinięty ogon, nogi zakończone pazurami oraz skrzydła. Jego zwierzęcy pysk wyróżnia się dużym nosem, otwartą paszczą wypełnioną kłami oraz dużymi uszami i małym okiem. Łeb zwieńczony jest sterczącymi rogami. Podobny diabeł, ukazany z profilu, znajduje się także za plecami kobiety – prawdopodobnie w geście dotykania jej włosów lub czepka jedną z łap. W tle za niewiastą i częściowo diabłami zarysowuje się trudna do identyfikacji trójkątna struktura podzielona na segmenty/pasy.

W obu zachowanych scenach figuralnych dostrzec można (mimo złego stanu ich zachowania) precyzyjny rysunek strojów oraz podkreślane linią elementy i rysy fizjonomii postaci.

Rozpoznanie tematu ikonograficznego cyklu

W celu rozpoznania tematu ikonograficznego całego cyklu należy zwrócić uwagę na fragment drugiego od wschodu malowidła, na którym przedstawiono prawdopodobnie mężczyznę, kobietę i diabła oraz znajdujący się obok nich słabo czytelny napis. W tej scenie ludzie wskazują lub chwytają demoniczne stworzenie, starając się utrzymać je między sobą, wykonując wokół stwora taniec – krążą wokół niego¹⁸. Jeśli poprawnie zidentyfikowałem temat przedstawienia, to dla płasów ludzi

¹⁸ G. Kubies, *Luxuria, grzech i kara. Przyczynek do badań ikonograficznych Ołtarza Sądu Ostatecznego Jheronimusa Boscha (i jego warsztatu) z Akademie der Bildenden Künste w Wiedniu. Część I*, „Roczniki Kulturoznawcze”, t. 10, 2019, nr 3, s. 79;

i demonów w rytmie diabelskiej muzyki wydobywanej najczęściej z dud i trąb można wskazać wzory w miniatorstwie oraz w malarstwie ściennym (il. 5)¹⁹. W średniowieczu tę formę rozrywki krytykował dosadnie Sebastian Brant (1457–1521) w satyrze pt. *Okręt błaznów*, wydanej w 1494 r., określając ją jako poważne zagrożenie dla moralności: „Taniec wiele grzechów rodzi,/ **pychę**, pijaństwo, obżarstwo” (61,12–13)²⁰. Takie połączenie w ikonografii zabawy z występkiem pychy (*superbia*) pozwala zatem rozpoznać w drugiej od wschodu scenie z kaplicy pw. św. Walentego w Toruniu ten właśnie grzech. Tę identyfikację potwierdzałby również słabo czytelny napis – jeśli jego odczytanie jest poprawne.

W upewnieniu mojej tezy, co do rozpoznania tematu cyklu, pomocne okazać się może także trzecie od wschodu malowidło. Przedstawiono bowiem na nim mężczyznę i kobietę oraz znajdujący się pomiędzy nimi wór wypełniony monetami, a nad nim diabeł, który jedną łapą wskazuje na pierwszą z postaci, natomiast drugą podtrzymuje mały tobolek, z którego wysypują się monety do dużego wora. Motyw zachłannego gromadzenia pieniędzy widoczny jest m.in. w jednej ze scen malowidła w kaplicy pw. św. Anny we Fromborku, w której diabeł prowadzi na sznurze lichwiarza wrzucającego monety do kosza (il. 6)²¹, a także w jednym z pól cyklu z kościoła pw. św. Jakuba w Lewoczy, w którym

Z. Załęska, *Znaczenia scen tańca na marginesach iluminowanych kodeksów europejskich od XIII do XV wieku*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 84, nr 3, 2022, s. 500.

¹⁹ Ten motyw odnajdziemy w samym Toruniu w malowidle na północnej ścianie prezbiterium kościoła pw. św. Jana Chrzciciela i św. Jana Ewangelisty, ale także w miniatorstwie np.: Godzinkach z Maastricht, Liège, XIV w., Biblioteka Brytyjska, Stowe 17, fol. 201r; Godzinki z Taymouth, Anglia XIV w., Biblioteka Brytyjska, Yates Thompson 13, fol. 140r. – <http://www.kulturtechno.de/?p=16996> (dostęp: 3.05.2024); Le Breviari d'Amors, pld. Francja, pocz. XIV w., Royal 19 C. I, f.204v. <https://www.album-online.com/detail/en/ZmQ5OTY2MA/diabolic-temptations-breviari-amors-southern-france-14th-century-folio-four-alb4088266> (dostęp: 3.05.2024).

²⁰ G. Kubies, *Luxuria*, s. 79; Z. Załęska, *Znaczenia scen tańca*, s. 512.

²¹ Z. Kliś, *Paruzja*, s. 161. O samej postaci diabła zob. B. Brenk, *Taufel*, [w:] *Lexikon der christlichen Ikonographie*, hrsg. von Engelbert Kirschbaum, Bd. 4, Rom–Freiburg–Basel–Wien 1972, s. 295–300 oraz M. Henning, *Der Teufel sein Mythos und seine Geschichte im Christentum*, Hamburg 1921; G. Weigelt, *Der Teufel in mittelhochdeutschen Predigten und Epen um 1200*, Bonn 1976; W. Metternich, *Teufel, Geister und Dämonen. Das Unheimliche in der Kunst des Mittelalters*, Darmstadt 2011; P. Metzger, *Der Teufel*, Wiesbaden 2016.

zobrazowano parę ludzi jadących na ropusze; postać niewieścia trzyma worek, do którego wpadają monety wydalone przez dwa diabły, natomiast mężczyzna przytrzymuje otwartą skrzynię wypełnioną złotymi monetami²² – podobnie przedstawiono ten motyw w Olkuszu, gdzie para z sakiewkami (prawdopodobnie) w rękach siedzi na ropusze²³. Te sceny były identyfikowane jednoznacznie z przedstawieniem grzechu chciwości (*avaritia*). Przywołane analogie wskazują zatem, że w trzecim od wschodu malowidle w kaplicy pw. św. Walentego ukazano postacie oraz atrybuty odpowiadające średniowiecznej ikonografii tego występku. Na malowidle toruńskim odkrywamy więc niezaprzeczalnie dwa z siedmiu grzechów głównych²⁴.

Ikonografia występku w sztuce była wyjątkowo bogata i różnorodna²⁵. Przedstawiano je m.in. jako rozbudowane diagramy, scenki z postaciami ludzkimi i diablami²⁶ lub jako personifikacje jadące na zwierzętach²⁷. W tych wizerunkach starano się uwzględnić płeć, status i rozwarstwienie średniowiecznego społeczeństwa. Wybór fauny był

²² M. Jankiewicz-Brzostowska, *Wybrane aspekty*, s. 85.

²³ J. E. Dutkiewicz, *Odkrycie i konserwacja malowideł z XIV–XVI wieku w prezbiterium kościoła w Olkuszu*, „Ochrona Zabytków”, t. 17, 1964, nr 3, s. 21.

²⁴ E. Pilecka, *Nowo odkryte malowidła ścienne*, s. 139.

²⁵ Ogólnie o grzechach, zob. Oskar Holl, *Süde*, [w:] *Lexikon der christlichen Ikonographie*, hrsg. von Engelbert Kirschbaum, Bd. 4, Rom–Freiburg–Basel–Wien 1972, s. 224–227. Przedstawień siedmiu grzechów głównych omówili m.in.: M. W. Bloomfield, *The Seven Deadly Sins. An Introduction to the History of a Religious Concept, with Special Reference to Medieval English Literature*, Michigan State University Press 1967; S. Blöcker, *Studien zur Ikonographie der Sieben Todsünden in der niederländischen und deutschen Malerei und Graphik von 1450–1560*, Münster, 1993; Z. Kliś, *Paruzja. Przedstawienia Sądu Ostatecznego w sztuce średniowiecznej Europy Środkowej*, Kraków 1999, s. 161–177; J. Grollová, D. Rywiková, *Militia est vita hominis. Sedm smrtelných hříchů a sedm skutků milosrdenství v literárních a vizuálních pramenech českého středověku*, Ostrava 2013.

²⁶ Ten motyw występuje w przedstawieniach z apsydy kaplicy pw. św. Anny we Fromborku (2 ćw. XV w.) oraz z kaplicy św. Walentego w kościele pw. św. Jakuba w Toruniu (ok. 1430).

²⁷ Jako przykłady można wymienić przedstawienie z północnej ściany prezbiterium kościoła pw. św. Jana Chrzciciela i św. Jana Ewangelisty w Toruniu (ok. 1350), miniaturę z Apokalipsy autorstwa Henryka von Heslera (ok. poł. XIV w.), przedstawienie ze ściany apsydy kościoła pw. św. Mikołaja w Bejskach (1370–1380) oraz z prezbiterium kościoła pw. św. Andrzeja w Olkuszu (3–4 ćw. XIV w.).

także zróżnicowany – lew, ropucha, świnia, wilk, pies, niedźwiedź czy osioł – i wynikał z lektury średniowiecznych bestiariuszy²⁸. Bogactwo atrybutów utrzymanych przez personifikacje, takich jak: zwierciadła, sakiewki, fiasze, kości, miecze, monety itd. wzięło się z pejoratywnego znaczenia tych przedmiotów i wykorzystania ich do „czynienia grzechu”.

Temat siedmiu występków w sztuce był wyjątkowo popularny już w okresie romańskim²⁹. Pojawiły się one również w gotyku na płaskorzeźbach i witrażach katedr oraz na elewacjach zewnętrznych kościołów miejskich³⁰. Należy jednak zauważyć, że temat grzechów głównych występuje najczęściej w średniowiecznym malarstwie ściennym, co potwierdzają chociażby zachowane przykłady z ziem polskich: w kościele pw. Wszystkich Świętych w Strzelcach pod Sobótką, w kościele pw. św. Andrzeja w Olkuszu, w kościele pw. św. Mikołaja w Bejscach, w kościele pw. św. Jana Chrzciciela i św. Jana Ewangelisty w Toruniu, w kaplicy cmentarnej w Bystrzu, w kaplicy pw. św. Anny we Fromborku itd.³¹

²⁸ S. Kobielski, *Bestiariusz chrześcijański. Zwierzęta w symbolice i interpretacji. Starożytność i średniowiecze*, Warszawa 2002, s. 55–362.

²⁹ Przykłady przedstawień tego tematu w rzeźbie z XII w. można odnaleźć m.in. w kościele w Strzelnie, w Besse-en-Chandesse (Puy-de-Dôme), w Moissac i w Vézelay: P. Deschamps, *French Sculpture of the Romanesque Period Eleventh and Twelfth Centuries*, Florencja–Paryż 1930, s. 51; M. Schapiro, *The Romanesque Sculpture of Moissac*, „The Art Bulletin”, Vol. 13, 1931, No. 4, s. 508; L. Kalinowski, *Siedem grzechów głównych w sztuce średniowiecznej*, [w:] *Siedem grzechów głównych. Ryciny z Gabinetu Rycin PAU w Bibliotece Naukowej Polskiej Akademii Umiejętności i Polskiej Akademii Nauk w Krakowie*, red. T. Leśniak, J. P. Gawlik, Kraków 2004, s. 10.

³⁰ Przedstawienia siedmiu grzechów głównych odnajdziemy m.in. w katedrze: w Ratyzbonie, w Wiedniu, w Paryżu, w Amiens, w Chartres oraz w kościele Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny w Krakowie, zob. É. Mâle, *L'art religieux de la fin du Moyen âge en France. Étude sur l'iconographie du Moyen âge et sur ses sources d'inspiration*, Paryż 1908, s. 364–367; idem, *L'art religieux du XIIIe siècle en France. Étude sur l'iconographie du Moyen âge et sur ses sources d'inspiration*, Paryż 1923, s. 110–130; A. Katzenellenbogen, *The sculptural programs of Chartres Cathedral: Christ-Mary-Ecclesia*, Nowy Jork–Londyn 1964; B. Frener, *Die Wasserspeier am Regensburger Dom*, [w:] *Der Dom zu Regensburg. Ausgrabung, Restaurierung, Forschung*, (Kunstsammlungen des Bistums Regensburg, Diözesanmuseum Regensburg, Kataloge und Schriften 8), hrsg. P. Morsbach, Regensburg 1989, s. 120–126; M. Walczak, *Rzeźba architektoniczna w Małopolsce za czasów Kazimierza Wielkiego*, Kraków 2006, s. 199–209.

³¹ Odnotowano malowidła z przedstawieniami siedmiu grzechów głównych w kościele: w Pićinie, w Ramsau, w Bruck an der Mur, w Breitenau, w Villach, w Schöder

Początkowo tworzenie spisów i list występków, z jednoczesną próbą scharakteryzowania poszczególnych przewinień, wynikało z „praktycznych” względów – by dokładnie je nazwać, aby żadna z wad nie umknęła uwadze podczas spowiedzi i pobożnej kontemplacji. Dzięki tej „inventaryzacji” chciano zapobiegać ich popełnianiu „z niewiedzy”. Takie podejście istniało już w czasach wczesnochrześcijańskich, zwłaszcza w kształtującym się środowisku monastycznym. W ówczesnych zestawieniach grzechów – oprócz odwołania się do tradycji biblijnej, według której Bóg liczy grzechy każdego człowieka – podstawową rolę odegrały dwa aspekty: zwyczaj publicznego wymieniania długich list występków oraz symbolicznego znaczenia liczby siedem³². Mimo że najstarsze spisy często tę liczbę przekraczają, np. u Ewargiusza z Pontu (345–399) w traktacie *Praktikos*, u Jana Kasjana (ok. 360–ok. 435) w dziełach *De institutis coenoborium et de octo principalium vitiorum remediis* V–XII i *Collationes Patrum* V 25. 27 – opracowanym dla eremów w Marsylii; czy też w Kościele wschodnim w IV i V w., było wymienianych osiem grzechów głównych³³. Starano się jednak liczbę ciężkich grzechów sprowadzić do siedmiu, gdyż – zgodnie z tradycją hellenistyczną – była to liczba doskonała³⁴. W chrześcijaństwie odgrywała ona także istotną rolę symboliczną. To właśnie w siedem dni Bóg stworzył świat, istniało siedem darów Ducha Świętego, siedem aktów miłosierdzia oraz siedem cnót głównych, do których zaliczano: wiarę (*fides*), nadzieję (*spes*), miłość (*caritas*), roztropność (*prudentia*), sprawiedliwość (*iustitia*),

w Hohentauern, w Krnowie-Kostelcu, w Starych Prachaticach oraz w katedrze w Lewoczy. Wzmiankuje je m.in. Z. Kliś, *Paruzja*, s. 161–177; J. Grollová, D. Rywíková, *Militia est vita hominis*, s. 109–119, 146–181.

³² J. Grollová, D. Rywíková, *Militia est vita hominis*, s. 110.

³³ Z. Kliś, *Paruzja*, s. 165; M. Jankiewicz-Brzostowska, *Wybrane aspekty przedstawiania grzechu w sztuce średniowiecznej*, [w:] *Eseje i noty. Grzech. Obrazy grzechu w sztuce europejskiej od XV do początku XX wieku*, red. B. Purc-Stepniak, Gdańsk 2016, s. 85.

³⁴ J. Grollová, D. Rywíková, *Militia est vita hominis*, s. 110. Znaczenie cyfry 7 w chrześcijaństwie omawia m.in. E. Dinkler-von Schubert, *Sieben*, [w:] *Lexikon der christlichen Ikonographie*, hrsg. von Engelbert Kirschbaum, Bd. 4, Rom–Freiburg–Basel–Wien 1972, s. 154–156; D. Forstner, *Świat symboliki Chrześcijańskiej*, przekład i opracowanie W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński, Warszawa 1990, s. 46–48.

umiarkowanie (*temperantia*), męstwo (*fortitudo*)³⁵. Jednocześnie ich personifikacjom przeciwstawiano (od czasów Grzegorza Wielkiego) siedem występków³⁶.

Termin „siedem grzechów głównych” po raz pierwszy zastosował w okresie wczesnochrześcijańskim (III w. n.e.) pochodzący z Kartaginy w Afryce Północnej teolog Tertulian³⁷. W tym czasie określano tak występki, które – według Pierwszego Listu św. Jana Apostoła – prowadzą „do śmierci”, a identyfikowano je przede wszystkim z bluźnierstwem, cudzołóstwem i morderstwem³⁸. W średniowieczu „grzechy śmiertelne” często utożsamiano z „grzechami głównymi”³⁹ lub też z „wadami głównymi”, wymienionymi po raz pierwszy przez Grzegorza I Wielkiego w dziele *Moralia. Komentarz do „Księgi Hioba”* (31,45.87), a identyfikowanymi kolejno z: pychą (*superbia*), chciwością (*avaritia*), nieczystością (*luxuria*), zazdrością (*invidia*), łakomstwem, nieumiarkowaniem w jedzeniu i piciu (*gula*), gniewem (*ira*), lenistwem (*acedia*)⁴⁰. Ta klasyfikacja została oparta na powstałym w IV w. tekście Ewagriusza z Pontu *Praktikos* oraz na liście wad opisanych na początku V w. w traktacie Aureliusza Prudencjusza *Psychomachia*⁴¹. Od XII w. tematyce siedmiu grzechów głównych poświęcano liczne ilustrowane rozprawy, sumy i opracowania moralizatorskie. Funkcjonowały one głównie w środowisku monastycznym, stanowiąc dla niego materiał dydaktyczny oraz kontemplacyjny, natomiast zamieszczone w nich rysunki i diagramy były pomocne jako źródła do kazań i nauk⁴². Należały do nich popularne wśród zgromadzeń klasztornych teksty: *Speculum virginum* Konrada z Hirsau zredagowane w pierwszej połowie XII w. oraz *Hortus Deliciarum* autorstwa Herrady z Landsbergu, powstałe w ostatniej tercji

³⁵ Z. Kliś, *Paruzja*, s. 166.

³⁶ J. Lachowicz, *Angelologia św. Grzegorza Wielkiego (540–604)*, „Studia Teologiczne”, t. 12, 1994, s. 179.

³⁷ J. Grollová, D. Rywíková, *Militia est vita hominis*, s. 110.

³⁸ Por. 1 J 5,16–17.

³⁹ J. Grollová, D. Rywíková, *Militia est vita hominis*, s. 110.

⁴⁰ Z. Kliś, *Paruzja*, s. 165.

⁴¹ J. Grollová, D. Rywíková, *Militia est vita hominis*, s. 110.

⁴² Ibidem, s. 111.

tego stulecia⁴³, w którym to cnoty i wady walczą ze sobą (podobnie jak w *Psychomachii*)⁴⁴. Na ikonografię siedmiu grzechów głównych oddziaływał także traktat *Expositio altera orationis*, przypisywany czasem Hugonowi ze św. Wiktora. W tym dziele zestawione są ze sobą grzechy główne z tzw. siedmioma prośbami zawartymi w *Modlitwie Pańskiej*. Taka paralela była wykorzystywana w szczególności w literaturze homiletycznej. Hugon przygotował także rozprawę *De fructibus carnis et spiritus*, w której przeciwstawiał sobie dwa systemy etyczne dobra i zła, inspirując się rajskimi drzewami „poznania złego i dobrego”. Istotne znaczenie dla kształtowania się tematu i wyobrażeń siedem grzechów głównych miały także teksty: *Liber Floridus* opracowany w latach 1090–1120 przez kanonika Lamberta z Saint-Omer oraz *Somme le roi* napisany w 1279 r. przez dominikańskiego mnicha Wawrzyńca z Orleanu dla francuskiego króla Filipa III. Według Jany Grollovej i Danieili Rywikovej drugi z traktatów był istotnym źródłem dla stopniowego przenoszenia motywów moralizatorskich z monastycznego do świeckiego – arystokratycznego środowiska⁴⁵. O jego popularności w tych kręgach świadczy 79 zachowanych odpisów tłumaczonych m.in. w Prowansji, Włoszech, Holandii i Anglii⁴⁶. Do wymienionych już powyżej traktatów średniowiecznych, które ukształtowały wiedzę na temat siedmiu grzechów, należy dodać również *Sumę teologiczną* autorstwa Tomasza z Akwinu opracowaną w latach 1268–1273. Mimo że w samym traktacie brak jest bezpośrednich odniesień do sztuki przedstawieniowej, to jednak ostatecznie zostają w nim uporządkowane kwestie moralne na te przedstawienia wpływające⁴⁷.

Omawiana tematyka stała się popularnym tematem także w poezji i prozie o charakterze świeckim, wydawanej głównie w Anglii i we Francji, jak np. utwór Williama Langlanda *Piers Plowman*; Johna Lydgate’a *The Pilgrimage of the Life of Man*; Geoffreya Chaucera *The Pardoner’s Tale*; Guillaume’a de Lorraina *Roman de la Rose*; *Roman de*

⁴³ Ibidem, s. 111.

⁴⁴ D. Forstner, *Świat symboliki*, s. 332.

⁴⁵ J. Grollová, D. Rywiková, *Militia est vita hominis*, s. 111.

⁴⁶ Z. Kliś, *Paruzja*, s. 166.

⁴⁷ J. Grollová, D. Rywiková, *Militia est vita hominis*, s. 112.

Renart czy też Guillaume’a de Deguillevilla *Le pèlerinage de vie humaine*⁴⁸. Wymienione kompendia moralizatorskie służyły zarówno celom dydaktycznym, jak i duchowej kontemplacji, gdyż umieszczane w nich obrazy, często w formie skomplikowanych diagramów, były postrzegane z jednej strony jako pomoc mnemotechniczna do nauczania złożonych koncepcji teologicznych, natomiast z drugiej jako obiekt „wizualny” umożliwiający rozważania nad własnymi grzechami i moralnością⁴⁹.

W średniowieczu ze względu na zamiłowanie do symboliki, alegorii i personifikacji⁵⁰, grzechy były często utożsamiane z konkretnymi stworzeniami⁵¹. Źródłem tej ikonografii mógł być anonimowy traktat *Physiologus*⁵², w którym poszczególnym ptakom i zwierzętom przypisuje się cechy pozytywne lub negatywne – w duchu moralności chrześcijańskiej⁵³. Niektóre gatunki fauny miały zdecydowanie złą reputację, jak np. świnia, kruk, sowa, żaba, lis i mucha. Z tego też powodu wybierano je do prezentacji grzechów ludzkości⁵⁴. Przedstawiania zwierząt jako element ikonografii moralizującej były szczególnie popularne w XII i XIII w. w rękopisach tzw. bestiariuszy⁵⁵. Od ok. poł. XIV w. zaczęto przedstawiać personifikację, w tym także grzechy jadące na różnych zwierzętach⁵⁶. Tego typu motyw odnajdujemy np. w malowidle na północnej ścianie prezbiterium kościoła pw. św. Jana Chrzciciela i św.

⁴⁸ B. Dąb-Kalinowska, *Malowidła ścienne*, s. 129.

⁴⁹ J. Grollová, D. Rywиковá, *Militia est vita hominis*, s. 111.

⁵⁰ J. Huizinga, *Jesień średniowiecza*, przeł. T. Brzostowski, Warszawa 2003, s. 239–252.

⁵¹ D. Forstner, *Świat symboliki*, s. 251–312; S. Kobiels, *Bestiarium chrześcijańskie*, s. 55–362.

⁵² *Fizjologi i Aviarium. Średniowieczne traktaty o symbolice zwierząt*, przeł. i opracował S. Kobiels, Tyniec 2005.

⁵³ J. Grollová, D. Rywиковá, *Militia est vita hominis*, s. 112.

⁵⁴ D. Forstner, *Świat symboliki*, s. 251–312; S. Kobiels, *Bestiarium chrześcijańskie*, s. 55–362; M. Kiełbus, „...tak jak odciska się w wosku pieczęć”, *mnemotechnika w kazaniach Peregryna z Opola*, „Ogrody Nauk i Sztuk”, t. 2, 2012, nr 2, s. 312.

⁵⁵ S. Kobiels, *Bestiarium chrześcijańskie*, s. 29–31; J. Grollová, D. Rywиковá, *Militia est vita hominis*, s. 112.

⁵⁶ W sztuce średniowiecznej Europy przedstawienia wad jadących lub stojących na zwierzętach występują w ponad 130 przykładach – za tę informację składam serdeczne podziękowania prof. Marianne Cailloux, która przygotowuje opracowanie monograficzne tego tematu.

Jana Ewangelisty w Toruniu (ok. 1350) oraz w miniaturze z *Apokalipsy* autorstwa Henryka von Heslera (przechowywanej w Bibliotece Głównej UMK w Toruniu, sygn. rps 44/III, k. 175v–176r, 2 tercja XIV w.)⁵⁷. Dodatkowo postaci potępionych są często związane łańcuchem, tworząc procesję zmierzającą do piekła⁵⁸. Temat korowodu potępionych odnajdziemy w części podwieżowej kościoła pw. św. Jakuba w Toruniu (ok. 1350–1360), na północnej ścianie prezbiterium kościoła św. Jana w Gdańsku (ok. poł XV w. – zachowała się tylko paszcza lewiatana) oraz na ścianie tęczowej w kościele Starogardzie Gdańskim (XV w.). Motyw grzechów jadących na zwierzętach zawdzięcza swoją popularność utworowi literackiemu, powstałemu ok. 1300 r. i określanemu jako *Etymachia*⁵⁹. Najstarszy ilustrowany rękopis tego dzieła powstał już w 1332 r. i znajduje się obecnie w bibliotece klasztornej w Vorau w Austrii. Zostały w nim zamieszczone personifikacje jadące na zwierzętach, odziane w rycerski ekwipunek, jak gdyby przygotowywały się do pojedynku turniejowego. Mają one pełne zbroje, hełmy z klejnotem i labrami, a w dłoniach dzierżą tarcze z godłami oraz długie piki⁶⁰. Niestety w przypadku malowideł z kościoła św. Jakuba w Toruniu trudno znaleźć odwołania do tej ikonografii, choć są one reprezentowane w sztuce w tym mieście – brak jest w naszych scenach w kaplicy kościoła św. Jakuba motywów rycerskich – choć stroje są dworskie – a także zwierząt, które być może były, ale się nie zachowały, jak np. mógł być przedstawiony osioł lub ropucha w personifikacji chciwości, czy też koziół lub maciora – rozpusty.

⁵⁷ T. Mroczko, *Ze studiów nad Apokalipsą wrocławską*, [w:] Średniowiecze. Studia o kulturze, t. I, red. J. Lewański, Warszawa–Wrocław 1961, s. 93–170; A. Karłowska-Kamzowa, *Ilustrowane Apokalipsy krzyżackie z XIV w.*, [w:] *Studia o działalności i zbiorach Biblioteki Uniwersytetu Mikołaja Kopernika*, cz. VI, Toruń 1991, s. 79–135; I. Błaszczak, *Malarstwo książkowe. Apokalypse zwana Apokalipsą Heslera*, [w:] *Malarstwo gotyckie w Polsce*, red. A. S. Labuda, K. Secomska, („Dzieje sztuki polskiej” 2/III), t. 2, *Katalog zabytków*, Warszawa 2004, s. 385–386.

⁵⁸ Z. Kliś, *Paruzja*, s. 164.

⁵⁹ M. Walczak, *Rzeźba architektoniczna*, s. 201.

⁶⁰ S. G. Nugent, *Virtus or Virago? The Female Personification of Prudentius's Psychomachia*, [w:] *Virtue and Vice. The Personifications in the Index of Christian Art*, (Index of Christian Art Resources, t. 1), ed. Colum Hourihane, Princeton 2000, s. 13–28; M. Walczak, *Rzeźba architektoniczna*, s. 201.

Styl malowideł

Toruński cykl występków z kaplicy św. Walentego wyraźnie wpisuje się w tradycję XIV- i XV-wiecznych przedstawień moralizatorskich, które posługują się zestawem podobnych motywów ikonograficznych. W poszukiwaniu wzorca takiej tematyki sięgnąć można do kilku przykładów malarstwa ściennego w regionie oraz do wzorów graficznych, za których wykorzystaniem przez autora mógłby przemawiać rysunkowy, „drzeworytniczy” charakter opracowania malowideł.

Na terenie dawnych Prus Krzyżackich temat występków lub też pochodów potępionych odnajdujemy m.in.: na północnej ścianie prezbiterium kościoła pw. św. Jana Chrzciciela i św. Jana Ewangelisty w Toruniu (ok. 1350 r.) (il. 5)⁶¹, w części podwieżowej kościoła pw. św. Jakuba w Toruniu (ok. 1350–1360)⁶², na północnej ścianie prezbiterium kościo-

⁶¹ H. Ehrenberg, *Deutsche Malerei und Plastik von 1350–1450. Neue Beiträge zu ihrer Kenntnis aus dem ehemaligen Deutschordensgebiet*, Bonn 1920, s. 51; G. Chmarzyński, *Sztuka w Toruniu*, [w:] *Dzieje Torunia*, red. K. Tymieniecki, Toruń 1933, s. 509; M. Michnowska, *Czternastowieczne malowidło z „Drzewem Życia” i „Śladem Ostatcznym” w kościele św. Jana w Toruniu*, „Sprawozdania Towarzystwa Naukowego w Toruniu”, nr 22 (1970 – za rok 1968), s. 53–55; J. Domasłowski, *Pomorze Wschodnie*, [w:] *Gotyckie malarstwo ścienne w Polsce*, red. A. Karłowska-Kamzowa (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, seria „Historia Sztuki” 17), Poznań 1984, s. 128; idem, *Malarstwo ścienne*, [w:] *Malarstwo gotyckie na Pomorzu Wschodnim*, red. J. Domasłowski, A. Karłowska-Kamzowa, A. Labuda (seria „Prace Komisji Historia Sztuki” 17), Warszawa–Poznań 1990, s. 24; idem, *Malarstwo ścienne. Toruń – kościół par. Starego Miasta. Malowidła w prezbiterium i korpusie nawowym*, [w:] *Malarstwo gotyckie w Polsce*, red. A. S. Labuda, K. Secomska, („Dzieje sztuki polskiej” 2/III), t. 2, *Katalog zabytków*, Warszawa 2004, s. 99–100; A. Błażejewska, E. Pilecka, *Sztuka średniowieczna*, [w:] *Dzieje sztuki Torunia*, A. Błażejewska, K. Kluczwajd, B. Mansfeld, E. Pilecka, J. Tylicki, Toruń 2009, s. 93–95; M. Jakubek-Raczkowska, *Kaznodziejski potencjał malowidła w prezbiterium fary świętojańskiej w Toruniu. Treść i forma*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici, Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo”, t. XLIV, 2013, s. 75–124.

⁶² M. Michnowska, *Malowidła ścienne z XIV w. w kościele św. Jakuba w Toruniu*, „Teka Komisji Historii Sztuki”, t. 3, 1965, s. 22–30; J. Domasłowski, *Pomorze Wschodnie*, s. 123, 128, 137, 139–140, 146–147, 237; idem, *Malarstwo ścienne*, s. 13; R. Żankowski, *Gotyckie malowidła ścienne w kościele pw. św. Jakuba w Toruniu, odkryte i orestaurowane w połowie XX wieku. Uwagi konserwatora o ich historii i ponownej, niedawnej konserwacji*, [w:] *Dzieje i skarby kościoła świętojakubskiego w Toruniu*, red. Katarzyna Kluczwajd, Toruń 2010, s. 179–180, 185–186, 189.

ła św. Jana w Gdańsku (ok. poł XV w. – paszcza lewiatana), na ścianie tęczowej w kościele w Starogardzie Gdańskim (XV w.)⁶³, na północnej ścianie kościoła w Pręgowie (1 poł. XV w.)⁶⁴ oraz w apsydzie kaplicy pw. św. Anny we Fromborku (2 ćw. XV w.)⁶⁵. Te przykłady nie stanowią bezpośrednich wzorów formalnych, dostarczają jednak klika analogii. Należy do nich sposób ukazania ludzi zawsze *trois quarts*, w pozycji stojącej lub siedzącej. Podobieństwa widoczne są także w ukształtowaniu krótkich korpusów, długiej partii nóg oraz w sztywnych gestach rąk. Dla twarzy mężczyzny w kaplicy św. Walentego w Toruniu analogie możemy wskazać w malowidle we Fromborku, gdzie w fizjonomii zastosowano także plebejskie rysy oraz włosy i zarost z zaznaczonymi poszczególnymi kosmykami. Trudniej wskazać podobieństwa dla twarzy kobiety z trzeciej od wschodu scenki w Toruniu – może ze względu na ich karykaturalny charakter.

Analogie możemy poszerzyć o kwestię typu stroju oraz jego ukształtowanie. Pod względem kostiumologicznym widać, że dla długiej sukni niewiasty z kaplicy św. Walentego z głębokim dekoltem i rękawami sięgającymi nadgarstków, typowej dla mody z końca XIV i 1 poł. XV w.,

⁶³ J. Domaśłowski, *Pomorze Wschodnie*, s. 140, 236; idem, *Malarstwo ściennie*, s. 52; Z. Kliś, *Paruzja. Przedstawienia Sądu Ostatecznego w sztuce średniowiecznej Europy Środkowej, Katalog: Polska*, 8. Stargard Gdański, kościół parafialny św. Mateusza, s. 244.

⁶⁴ B. Jakubowska, *Ptaki w średniowiecznym dramacie końca świata. Z inspiracji malowidła ściennego, odkrytego w kościele Bożego Ciała w Pręgowie koło Gdańska*, „Studia Elbląskie”, t. XVI, 2015, s. 109–121; idem, *Magiczna przestrzeń Złotej Bramy w Malborku*, Malbork 2016, s. 75–76.

⁶⁵ T. Piaskowski, J. Poklewski, *Malowidło Sąd Ostateczny w kaplicy św. Anny we Fromborku*, „Komentarze Fromborskie” 4, 1972, s. 45–55; J. Domaśłowski, *Pomorze Wschodnie*, s. 140, 230; idem, *Malarstwo ściennie*, s. 42; idem, *Malarstwo ściennie. Frombork – Kaplica Szpitalna. Malowidła w apsydzie i w kaplicy pd.*, [w:] *Malarstwo gotyckie w Polsce*, red. A. S. Labuda, K. Secomska, („Dzieje sztuki polskiej” 2/III), t. 2, *Katalog zabytków*, Warszawa 2004, s. 32–33; idem, *Malarstwo ściennie na Pomorzu Wschodnim*, [w:] *Malarstwo gotyckie w Polsce*, red. A. S. Labuda, K. Secomska, („Dzieje sztuki polskiej” 2/III), t. 1, Synteza, Warszawa 2004, s. 135; idem, *Krzyżacy, biskupi, mieszczanie... Malowidła ściennie w państwie zakonnym i krąg fundatorów do połowy XV wieku*, [w:] *Fundacje artystyczne na terenie państwa krzyżackiego w Prusach. Katalog wystawy w Muzeum Zamkowym w Malborku*, red. B. Pospieszna, t. 2: *Eseje*, Malbork 2010, s. 122.

możemy wskazać zbieżności np. w malowidłach z kamienicy przy ul. Królowej Jadwigi 9 (ok. 1370–1380)⁶⁶, w malowidłach z kamienicy przy ul. Szczytnej 15 w Toruniu (przed 1415 r.)⁶⁷. Dla stroju męskiego w postaci płaszcza okrywającego ściśle tors, rozszerzającego się od pasa w dół, sięgającego za kolana możemy doszukiwać się analogii m.in. w przedstawieniu skąpca w malowidle we Fromborku (il. 2, 6). W kwestii samego ukształtowania płaszczy i sukien w malowidle z kaplicy św. Walentego w kościele św. Jakuba w Toruniu podobieństwa odnajdujemy w malowidłach w kamienicy przy ul. Królowej Jadwigi 9 w Toruniu (ok. 1370–1380) oraz w kaplicy św. Anny we Fromborku (2 ćw. XV w.). W tych przykładach strój w części górnej przylega ściśle do torsu, w części dolnej swobodnie spływa w postaci fałd o zagęszczonym i skomplikowanym rysunku (il. 4, 6). Cechą charakterystyczną w ukształtowaniu stroju na naszym malowidle jest dekoracyjne wywiniecie w dolnej części kobiecej sukni w drugiej od wschodu scenie, dla niego również możemy wskazać analogie np. w malowidłach z kamienicy przy ul. Królowej Jadwigi 9 w Toruniu – u kobiety w scenie dworskiej oraz u Dzieciątka Jezus ze św. Krzysztofem) (ok. 1370–1380),

⁶⁶ J. Domasłowski, *Malarstwo ścienne. Toruń – Dom przy ul. Królowej Jadwigi 9*, [w:] *Malarstwo gotyckie w Polsce*, red. A. S. Labuda, K. Secomska, („Dzieje sztuki polskiej” 2/III), t. 2, *Katalog zabytków*, Warszawa 2004, s. 105–106; idem, *Krzyżacy, biskupi, mieszczanie*, s. 138; J. Raczkowski, *Najnowsze odkrycia w zakresie gotyckiego malarstwa ściennego w Prusach i ich znaczenie dla badań nad sztuką regionu*, [w:] *Homo Creator et Receptor Artium. Księga pamiątkowa Księdzu Profesorowi Stanisławowi Kobielusowi ofiarowana*, red. M. Wrześniak, Warszawa 2010, s. 90–91; R. Żankowski, *Gotyckie malowidła ścienne*, s. 205–206; M. Jakubek-Raczkowska, J. Raczkowski, *Średniowieczne malarstwo ścienne w kamienicach mieszczańskich Torunia. Najnowsze odkrycia*, „Rocznik Toruński”, t. 44, 2017, s. 164, 175, 176, 177; M. Jakubek-Raczkowska, J. Raczkowski, przy współpracy T. Kowalskiego, *Średniowieczne malowidła ścienne w kamienicach mieszczańskich Starego i Nowego Miasta Torunia*, Toruń 2017, s. 358–366.

⁶⁷ J. Domasłowski, *Malowidła ścienne w toruńskich średniowiecznych wnętrzach mieszczańskich*, „Rocznik Muzeum w Toruniu”, t. 8, 1982, s. 29, 31–32, 38–39; idem, *Pomorzanie Wschodnie*, s. 150, 239; idem, *Malarstwo ścienne*, s. 35, 41, 50; idem, *Malarstwo ścienne. Toruń – Dom przy ul. Szczytnej 15*, [w:] *Malarstwo gotyckie w Polsce*, red. A. S. Labuda, K. Secomska, („Dzieje sztuki polskiej” 2/III), t. 2, *Katalog zabytków*, Warszawa 2004, s. 105; A. Błażejewska, E. Pilecka, *Sztuka średniowieczna*, s. 135–136; M. Jakubek-Raczkowska, J. Raczkowski, przy współpracy T. Kowalskiego, *Średniowieczne malowidła ścienne*, s. 409–413.

w przedstawieniu św. Katarzyny z kamienicy przy ul. Żeglarskiej 10 w Toruniu (pocz. XV w.)⁶⁸ oraz w kompozycji heraldyczno-figuralnej ze Szczytnej 15 w Toruniu (ok. 1415 r.). Również dla kształtu kapelusza (zapewne filcowego) mężczyzny z naszego malowidła odnajdziemy zbieżności w przedstawieniu w apsydzie kaplicy pw. św. Anny we Fromborku (2 ćw. XV w.) oraz w elbląskiej księdze łąkowej (1421 r.)⁶⁹. Dla kobiecego nakrycia głowy w formie czepka z kaplicy św. Walentego wskazać natomiast możemy zbieżności w malowidle z kamienicy przy ul. Królowej Jadwigi 9 w Toruniu (ok. 1370–1380). Elementem stroju, dla którego łatwo odszukać analogie, ale tylko pod względem wyglądu, jest pas z metalowymi aplikacjami – charakterystyczny dla XIII–XV w. głównie w kręgach arystokratycznych. Te zbieżności odnaleźć możemy m.in. w malowidłach w kamienicy przy ul. Królowej Jadwigi 9 (ok. 1370–1380), kamienicy przy ul. Szerokiej 22 (ok. 1370 r.)⁷⁰ oraz w malowidle przedstawiającym scenę *Wyjazdu księcia marsylskiego do Rzymu* wchodzącą w skład legendy o św. Marii Magdalenie z kościoła św. Jakuba w Toruniu (ok. 1370–1380)⁷¹.

⁶⁸ J. Domasłowski, *Pomorze Wschodnie*, s. 146, 151, 239; idem, *Malarstwo ścienne*, s. 54; J. Raczkowski, *Najnowsze badania nad malarstwem ściennym w mieszczańskich przestrzeniach świeckich średniowiecznego Torunia*, [w:] *Claritas et consonantia. Funkcje, formy i znaczenia w sztuce średniowiecza. Księga poświęcona pamięci Kingi Szczepkowskiej-Naliwajek w dziesiątą rocznicę śmierci*, Toruń–Warszawa 2017, s. 517, 523, przyp. 30.

⁶⁹ Elbląska księga łąkowa, 1421 r., rękopis, pergamin, 21 × 34 cm, Archiwum Państwowe w Gdańsku – sygn. APG 369,1_126_157, zob. m.in.: B. Schmid, *Die Miniaturmalereien des Elbinger Wiesenbuches*, „Elbinger Jahrbuch”, H. 1 (1919/1920), s. 95–100; A. Karłowska-Kamzowa, *Kontakty artystyczne z Czechami w malarstwie gotyckim Śląska, Pomorza Wschodniego, Wielkopolski i Kujaw*, „Folia Historiae Artium”, t. 16, 1980, s. 42; P. Brodský, *Kniha lučních prací z Elblágu – český rukopis z počátku husitského období*, „Umění”, t. 40, 1992, nr 4–5, s. 329–333; B. Miodońska, I. Błaszczuk, *Malarstwo książkowe. Elbląska księga łąkowa (Das Wiesenbuch)*, [w:] *Malarstwo gotyckie w Polsce*, red. A. S. Labuda, K. Secomska, („Dzieje sztuki polskiej” 2/III), t. 2, *Katalog zabytków*, Warszawa 2004, s. 317–318.

⁷⁰ J. Domasłowski, *Malarstwo ścienne na Pomorzu Wschodnim*, s. 133; idem, *Krzyżacy, biskupi, mieszczenie*, s. 138; J. Raczkowski, *Najnowsze odkrycia*, s. 92–93; M. Jakubek-Raczkowska, J. Raczkowski, przy współpracy T. Kowalskiego, *Średniowieczne malowidła ścienne*, s. 425–432.

⁷¹ M. Michnowska, *Malowidła ścienne*, s. 16–21, 56–57; J. Domasłowski, *Pomorze Wschodnie*, s. 125–126, 237; idem, *Malarstwo ścienne. Toruń – kościół par. Nowego*

Podobny był sposób przedstawiania diabłów w kaplicy pw. św. Walentego w Toruniu i na północnej ścianie prezbiterium kościoła pw. św. Jana Chrzciciela i św. Jana Ewangelisty w Toruniu (ok. 1350 r.) (il. 5), w części podwieżowej kościoła pw. św. Jakuba w Toruniu (ok. 1350–1360), na północnej ścianie prezbiterium kościoła św. Jana w Gdańsku (ok. poł. XV w. – zachowała się tylko paszcza lewiatana), na ścianie tęczowej w kościele w Starogardzie Gdańskim (XV w.), na północnej ścianie kościoła w Pręgowie (1 poł. XV w.), a także w apsydzie kaplicy pw. św. Anny we Fromborku (2 ćw. XV w.) Te stwory ukazane są najczęściej z profilu, w rozkroku z wyraźnie zaznaczonymi gestami łap. Za analogiczne możemy uznać również: chude pokryte sierścią ciała, nogi zakończone pazurami, krótkie haczykowato zakończone ogony oraz karykaturalne zwierzęce paszcze o przerysowanych fizjonomiach – dużych uszach, a także zaznaczonych rogach. Podobnie ukazano relacje pomiędzy postaciami ludzkimi i diabłami, polegające m.in. na kontakcie wzrokowym i fizycznym (il. 4, 5, 6).

Należy jednak wskazać, że pomiędzy wymienionymi powyżej realizacjami (il. 6 i 7, a, b, c) można dostrzec także wyraźne różnice w opracowaniu rysunku. W naszym malowidle jest on bardziej szczegółowy i drobiazgowy. Świadczy o tym opracowanie fizjonomii ludzkich, w których starano się pokazać indywidualne cechy, takie jak okrągłe podbródki, otoczone obwódką oczodoły, sumiaste wąsy i włosy z wyodrębnionymi poszczególnymi kosmykami (il. 8). W postaciach diabłów ukazano realistycznie otwarte pyski z zębami, zwierzęce uszy oraz segmentowe rogi. Wyjątkowa drobiazgowość ujawnia się także w rozmalowaniu skrzydeł demonów, w których zaznacza się poszczególne elementy ich załamań oraz lotek. Należy również zaznaczyć, że szaty postaci ludzkich z kaplicy pw. św. Walentego w Toruniu okrywające nogi charakteryzują się odtworzeniem szczegółów rysunku fałd.

Wymienione powyżej analogie nie rozwiązują jednak do końca kwestii stylu malowideł z kaplicy św. Walentego z kościoła pw. św. Jakuba w Toruniu. Wyróżnia je bowiem, jak już wspomniano, czarny konturowy

Miasta. Malowidła w prezbiterium i korpusie nawowym, [w:] *Malarstwo gotyckie w Polsce*, red. A. S. Labuda, K. Secomska, („Dzieje sztuki polskiej” 2/III), t. 2, *Katalog zabytków*, Warszawa 2004, s. 101–102; R. Żankowski, *Gotyckie malowidła ściennie*, s. 201–207.

rysunek, o jednolitej grubości linii, bliski nurtowi „graficznemu” w malarstwie ściennym, który to charakteryzował się ostrzejszym i grubszym duktem linii-konturu oraz ostrymi fałdowaniami szat. Zdaniem Jerzego Domasłowskiego przykładem tego typu tendencji są dzieła powstałe w 1 poł. XV w. m.in. w prezbiterium kościoła pw. św. Mikołaja w Gdańsku oraz w kościele w Krzyżanowie koło Malborka⁷².

Wspomniane już czarne linie stanowiące obrys wypełniony kolorem nasuwają także skojarzenia z drzeworytami. W okresie późnego średniowiecza stały się one powszechne i dostępne dla wszystkich warstw społecznych. Ten środek wyrazu był w stanie narzucić myśl jaskrawo i ostro, w formie bardzo prostej, bezpośredniej, żywej i obliczonej na oddziaływanie masowe⁷³. Na ich wykorzystanie w regionie jako wzorca w malarstwie ściennym, a także tablicowym wskazywał już Domasłowski oraz Adam S. Labuda⁷⁴. W Toruniu bliskie wczesnym drzeworytom są malowidła z kamienicy przy ul. Piekary 37 (2 ćw. XV w.) z przedstawieniem św. Krzysztofa niosącego na barkach małego Chrystusa, a także Ukrzyżowania z Matką Bożą i św. Janem Apostołem (il. 9)⁷⁵. W tych dziełach ta zależność objawiła się przede wszystkim poprzez modelunek szat i twarzy czarnym, konturowym rysunkiem wypełnianym następnie kolorem. Do tej tradycji niezaprzeczalnie nawiązuje omawiany przez nas cykl. Bliskie są jemu także ulotne druki – mimo że pochodzące z 2 poł. XV w. – ilustrujące dekalog⁷⁶, jak np. drzeworyt przechowywany

⁷² J. Domasłowski, *Malarstwo ścienne na Pomorzu*, s. 136.

⁷³ J. Huizinga, *Jesień średniowiecza*, s. 168.

⁷⁴ A. S. Labuda, *Malarstwo tablicowe w Gdańsku w 2 poł. XV w.*, Warszawa 1979; J. Domasłowski, *Pomorze Wschodnie*, s. 134–135; idem, *Malarstwo ścienne na Pomorzu*, s. 137–140.

⁷⁵ J. Domasłowski, *Krzyżacy, biskupi, mieszczenie*, s. 140; M. Jakubek-Raczkowska, J. Raczkowski, przy współpracy T. Kowalskiego, *Średniowieczne malowidła ścienne*, s. 384. Ogólnie o malowidłach z kamienicy przy ul. Piekary 37 w Toruniu: J. Domasłowski, *Malowidła ścienne*, s. 31, 34–35; idem, *Pomorze Wschodnie*, s. 134; idem, *Malarstwo ścienne*, s. 44; M. Jakubek-Raczkowska, J. Raczkowski, przy współpracy T. Kowalskiego, *Średniowieczne malowidła ścienne*, s. 382–387.

⁷⁶ M. Lechner, *Zur Ikonographie der Zehn Gebote Fresken in Nonnberg, Landkreis Altötting*, „Ostbairische Grenzmarken. Passauer Jahrbuch für Geschichte, Kunst und Volkskunde”, Bd. 11, 1969, s. 313–339; M. Lechner, *Zehn Gebote*, [w:] *Lexikon der christlichen Ikonographie*, hrsg. von Engelbert Kirschbaum, Bd. 4, Rom–Freiburg–

w bibliotece w Monachium (Bayerische Staatsbibliothek – Xylogr. 55, 1480 r.) (il. 10)⁷⁷ lub też drzeworyty zamieszczone w Księdze klocockiej z Heidelbergu (Cod. Palat. Germ 438. Heidelberg, Universitätsbibliothek, z lat 1455–1458)⁷⁸. W tych przykładach podobnie jak w malowidle z kaplicy św. Walentego w Toruniu najważniejszym środkiem wyrazu jest czarny konturowy rysunek. Poszczególne grzechy zobrazowane są w nich za pomocą scenek: z przedstawieniami ludzi i diabłów oraz atrybutów, a także krótkich inskrypcji lub sentencji z określeniem konkretnego występkę. Rozgrywają się one najczęściej w nieokreślonej przestrzeni, pozbawionej indywidualizacji – niektóre umieszczone są w przelocie bramnym lub też otoczone murem. Przedstawiane postaci mają smukłe proporcje, szczegółowo opracowane fizjonomie a także drobiazgowo odtwarzane stroje. Dostrzec można w ich twarzach wyraźne zróżnicowanie i ekspresję osiągniętą poprzez wymienianą już karykaturalność. Analogiczne ukazano również w wymienionych działach relacje pomiędzy postaciami ludzkimi i diabłami, polegające m.in. na kontakcie wzrokowym i fizycznym. Należy zwrócić uwagę, że podobne jak w przypadku druku ulotnego przechowywanego w bibliotece w Monachium, mógł istnieć drzeworyt z przedstawieniami siedmiu grzechów głównych, ale nie zachował się do naszych czasów.

Przytoczone powyżej źródła historyczne, dzieje budowy i wyposażenia obecnej kaplicy św. Walentego sugerowałyby, iż omawiane malowidła zostały wykonane ok. 1430 r., lecz ich styl, a także zastosowane w nich motywy pozwalają przesunąć czas ich powstania na koniec lat 30. XV w.

Basel–Wien 1972, s. 564–570; E. Murbach, *Die Darstellung der Zehn Gebote im späten Mittelalter*, „Schweizerisches Archiv für Volkskunde”, Bd. 68–69, 1972–1973, s. 454–459; V. Thum, *Die Zehn Gebote für die ungelehrten Leut’. Der Dekalog in der Graphik des späten Mittelalters und der frühen Neuzeit*, München–Berlin 2006.

⁷⁷ Informacje za: <https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de/item/MUKFBARGVPIJFWQAVWQDPAB4YL2VW4BKH?isThumbnailFiltered=true&query=Die+10+Gebote&rows=20&offset=0&viewType=list&hitNumber=12> (dostęp: 1.06.2024).

⁷⁸ Jej wpływ w przypadku Tablicy Dziesięciorga Przykazań z kościoła NMP w Gdańsku omawia: A. S. Labuda, *Malarstwo tablicowe*, s. 135–141; idem, *Malarstwo tablicowe. Gdańsk – Obraz Tablica Dziesięciorga Przykazań*, [w:] *Malarstwo gotyckie w Polsce*, red. A. S. Labuda, K. Secomska („Dzieje sztuki polskiej” 2/III), t. 2, *Katalog zabytków*, Warszawa 2004, s. 170–171; idem, *Die Tafelmalerei in Danzig in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts*, Berlin 2015, s. 95–112, 147–149.

Funkcja

Chcąc określić funkcję omawianych malowideł, należy podjąć próbę odczytania programu kaplic – kaplicy w relacji z programem ikonograficznym całego wnętrza kościoła św. Jakuba⁷⁹. O ile spajał on w całość prezbiterium, korpus i część podwieżową, skupiając się na funkcji zbawczej i eklezjologicznej, to w kaplicach sugerowano z jednej strony włączenie ich do tej całościowej koncepcji, z drugiej dostrzegano w tym aspekcie ich autonomię. Ta niezależność programu widoczna jest także w nowo odkrytych malowidłach z kaplic św. Walentego i św. Stanisława.

Mając świadomość hierarchizacji społeczności miejskich powinniśmy wiedzieć, iż poszczególne gildie, cechy, czy też bractwa potrzebowały własnych duszpasterskich programów, wykorzystywanych w czasie różnych uroczystości. W kaplicy św. Walentego był on dostosowany do pospólstwa zamieszkującego Nowe Miasto. O ile w samym kościele, jak już wspomniano, poruszano w malowidłach kwestię zbawienia duszy poprzez misję Kościoła ziemskiego prowadzącego do Niebiańskiej Jerozolimy, to największą przeszkodą w osiągnięciu tego celu było pokonanie grzechów głównych – śmiertelnych. Ten problem możemy prześledzić w naszej kaplicy.

W tym aspekcie należy zastanowić się nad funkcją samych przedstawień siedmiu grzechów głównych w kaplicy św. Walentego oraz towarzyszących im inskrypcji. Warto przytoczyć opinię Pawła T. Dobrowolskiego, według którego „chrześcijanin wieków średnich czerpał swą wiedzę religijną z dwóch podstawowych źródeł: ikonografii, która przemawiała do niego językiem obrazu, oraz z kazań, pouczających słownie jak żyć”⁸⁰. Obrazy – zgodnie z myślą Grzegorza Wielkiego – umieszczane były w kościołach „aby ci, co nie potrafiały czytać, przynajmniej patrząc na ściany czytali na nich to, czego nie mogli czytać w książkach”⁸¹.

⁷⁹ A. Błażejewska, *Czternastowieczny wystrój kościoła Mariackiego*, s. 55–85; E. Pilecka, *Nowo odkryte malowidła ściennie*, s. 117–155.

⁸⁰ P. T. Dobrowolski, „*Fides ex auditu*”: uwagi o funkcji kazania w późnym średniowieczu, „Przegląd Historyczny”, t. 81, 1990, nr 1–2, s. 27.

⁸¹ A. S. Labuda, *Malarstwo–zleceńodawca–malarz. Gatunek, funkcje, konteksty twórczości artystycznej*, [w:] *Malarstwo gotyckie w Polsce*, red. A. S. Labuda, K. Seomska, („Dzieje sztuki polskiej” 2/III), t. 1, *Synteza*, Warszawa 2004, s. 25.

Oczywiście mówimy tu o pewnej grupie osób w ramach zhierarchizowanej społeczności średniowiecznego miasta. Owi niewykształceni „w obrazie widzą i odczytują wzór, jaki powinni naśladować”⁸². Dlatego też wprowadzano sugestywne przedstawienia, zakładając jednocześnie ich funkcje mnemotechniczne oraz pomocnicze w ramach praktyk kaznodziejskich i działalności duszpasterskiej kościoła⁸³. Obrazy miały więc udział w ewangelizacji, stanowiąc podporę katechezy i praktyk religijnych w różnych kręgach wiernych. Były komentowane lub pozostawiane do kontemplacji opartej na doświadczeniach zmysłowych⁸⁴. Popularność przedstawień (w tym także siedmiu grzechów głównych) wynikała z ich „ilustracyjnego” charakteru, który wzmacniał wymowę średniowiecznych kazań, zgodnie ze słowami Wilhelma Duranda, że „malowidło silniej porusza umysł niż pismo”⁸⁵. Przedstawienia malarskie nie miały być więc jedynie dodatkiem do liturgii i słowa słyszanego z ambo-ny, ale ich komentarzem umożliwiającym uchwycenie i zrozumienie poszczególnych poziomów znaczeniowych kazań, przypowieści i narracji w różnych kręgach wiernych, szczególnie w czasie zyskiwania popularności przez *devotio moderna*⁸⁶. Jednocześnie były inspiracją do kontemplacji własnych grzechów⁸⁷ dzięki m.in. zobrazowanym sumom spowiedniczym, ułatwiającym rachunek sumienia⁸⁸. W tym kontekście, głównie w późnym średniowieczu, należy założyć potrzebę jasności, bezpośredniości wykładu-obrazu. Z tym mamy do czynienia w kaplicy kościoła św. Jakuba w Toruniu (il. 2, 4). W malowidle siedmiu grzechów dominowały niezwykle wymowne formuły – gestu, ubioru oraz atrybutów, stanowiące wizualizację określonej postawy moralnej lub grzechu. Sugestywne przedstawienia niektórych czynów, takich jak np. szarpanie za włosy, wyginanie korpusów,

⁸² A. S. Labuda, *Malarstwo–zleceniodawca–malarz*, s. 25.

⁸³ Ibidem, s. 27.

⁸⁴ M. Jakubek-Raczkowska, „*Patrz duszo moja!*” *Pobożność i doświadczenie obrazu w późnym średniowieczu*, [w:] *Imagines Medii Aevi. Wystawa z okazji jubileuszu 1050 rocznicy chrztu Polski*, red. A. Soćko, Poznań 2016, s. 159.

⁸⁵ B. Dąb-Kalinowska, *Malowidła ścienne*, s. 129–130.

⁸⁶ M. Jakubek-Raczkowska, *Patrz duszo moja*, s. 158; J. Grollová, D. Rywíková, *Militia est vita hominis*, s. 114.

⁸⁷ Ibidem, s. 114.

⁸⁸ A. S. Labuda, *Malarstwo tablicowe*, s. 145.

zachłanne gesty, chłopskie rysy twarzy stanowiły dla wiernego zachętę do obejrzenia siebie „w zwierciadle wiedzy, której dostarczał mu obraz”⁸⁹. Dla tej osobliwej tendencji Krystyna Secomska, podążając za uwagami Alicji Karłowskiej-Kamzowej, znalazła niezwykle trafny termin: „metoda katechetyczna” obrazowania.

Poziom wykonania tych dzieł był niejednokrotnie sprawą przypadku, ponieważ ich fundatorzy i twórcy nie wykazywali dużych ambicji artystycznych. Decydujące znaczenie miała dla nich sugestywna wymowa moralizatorska. „Prymitywny” i przesadnie ekspresyjny rysunek, wręcz ocierający się o karykaturalizm (il. 7, b), służył obrazowaniu, w możliwie najbardziej czytelny sposób poszczególnych grzechów⁹⁰. Taki sposób najlepiej służył funkcji mnemotechniczno-dydaktycznej. Uwrażliwiał sumienia wiernych, wywołując jednocześnie lęk przed nieuniknionym, tym bardziej że wszystkie występki zapisywał i zapamiętywał *Tutivillus*, znajdujący się na sklepieniu nawy głównej kościoła św. Jakuba w Toruniu⁹¹. Wierny mógł w przedstawieniach toruńskich grzechów dostrzec, jak w zwierciadle, czyhające na niego pokusy i odstępstwa od wiary. Odczytywał też „społeczne rozwarstwienia” grzechów, które pojawiły się w XIV i XV w., w homiletyce, a także w sztuce, np. kostium określał status społeczny grzesznika. W średniowiecznym mieście, często postrzeganym „jako grzeszny Babilon”, także poszczególnym grupom mieszkańców przypisywano „charakterystyczne” występki. Według Grollovej i Rywikovej personifikacja dumy była często utożsamiana z osobą szlachcica, natomiast chciwości z bogatym mieszczaninem i kupcem. Jednocześnie można dostrzec różnice w ukazywaniu występków ze względu na przypisywanie ich do konkretnej płci. Dobrym przykładem jest ponownie дума – dla kobiet jej „typowym” przejawem będzie podkreślanie własnej urody, natomiast dla mężczyzny pragnienie wysokiego statusu społecznego i wynikająca z tego arogancja, pokazywane w sztuce. Te różnice mają źródło nie tylko w diametralnie odmiennym świecie kobiet i mężczyzn

⁸⁹ Ibidem, s. 145–148.

⁹⁰ K. Secomska, *Freski w opolskiej Kaplicy Piastowskiej i malowidła w kościele w Lubiechowej. Ze studiów nad gotyckim malarstwem ściennym na Śląsku*, „Rocznik Historii Sztuki”, t. 21, 1995, s. 152.

⁹¹ E. Pilecka, *Nowo odkryte malowidła ścienne*, s. 138–142.

w średniowieczu, ich specyficznych rolach, ale także w schematyczności myślenia w ramach stereotypów, które widoczne były także u autorów kościelnych wywodzących się ze środowiska monastycznego⁹².

Warto także przyjrzeć się jeszcze jednemu komponentowi malowideł toruńskich, którym były krótkie sentencje obok przedstawień figuralnych (il. 3). Zachował się nieczytelny napis pomiędzy grzechem nieczystości a chciwości⁹³. Według Grollovej i Rywikovej tego typu inskrypcje nie mogły być postrzegane jedynie jako towarzyszące wizerunkom teksty, ale podkreślały one apel moralny i ostrzeżenie. Służyły jako wsparcie tematów kazań, dostarczając konkretnych przykładów. Mogły być także odczytywane i rozważane oddzielnie lub równoległe z kontekstem obrazu, stając się przewodnikiem w jego interpretacji⁹⁴. Mimo że większość średniowiecznych odbiorców tego typu dzieł była „niepiśmienna” we współczesnym znaczeniu tego słowa, to – jak stwierdza Madeleine Gray za Brianem Stockiem – należeli oni do „wspólnot tekstowych”⁹⁵. Ich członkowie byli świadomi wartości słowa pisanego. Wprawdzie sami nie potrafili czytać i pisać, ale posiadali umiejętność rozpoznawania tekstu i dostrzegania jego istotnego znaczenia. Wartości były przekazywane ustnie, ale zasadniczo były zakorzenione w słowie pisanym i przez nie potwierdzone. Korzystanie z tekstu nie było zatem tylko działalnością prywatną, lecz przede wszystkim społeczną, co Stephen Kelly i John J. Thompson opisują jako „połączenie praktyk kulturowych”.

⁹² J. Grollová, D. Rywiková, *Militia est vita hominis*, s. 113.

⁹³ Być może słabo czytelny napis należy odczytywać jako – *superbia*, czyli pychę.

⁹⁴ J. Grollová, D. Rywiková, *Militia est vita hominis*, s. 179.

⁹⁵ Pojęcie „wspólnot tekstowych” nie jest znane w badaniach polskich historyków sztuki, ale funkcjonuje w studiach angielskich badaczy m.in.: B. Stock, *The Implications of Literacy. Written Language and Models of Interpretation in the Eleventh and Twelfth Centuries*, Princeton 1983, s. 88–150; ale przede wszystkim tę metodę M. Gray, *The Writing Behind the Wall: Text and Image in Late Medieval Church Decoration*, „The Antiquaries Journal”, t. 102, 2022, s. 228–251, wykorzystała do analizy przedstawień siedmiu grzechów głównych w kościele pw. św. Kadoka w Llancarfan. Pojęcie to może posłużyć także do interpretacji pozostałych inskrypcji umieszczonych w kościele św. Jakuba w Toruniu na murach zewnętrznych: zakrystii, prezbiterium, wokół łuku portalu zachodniego oraz na ścianach wewnętrznych: prezbiterium, na ścianach bocznych korpusu, wschodnich nawy południowej i północnej, zakrystii, na ścianie wschodniej kaplicy pw. św. Antoniego i kaplicy pw. św. Walentego.

Same rozważania nad sensem słowa pisanego uznawane były za wartościowe nawet dla analfabetów⁹⁶. Tekst – czy to w formie inskrypcji, czy też wypowiedziany w czasie kazania – odgrywał więc istotną rolę w nauczaniu mieszczańskiej społeczności⁹⁷. W tym aspekcie naszych dociekań nad sensem napisów w kaplicy św. Walentego były one ważne dla przedstawicieli pospólstwa Nowego Miasta, którym starano się przekazać w czasie nabożeństw wartość słowa pisanego, dokonując jednocześnie jego dekodowania i interpretacji.

Dla pełnego zrozumienia sensu przedstawień siedmiu grzechów głównych z kaplicy toruńskiego kościoła należy uwzględnić także jej wezwanie i znajdujący się tu malowany lub rzeźbiony wizerunek św. Marii Magdaleny – w ołtarzu pod tym wezwaniem. Nabożeństwa do tej świętej stają się popularne w Europie od XIII w., co powiązane jest bezpośrednio z regulacjami dotyczącymi sakramentu spowiedzi i pokuty, sformułowanymi w 1215 r. przez IV Sobór Laterański. W średniowiecznych miastach tego typu obrzędy religijne propagowane były w ramach działalności kaznodziejskiej franciszkanów, inicjujących nową falę kultu tej świętej⁹⁸. Szczególnie czczona była ona na obszarze państwa zakonnego w Prusach, zarówno przez sam zakon krzyżacki, jak i mieszczan, co niejako potwierdzają licznie zachowane jej przedstawienia rzeźbiarskie oraz malarskie⁹⁹. Zwykle przedstawiano świętą w sztuce jako klęczącą pod krzyżem¹⁰⁰ lub też jako pokutnicę, której nagie ciało osłaniają długie i gęste włosy¹⁰¹. Postrzegana była ona w homiletyce

⁹⁶ M. Gray, *The Writing Behind the Wall*, s. 229.

⁹⁷ P. T. Dobrowolski, „*Fides ex auditu*”, s. 51.

⁹⁸ J. Grollová, D. Rywíková, *Militia est vita hominis*, s. 168.

⁹⁹ A. Błażejewska, *Czternastowieczny wystrój kościoła Mariackiego*, s. 74, 80.

¹⁰⁰ M. Skrudlik, *Maria z Magdali w ewangelii, legendzie i sztuce*, Warszawa 1938; S. Szymik, *Maria Magdalena*, [w:] *Encyklopedia katolicka*, t. 11, Lublin 2006, kol. 1319–1323. W tym aspekcie warto zapoznać się z artykułami opublikowanymi w zbiorze: Św. Maria Magdalena w wierze, pobożności, teologii i sztuce – dawniej i dziś, red. J. Jezierski, K. Parzych-Blakiewicz, P. Rabczyński, Olsztyn 2015.

¹⁰¹ W ikonografii Marii Magdaleny dominują całopostaciowe przedstawienia świętej, bądź też sceny unoszenia jej przez anioły – w tym kontekście można wymienić malowidła z kościoła NMP w Toruniu, z kościoła św. Ducha w Chełmnie, z kościoła Wniebowzięcia NMP w Marianie oraz rzeźbę z kościoła pw. św. Jana Chrzciciela i św.

jako *exemplum perfecte poenitentiae*¹⁰². Z tego też względu bliska była ona zwykłym wiernym, ponieważ – mimo że była grzesznicą – to jednak została świętą¹⁰³. Według Grollovej i Rywikovej sprzeczność ta wyrażała się określaniem jej jako *beata peccatrix* lub *famosa peccatrix*. Tym samym odgrywała ona rolę wzorca dla średniowiecznych wyznawców. Aspekt świadomości i żalu za grzechy wpisywał się dobrze w duchowość środowiska franciszkańskiego, postrzegającego Marię Magdalenę jako przeciwieństwo św. Piotra, który trzykrotnie zaparł się Chrystusa, podczas gdy ona była uosobieniem niezachwianej wiary, wytrwałości, pokory, uległości, posłuszeństwa Kościołowi, a także poddania się woli bożej¹⁰⁴. *Motiv imitatio Magdalene* odgrywał istotną rolę w praktyce duszpasterskiej – odnosił się bowiem do doskonałej pokuty uwarunkowanej skruchą za grzechy i żarliwą modlitwą¹⁰⁵. Według Grollovej i Rywikovej w średniowiecznym malarstwie ściennym Marii Magdaleny nie towarzyszą przedstawienia siedmiu grzechów głównych, jednak identyfikowano ją powszechnie jako kobietę opętaną przez siedem demonów. Źródłem tej interpretacji mogły być teksty Nowego Testamentu, np. Ewangelia św. Łukasza, a także św. Marka. Średniowieczni egzegeci utożsamiali wspomniane siedem demonów, które Chrystus wygnał z Marii Magdaleny, z siedmioma grzechami głównymi – Pychą, Chciwością, Nieczystością, Zazdrością, Nieumiarkowaniem w jedzeniu i piciu, Gniewem i Lenistwem. Poza literaturą homiletyczną myśl ta pojawia się także w słynnym kompendium Herrady z Landsbergu *Hortus deliciarum* z 4 ćw. XII w., w którym mowa jest o Chrystusie, który

Jana Ewangelisty w Toruniu. M. M. Borek, *Postać świętej Marii Magdaleny w malarstwie*, „Studia Gdańskie”, t. 14, 2001, s. 319.

¹⁰² J. Grollová, D. Rywiková, *Militia est vita hominis*, s. 168.

¹⁰³ F. Flückiger, *Une figure exemplaire au service des pratiques religieuses. Marie-Madeleine dans les Sermons d'Engelberg*, [w:] *Die Predigt im Mittelalter zwischen Mündlichkeit, Bildlichkeit und Schriftlichkeit*, red. R. Wetzels, F. Flückiger, Zürich 2010, s. 359, 347–373.

¹⁰⁴ M. M. Borek, *Postać świętej Marii Magdaleny*, s. 320.

¹⁰⁵ J. Grollová, D. Rywiková, *Militia est vita hominis*, s. 168. Zobacz także: J. Węclawki, *Zmiany znaczeniowe postaci świętej Marii Magdaleny*, [w:] *Św. Maria Magdalena w wierze, pobożności, teologii i sztuce – dawniej i dziś*, red. J. Jezierski, K. Parzych-Blakiewicz, P. Rabczyński, Olsztyn 2015, s. 309–310.

wypędził z Marii siedem demonów, czyli „wad głównych”¹⁰⁶. W takim kontekście semantycznym malowidła z toruńskiego kościoła św. Jakuba łączyłyby w jednej przestrzeni kaplicy pokutny sens ołtarza pw. Marii Magdaleny z cyklem przedstawień egzemplifikujących siedem grzechów głównych. Tworzyły one jeden, całościowy, ideowy program – od występków do świętości – bliski przedstawicielom pospólstwa Nowego Miasta. Z pewnością ten program kierowany był do tej warstwy społecznej, wynikał też z jej potrzeb duchowych. Musiał więc powstać przy udziale świadomego duszpasterza, być może samego proboszcza świątyni.

Istniejące w kaplicy św. Walentego w kościele pw. św. Jakuba w Toruniu połączenie napisów z dosadnymi wyobrażeniami określić możemy jako tzw. *images agentes*, czyli „obrazy oddziaływające na wyobrażenie”¹⁰⁷. Ich „czytelność” i „prostota” była z pewnością zamierzona¹⁰⁸, oddziałując na emocje wiernych uczestniczących w nabożeństwach¹⁰⁹. W swym podstawowym sensie te przedstawienia stanowiły wizualizację grzechów. Ich funkcje mnemotechniczne były pomocne w działalności duszpasterskiej. Dodatkowo połączenie siedmiu występków z przedstawieniem Marii Magdaleny kreśliło obraz drogi człowieka do świętości poprzez odrzucenie grzechów.

Malowidła siedmiu grzechów głównych z kaplicy św. Walentego w kościele pw. św. Jakuba w Toruniu powstały zapewne pod koniec lat 30. XV w., pod wpływem ikonografii moralizatorskiej. Składały się one z dwóch istotnych komponentów: karykaturalnego wizerunku malarskiego i krótkiego, odnoszącego się do niego, napisu. To połączenie stanowiło całość o wyraźnej funkcji mnemotechnicznej oraz dydaktycznej, przybliżającej złożone koncepcje teologiczne. W tym ujęciu obrazy był wizualizacją konkretnego grzechu, natomiast słowo pisane jego nazwaniem/określeniem. Z pewnością przedstawienia z kościoła św. Jakuba w Toruniu wpisującą się w duchowy klimat późnośredniowiecznego miasta, w którym znaczącą rolę odgrywa pobożność i moralność indywidualnego wiernego

¹⁰⁶ J. Grollová, D. Rywíková, *Militia est vita hominis*, s. 168.

¹⁰⁷ M. Kielbus, „...tak jak odciska się w wosku pieczęć”, s. 313.

¹⁰⁸ K. Secomska, *Freski w opolskiej Kaplicy*, s. 152.

¹⁰⁹ J. Grollová, D. Rywíková, *Militia est vita hominis*, s. 179.

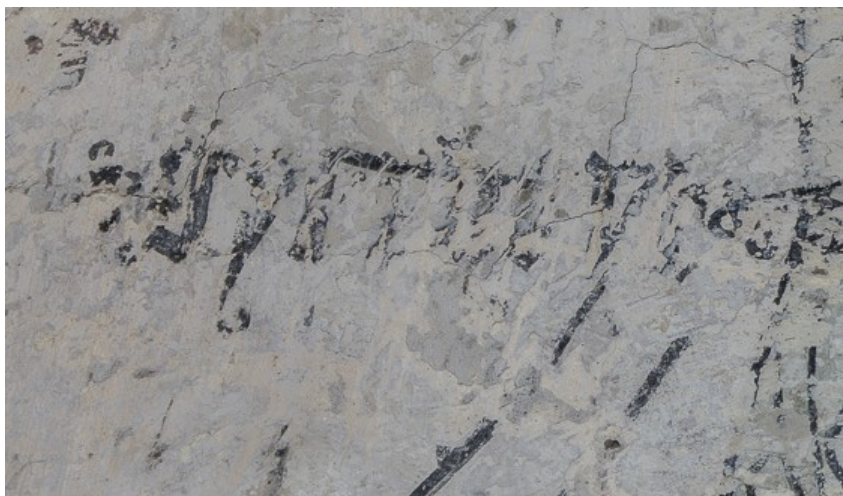
także z pospólstwa, plebsu, partaczy. Obecnie malowidła w kaplicy św. Walentego w kościele św. Jakuba w Toruniu zostało ponownie zasłonięte nowożytnymi boazeriami, jednak dzięki pracom konserwatorskim prowadzonym w 2022 r. można było je zinwentaryzować i omówić. Zyskaliśmy też dzięki nim świadomość, że wnętrza kaplic jakubowych posiadały w średniowieczu bogaty program ideowy.



Il. 1. Lokalizacja malowidła, wraz hipotetycznym rozmieszczeniem poszczególnych pól cyklu siedmiu grzechów głównych z kaplicy pw. św. Walentego w kościele pw. św. Jakuba w Toruniu, fot. A. Skowroński



Il. 2. Druga od wschodu scena z przedstawieniem grzechu z kaplicy pw. św. Walentego w kościele pw. św. Jakuba w Toruniu, fot. A. Skowroński



Il. 3. Inskrypcja pomiędzy scenami z kaplicy pw. św. Walentego w kościele pw. św. Jakuba w Toruniu, fot. A. Skowroński



Il. 4. Trzecia od wschodu scena z przedstawieniem grzechu z kaplicy pw. św. Walentego w kościele pw. św. Jakuba w Toruniu, fot. A. Skowroński



Il. 5. Scena tańca w malowidle z północnej ściany prezbiterium kościoła pw. św. Jana Chrzciciela i św. Jana Ewangelisty w Toruniu, fot. M. Kurkowski



Il. 6. Scena ze skąpcem z kaplicy pw. św. Anny we Fromborku, fot. L. Okoński



Il. 7, a, b, c. Fragmenty malowideł z kaplicy pw. św. Walentego w kościele pw. św. Jakuba w Toruniu, fot. A. Skowroński



Il. 8. Postać męska z kaplicy pw. św. Walentego w kościele pw. św. Jakuba w Toruniu, fot. A. Skowroński oraz skąpiec z kaplicy pw. św. Anny we Fromborku, fot. L. Okoński



Il. 9. Malowidło ze sceną ukrzyżowania z kamienicy przy ul. Piekary 37 w Toruniu, fot. A. Skowroński



Il.10. Dziesięć przykazań, drzeworyt, Monachium Bayerische Staatsbibliothek (Xylogr. 55), fot. za: <https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de/item/MUKFBARGVPJ-FWQAVWQDPAB4YL2VW4BKH?isThumbnailFiltered=true&query=Die+10+Gebote&rows=20&offset=0&viewType=list&hitNumber=12>

Bibliografia

- Bednarczuk K., Kurkowski M., *Ryte i malowane dekoracje maswerkowe odkryte we wnętrzu świątyni św. Jakuba – przyczynek do historii budowy i wystroju malarzkiego kościoła*, [w:] *Dzieje i skarby kościoła św. Jakuba w Toruniu – nowe rozpoznanie*, red. A. Błażejewska, E. Pilecka, A. Saar-Kozłowska, Toruń 2023, s. 311–325.
- Bloomfield M. W., *The Seven Deadly Sins. An Introduction to the History of a Religious Concept, with Special Reference to Medieval English Literature*, Michigan State University Press 1967.
- Blöcker S., *Studien zur Ikonographie der Sieben Todsünden in der niederländischen und deutschen Malerei und Graphik von 1450–1560*, Münster, 1993.
- Błaszczuk I., *Malarstwo książkowe. Apokalypsa zwana Apokalipsą Heslera*, [w:] *Malarstwo gotyckie w Polsce*, red. A. S. Labuda, K. Secomska, („Dzieje sztuki polskiej” 2/III), t. 2, *Katalog zabytków*, Warszawa 2004, s. 385–386.

- Błażejewska A., *Czternastowieczny wystrój kościoła Mariackiego w Toruniu: duchowość franciszkańska a pobożność miejska*, [w:] *Dzieje i skarby kościoła Mariackiego w Toruniu. Materiały z konferencji przygotowanej przez toruński oddział SHS oraz IZiK UMK, Toruń 14–16 kwietnia 2005*, red. K. Kluczwajd, Toruń 2005, s. 55–85.
- Błażejewska A., Pilecka E., *Sztuka średniowieczna*, [w:] *Dzieje sztuki Torunia*, A. Błażejewska, K. Kluczwajd, B. Mansfeld, E. Pilecka, J. Tylicki, Toruń 2009, s. 15–153.
- Borek M. M., *Postać świętej Marii Magdaleny w malarstwie*, „Studia Gdańskie”, t. 14, 2001, s. 313–336.
- Brenk B., *Taufel*, [w:] *Lexikon der christlichen Ikonographie*, hrsg. von Engelbert Kirschbaum, Bd. 4, Rom–Freiburg–Basel–Wien 1972, s. 295–300.
- Brodský P., *Kniha lučních prací z Elblágu – český rukopis z počátku husitského období*, „Umění”, t. 40, 1992, nr 4–5, s. 329–333.
- Chmarzyński G., *Sztuka w Toruniu*, [w:] *Dzieje Torunia*, red. K. Tymieniecki, Toruń 1933, s. 469–544.
- Czarciański I., *Bractwa w wielkich miastach państwa krzyżackiego w średniowieczu*, Toruń 1993.
- Czarciański I., Przeracki J., *Společné funkce bractva Najświętszej Marii Panny w Nowym Mieście Toruniu*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici. Nauki Humanistyczno-Společné. Historia”, t. XVII, 1980, s. 109–149.
- Deschamps P., *French Sculpture of the Romanesque Period Eleventh and Twelfth Centuries*, Florencja–Paryż 1930.
- Dinkler-von Schubert E., *Sieben*, [w:] *Lexikon der christlichen Ikonographie*, hrsg. von Engelbert Kirschbaum, Bd. 4, Rom–Freiburg–Basel–Wien 1972, s. 154–156.
- Dobrowolski P. T., „*Fides ex auditu*”: uwagi o funkcji kazania w późnym średniowieczu, „Przegląd Historyczny”, t. 81, 1990, nr 1–2, s. 27–58.
- Domasłowski J., *Malowidła ściennie w toruńskich średniowiecznych wnętrzach mieszczańskich*, „Rocznik Muzeum w Toruniu”, t. 8, 1982, s. 28–43.
- Domasłowski J., *Pomorze Wschodnie*, [w:] *Gotyckie malarstwo ściennie w Polsce*, red. A. Karłowska-Kamzowa (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, seria „Historia Sztuki” 17), Poznań 1984, s. 121–162.
- Domasłowski J., *Malarstwo ściennie*, [w:] *Malarstwo gotyckie na Pomorzu Wschodnim*, red. J. Domasłowski, A. Karłowska-Kamzowa, A. Labuda (seria „Prace Komisji Historia Sztuki” 17), Warszawa–Poznań 1990, s. 10–64.
- Domasłowski J., *Malarstwo ściennie na Pomorzu Wschodnim*, [w:] *Malarstwo gotyckie w Polsce*, red. A. S. Labuda, K. Secomska, („Dzieje sztuki polskiej” 2/III), t. 1, Synteza, Warszawa 2004, s. 117–141.

- Domasłowski J., *Malarstwo ścienne. Frombork – Kaplica Szpitalna. Malowidła w apsydzie i w kaplicy pd.*, [w:] *Malarstwo gotyckie w Polsce*, red. A. S. Labuda, K. Secomska, („Dzieje sztuki polskiej” 2/III), t. 2, *Katalog zabytków*, Warszawa 2004, s. 32–33.
- Domasłowski J., *Malarstwo ścienne. Toruń – kościół par. Starego Miasta. Malowidła w prezbiterium i korpusie nawowym*, [w:] *Malarstwo gotyckie w Polsce*, red. A. S. Labuda, K. Secomska, („Dzieje sztuki polskiej” 2/III), t. 2, *Katalog zabytków*, Warszawa 2004, s. 99–101.
- Domasłowski J., *Malarstwo ścienne. Toruń – kościół par. Nowego Miasta. Malowidła w prezbiterium i korpusie nawowym*, [w:] *Malarstwo gotyckie w Polsce*, red. A. S. Labuda, K. Secomska, („Dzieje sztuki polskiej” 2/III), t. 2, *Katalog zabytków*, Warszawa 2004, s. 101–103.
- Domasłowski J., *Malarstwo ścienne. Toruń – Dom przy ul. Królowej Jadwigi 9*, [w:] *Malarstwo gotyckie w Polsce*, red. A. S. Labuda, K. Secomska, („Dzieje sztuki polskiej” 2/III), t. 2, *Katalog zabytków*, Warszawa 2004, s. 105–106.
- Domasłowski J., *Malarstwo ścienne. Toruń – Dom przy ul. Szczytnej 15*, [w:] *Malarstwo gotyckie w Polsce*, red. A. S. Labuda, K. Secomska, („Dzieje sztuki polskiej” 2/III), t. 2, *Katalog zabytków*, Warszawa 2004, s. 105.
- Domasłowski J., *Krzyżacy, biskupi, mieszczenie... Malowidła ścienne w państwie zakonnym i krąg fundatorów do połowy XV wieku*, [w:] *Fundacje artystyczne na terenie państwa krzyżackiego w Prusach. Katalog wystawy w Muzeum Zamkowym w Malborku*, red. B. Pospieszna, t. 2: *Eseje*, Malbork 2010, s. 106–141.
- Dutkiewicz J. E., *Odkrycie i konserwacja malowideł z XIV–XVI wieku w prezbiterium kościoła w Olkuszu*, „Ochrona Zabytków”, t. 17, 1964, nr 3, s. 11–35.
- Ehrenberg H., *Deutsche Malerei und Plastik von 1350–1450. Neue Beiträge zu ihrer Kenntnis aus dem ehemaligen Deutschordensgebiet*, Bonn 1920.
- Fizjologi i Aviarium. Średniowieczne traktaty o symbolice zwierząt*, przeł. i opracował S. Kobielus, Tyniec 2005.
- Flückiger F., *Une figure exemplaire au service des pratiques religieuses. Marie-Madeleine dans les Sermons d'Engelberg*, [w:] *Die Predigt im Mittelalter zwischen Mündlichkeit, Bildlichkeit und Schriftlichkeit*, red. R. Wetzels, F. Flückiger, Zürich 2010, s. 347–373.
- Forstner D., *Świat symboliki chrześcijańskiej*, W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński, Warszawa 1990.

- Frener B., *Die Wasserspeier am Regensburger Dom*, [w:] *Der Dom zu Regensburg. Ausgrabung, Restaurierung, Forschung*, (Kunstsammlungen des Bistums Regensburg, Diözesanmuseum Regensburg, Kataloge und Schriften 8), hrsg. P. Morsbach, Regensburg 1989, s. 120–131.
- Gray M., *The Writing Behind the Wall: Text and Image in Late Medieval Church Decoration*, „The Antiquaries Journal”, t. 102, 2022, s. 228–251.
- Grollová J., Rywiková D., *Militia est vita hominis. Sedm smrtelných hříchů a sedm skutků milosrdenství v literárních a vizuálních pramenech českého středověku*, Ostrava 2013.
- Henning M., *Der Teufel sein Mythos und seine Geschichte im Christentum*, Hamburg 1921.
- Huizinga J., *Jesień średniowiecza*, przeł. T. Brzostowski, Warszawa 2003.
- Holl O., *Süde*, [w:] *Lexikon der christlichen Ikonographie*, hrsg. von Engelbert Kirschbaum, Bd. 4, Rom–Freiburg–Basel–Wien 1972, s. 224–227.
- Jakubek-Raczkowska M., Raczkowski J., *Dominikanie: obraz i kult. Średniowieczne elementy wystroju kościoła św. Mikołaja w Toruniu*, [w:] *Klasztor dominikański w Toruniu w 750 rocznicę fundacji*, red. P. Oliński, W. Rozynkowski, J. Raczkowski, Toruń 2013, s. 79–116.
- Jakubek-Raczkowska M., *Kaznodziejski potencjał malowidła w prezbiterium fary świętojańskiej w Toruniu. Treść i forma*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici, Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo”, t. XLIV, 2013, s. 75–124.
- Jakubek-Raczkowska M., „Patrz duszo moja!” *Pobożność i doświadczenie obrazu w późnym średniowieczu*, [w:] *Imagines Medii Aevi. Wystawa z okazji jubileuszu 1050 rocznicy chrztu Polski*, red. A. Soćko, Poznań 2016, s. 147–161.
- Jakubek-Raczkowska M., Raczkowski J., *Średniowieczne malarstwo ściennie w kamienicach mieszczańskich Torunia. Najnowsze odkrycia*, „Rocznik Toruński”, t. 44, 2017, s. 163–189.
- Jakubek-Raczkowska M., Raczkowski J., przy współpracy T. Kowalskiego, *Średniowieczne malowidła ściennie w kamienicach mieszczańskich Starego i Nowego Miasta Torunia*, Toruń 2017.
- Jakubowska B., *Ptaki w średniowiecznym dramacie końca świata. Z inspiracji malowidła ściennego, odkrytego w kościele Bożego Ciała w Pęgowie koło Gdańska*, „Studia Elbląskie”, t. XVI, 2015, s. 109–121.
- Jakubowska B., *Magiczna przestrzeń Złotej Bramy w Malborku*, Malbork 2016.
- Jankiewicz-Brzostowska M., *Wybrane aspekty przedstawiania grzechu w sztuce średniowiecznej*, [w:] *Eseje i noty. Grzech. Obrazy grzechu w sztuce*

- europiejskiej od XV do początku XX wieku*, red. B. Purc-Stępniań, Gdańsk 2016, s. 84–93.
- Kalinowski L., *Siedem grzechów głównych w sztuce średniowiecznej*, [w:] *Siedem grzechów głównych. Ryciny z Gabinetu Rycin PAU w Bibliotece Naukowej Polskiej Akademii Umiejętności i Polskiej Akademii Nauk w Krakowie*, red. T. Leśniak, J. P. Gawlik, Kraków 2004, s. 8–15.
- Karłowska-Kamzowa A., *Kontakty artystyczne z Czechami w malarstwie gotyckim Śląska, Pomorza Wschodniego, Wielkopolski i Kujaw*, „Folia Historiae Artium”, t. 16, 1980, s. 39–66.
- Katzenellenbogen A., *The sculptural programs of Chartres Cathedral: Christ–Mary–Ecclesia*, Nowy Jork–Londyn 1964.
- Kiełbus M., „...tak jak odciska się w wosku pieczęć”, *mnemotechnika w kazaniach Peregryna z Opola*, „Ogrody Nauk i Sztuk”, t. 2, 2012, nr 2, s. 309–314.
- Kliś Z., *Paruzja. Przedstawienia Sądu Ostatecznego w sztuce średniowiecznej Europy Środkowej*, Kraków 1999.
- Kobieliński S., *Bestiariusz chrześcijański. Zwierzęta w symbolice i interpretacji. Starożytność i średniowiecze*, Warszawa 2002.
- Konieczny A., *Historia budowy kaplic przy kościele pw. św. Jakuba w Toruniu w świetle najnowszych badań architektonicznych i dendrochronologicznych*, [w:] *Dzieje i skarby kościoła świętojakubskiego w Toruniu*, red. K. Kluczwajd, Toruń 2010, s. 91–120.
- Kubies G., *Luxuria, grzech i kara. Przyczynek do badań ikonograficznych Ołtarza Sądu Ostatecznego Jheronimusa Boscha (i jego warsztatu) z Akademie der Bildenden Künste w Wiedniu. Część I*, „Roczniki Kulturoznawcze”, t. 10, 2019, nr 3, s. 69–91.
- Kurkowski M., *Ornamentalne i architektoniczne dekoracje malarskie z okresu średniowiecza w kościele św. Jakuba – odkrycia, ich lokalizacja, wzory, technika wykonania*, [w:] *Dzieje i skarby kościoła św. Jakuba w Toruniu – nowe rozpoznanie*, red. A. Błażejewska, E. Pilecka, A. Saar-Kozłowska, Toruń 2023, s. 213–237.
- Labuda A. S., *Malarstwo tablicowe w Gdańsku w 2 poł. XV w.*, Warszawa 1979.
- Labuda A. S., *Malarstwo–zleceńodawca–malarz. Gatunek, funkcje, konteksty twórczości artystycznej*, [w:] *Malarstwo gotyckie w Polsce*, red. A. S. Labuda, K. Secomska, („Dzieje sztuki polskiej” 2/III), t. 1, *Synteza*, Warszawa 2004, s. 17–68.
- Labuda A. S., *Malarstwo tablicowe. Gdańsk – Obraz Tablica Dziesięciorga Przykazań*, [w:] *Malarstwo gotyckie w Polsce*, red. A. S. Labuda,

- K. Secomska, („Dzieje sztuki polskiej” 2/III), t. 2, *Katalog zabytków*, Warszawa 2004, s. 170–171.
- Labuda A. S., *Die Tafelmalerei in Danzig in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts*, Berlin 2015.
- Lachowicz J., *Angelologia św. Grzegorza Wielkiego (540–604)*, „Studia Teologiczne”, t. 12, 1994, s. 153–186.
- Lechner M., *Zur Ikonographie der Zehn Gebote Fresken in Nonnberg, Landkreis Altötting*, „Ostbairische Grenzmarken. Passauer Jahrbuch für Geschichte, Kunst und Volkskunde”, Bd. 11, 1969, s. 313–339.
- Lechner M., *Zehn Gebote*, [w:] *Lexikon der christlichen Ikonographie*, hrsg. von Engelbert Kirschbaum, Bd. 4, Rom–Freiburg–Basel–Wien 1972, s. 564–570.
- Mâle É., *L’art religieux de la fin du Moyen age en France. Étude sur l’iconographie du Moyen age et sur ses sources d’inspiration*, Paris 1908.
- Mâle É., *L’art religieux du XIIIe siècle en France. Étude sur l’iconographie du Moyen age et sur ses sources d’inspiration*, Paris 1923.
- Metternich W., *Teufel, Geister und Dämonen. Das Unheimliche in der Kunst des Mittelalters*, Darmstadt 2011.
- Metzger P., *Der Teufel*, Wiesbaden 2016.
- Michnowska M., *Malowidła ścienne z XIV w. w kościele św. Jakuba w Toruniu*, „Teki Komisji Historii Sztuki”, t. 3, 1965, s. 5–71.
- Michnowska M., *Czternastowieczne malowidło z „Drzewem Życia” i „Sądem. Ostatcznym” w kościele Św. Jana w Toruniu*, „Sprawozdania Towarzystwa Naukowego w Toruniu”, nr 22 (1970 – za rok 1968), s. 54–55.
- Mikulski K., *Przestrzeń i społeczeństwo Torunia od końca XIV do początków XVIII wieku*, Toruń 1999.
- Miodońska B., Błaszczyk I., *Malarstwo książkowe. Elbląska księga łąkowa (Das Wiesenbuch)*, [w:] *Malarstwo gotyckie w Polsce*, red. A. S. Labuda, K. Secomska, („Dzieje sztuki polskiej” 2/III), t. 2, *Katalog zabytków*, Warszawa 2004, s. 317–318.
- Mroczo T., *Ze studiów nad Apokalipsą wrocławską*, [w:] *Średniowiecze. Studia o kulturze*, red. J. Lewański, t. I, Warszawa–Wrocław 1961, s. 93–170.
- Murbach E., *Die Darstellung der Zehn Gebote im späten Mittelalter*, „Schweizerisches Archiv für Volkskunde”, Bd. 68–69, 1972–1973, s. 454–459.
- Nugent, S. G., *Virtus or Virago? The Female Personification of Prudentius’s Psychomachia*, [w:] *Virtue and Vice. The Personifications in the Index of Christian Art*, (Index of Christian Art Resources, t. 1), ed. Colum Hourihane, Princeton 2000, s. 13–28.

- Oliński P., *Fundacje mieszczańskie w miastach pruskich w okresie średniowiecza i na progu czasów nowożytnych*, Toruń 2008.
- Piaskowski T., Poklewski J., *Malowidło Sąd Ostateczny w kaplicy św. Anny we Fromborku*, „Komentarze Fromborskie”, 4, 1972, s. 45–55.
- Pilecka E., *Nowo odkryte malowidła ściennie w kościele pw. św. Jakuba Apostoła w Toruniu: pytanie o interpretację*, [w:] *Dzieje i skarb kościoła św. Jakuba w Toruniu – nowe rozpoznanie*, red. A. Błażejewska, E. Pilecka, A. Saar-Kozłowska, Toruń 2023, s. 117–155.
- Raczkowski J., *Najnowsze odkrycia w zakresie gotyckiego malarstwa ściennego w Prusach i ich znaczenie dla badań nad sztuką regionu*, [w:] *Homo Creator et Receptor Artium. Księga pamiątkowa Księdzu Profesorowi Stanisławowi Kobielusowi ofiarowana*, red. M. Wrześniak, Warszawa 2010, s. 89–104.
- Raczkowski J., *Najnowsze badania nad malarstwem ściennym w mieszczańskich przestrzeniach świeckich średniowiecznego Torunia*, [w:] *Claritas et consonantia. Funkcje, formy i znaczenia w sztuce średniowiecza. Księga poświęcona pamięci Kingi Szczepkowskiej-Naliwajek w dziesiątą rocznicę śmierci*, Toruń–Warszawa 2017, s. 513–529.
- Różańska L., *Warsztat budowlany toruńskiego kościoła św. Jakuba w średniowieczu*, „Rocznik Toruński”, t. 14, 1979, s. 317–341.
- Schapiro M., *The Romanesque Sculpture of Moissac*, „The Art Bulletin”, Vol. 13, 1931, No. 4, s. 464–531.
- Schmid B., *Die Miniaturmalereien des Elbinger Wiesenbuches*, „Elbinger Jahrbuch”, H. 1 (1919/1920), s. 95–100.
- Secomska K., *Freski w opolskiej Kaplicy Piastowskiej i malowidła w kościele w Lubiechowej. Ze studiów nad gotyckim malarstwem ściennym na Śląsku*, „Rocznik Historii Sztuki”, 21, 1995, s. 107–180.
- Semrau A., *Die Neustadt Thorn während ihrer Selbständigkeit 1264–1454*, „Mitteilungen des Copernicus-Vereins für Wissenschaft und Kunst zu Thorn”, t. 37, 1929, s. 11–88.
- Skrudlik M., *Maria z Magdali w ewangelii, legendzie i sztuce*, Warszawa 1938.
- Stock B., *The Implications of Literacy. Written Language and Models of Interpretation in the Eleventh and Twelfth Centuries*, Princeton 1983.
- Szymik S., *Maria Magdalena*, [w:] *Encyklopedia katolicka*, t. 11, Lublin 2006, kol. 1319–1323.
- Św. Maria Magdalena w wierze, pobożności, teologii i sztuce – dawniej i dziś*, red. J. Jezierski, K. Parzych-Blakiewicz, P. Rabczyński, Olsztyn 2015.

- Thum V., *Die Zehn Gebote für die ungelehrten Leut'. Der Dekalog in der Graphik des späten Mittelalters und der frühen Neuzeit*, München; Berlin 2006.
- Walczak M., *Rzeźba architektoniczna w Małopolsce za czasów Kazimierza Wielkiego*, Kraków 2006.
- Weigelt G., *Der Teufel in mittelhochdeutschen Predigten und Epen um 1200*, Bonn 1976.
- Węclawki J., *Zmiany znaczeniowe postaci świętej Marii Magdaleny*, [w:] *Św. Maria Magdalena w wierze, pobożności, teologii i sztuce – dawniej i dziś*, red. J. Jezierski, K. Parzych-Blakiewicz, P. Rabczyński, Olsztyn 2015, s. 305–317.
- Załęska Z., *Znaczenia scen tańca na marginesach iluminowanych kodeksów europejskich od XIII do XV wieku*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 84, nr 3, 2022, s. 487–518.
- Żankowski R., *Gotyckie malowidła ścienne w kościele pw. św. Jakuba w Toruniu, odkryte i odrestaurowane w połowie XX wieku. Uwagi konserwatora o ich historii i ponownej, niedawnej konserwacji*, [w:] *Dzieje i skarby kościoła świętojakubskiego w Toruniu*, red. K. Kluczwajd, Toruń 2010, s. 175–212.

Netografia:

- <http://www.kulturtechno.de/?p=16996>, dostęp: 3.05.2024.
- <https://www.album-online.com/detail/en/ZmQ5OTY2MA/diabolic-temptations-breviari-amors-southern-france-14th-century-folio-four-alb4088266>, dostęp: 3.05.2024.
- <https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de/item/MUKFBARGVPJFWQAVWQDPAB4YL2VW4BKH?isThumbnailFiltered=true&query=Die+10+Gebote&rows=20&offset=0&viewType=list&hitNumber=12>, dostęp: 1.06.2024.