Originalveröffentlichung in: Biuletyn Historii Sztuki, 70 (2008), Nr. 1-2, S. 91-112

KAMIL KOPANIA
Warszawa

*Duchowa wędrówka po Jerozolimie. Obraz pasyjny z kościoła św. Jakuba w Toruniu**

Znajdujący się w kościele świętego Jakuba w Toruniu obraz, który przedstawia Pasję Chrystusa w dwudziestu dwóch scenach, rozmieszczonych symultanicznie w rozległym pejzażu Jerozolimy i okolic (il. 1), od ponad stu lat stanowi przedmiot zainteresowania badaczy sztuki średniowiecznej. Do dnia dzisiejszego toruńska tablica, datowana na lata 1480-1490, doczekała się kilku wnikliwych opracowań[1], jak i licznych, mniej obszernych wzmianek w literaturze fachowej[2] oraz popularnej[3].

---

* Tekst powstał dzięki Stypendium Fundacji z Brzezia Lanckorońskich (Londyn, XI-XII 2005 r.).

[1] Zygmunt KRUSZELNICKI, „Problem genealogii artystycznej toruńskiego obrazu pasyjnego", *Teka Komisji Historii Sztuki*, t. 1, 1959, s. 13-50; id., „Trzy symultaniczne panoramy: w Turynie, Monachium i Toruniu", *Teka Komisji Historii Sztuki*, t. 4, 1968, s. 87-152.

[2] Wcześniejsza bibliografia zebrana przez Zygmunta Kruszelnickiego, patrz przyp. 1. Nowsza bibliografia podana przez Jerzego Domasłowskiego [w:] Jerzy DOMASŁOWSKI, „Obraz 'Pasja'", [w:] *Malarstwo gotyckie w Polsce*, t. 2, *Katalog zabytków*, red. Adam S. LABUDA, Krystyna SECOMSKA, Warszawa 2004, s. 269-270. Z innych opracowań nie podawanych przez w.w. patrz: Krystyna BIAŁOSKÓRSKA, tekst do il. 539, w: *Kultura Polski średniowiecznej XIV-XV w.*, red. Bronisław GEREMEK, Warszawa 1997, s. 696; *Die Reise nach Jerusalem. Eine Kulturhistorische Exkursion in die Stadt der Städte 3000 Jahre Davidsstadt*, katalog wystawy, Jüdische Gemeinde zu Berlin, red. Hendrik BUDDE, Andreas NACHAMA, Berlin 1996, s. 153 (hasło autorstwa Anny CZARNOCKIEJ); Tadeusz DOBRZENIECKI, „Sukcesywny i symultaniczny program narracji w gdańskim Tryptyku Jerozolimskim", *Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie*, t. 33-34, 1989-1990, s. 219; Jowita JAGLA, „Wieża-zamek, warowna twierdza władcy piekieł w sztuce średniowiecza", [w:] *Zamek i dwór w średniowieczu od XI do XV wieku*, red. Jacek WIESIOŁOWSKI, Jacek KOWALSKI (współpraca), Poznań 2001, s. 180; ead., *Boska Medycyna i Niebiescy Uzdrowiciele wobec kalectwa i chorób człowieka*, Warszawa 2004, s. 212; *Diecezja toruńska. Historia i teraźniejszość* (seria „Dekanaty toruńskie I, II i III", t. 15/16/17), red. Stanisław KARDASZ, Toruń 1995, s. 147; Alicja KARŁOWSKA-KAMZOWA, „Poliptyk fromborski i plastyka toruńska przełomu wieku XV i XVI", *Biuletyn Historii Sztuki*, nr 2, 1957, s. 189; ead., „Poliptyk fromborski i plastyka toruńska przełomu wieku XV/XVI", *Zeszyty Naukowe UAM*, nr 22, 1959, s. 144; Ehrenfried KLUCKERT, „Die Simultanbilder Memlings, ihre Wurzeln und Wirkungen", *Das Münster*, z. 4/5, 1974, s. 290-292; Stanisław KOBIELUS, „Osoba Judasza w obrazie pasyjnym z kościoła św. Jakuba w Toruniu", [w:] Wojciech BAŁUS, Wojciech WALANUS, Marek WALCZAK (red. naukowa), *Artifex Doctus. Studia ofiarowane profesorowi Jerzemu Gadomskiemu w siedemdziesiątą rocznicę urodzin*, Kraków 2007, s. 87-95; Kamil KOPANIA, „Słowo – Obraz – Teatr. Uwagi na temat 'Rozmyślań dominikańskich'", *Biuletyn Historii Sztuki*, nr 1-2, 2004, s. 35-39; Liliana KRANTZ-DOMASŁOWSKA, Jerzy DOMASŁOWSKI, *Kościół świętego Jakuba w Toruniu*, Toruń 2001, s. 73-77; Janina KRUSZELNICKA, „Widoki Jerozolimy w sztuce ziemi chełmińskiej", *Teka Komisji Historii Sztuki*, t. 9, 2002, s. 151-154; Julian LEWAŃSKI, *Średniowieczne gatunki dramatyczno-teatralne*, z. 1, *Dramat liturgiczny*, Wrocław-Warszawa-Kraków 1966, s. 23; Maciej MAJEWSKI, „Uzbrojenie średniowieczne na obrazie pasyjnym z kościoła św. Jakuba w Toruniu", *Rocznik Toruński*, t. 32, 2005, s. 161-181; Sławomir MAJOCH, „Rzeźba 'Chrystusa dźwigającego krzyż' z kościoła

Bogata literatura pozornie tylko świadczy o intensywności dyskusji nad toruńską panoramą pasyjną. W ciągu bowiem ostatnich czterdziestu lat jedynie Adam Labuda przedstawił nowe ustalenia, związane z kwestią autorstwa i funkcji dzieła[4]. Większość badaczy wzmiankujących obraz z kościoła św. Jakuba, bądź też poświęcających mu obszerniejsze fragmenty swych studiów, wypowiadało się na jego temat przede wszystkim w oparciu o treść dwóch artykułów Zygmunta Kruszelnickiego. Ustalenia Kruszelnickiego w dużym stopniu zaważyły na sposobie postrzegania toruńskiej panoramy, utrwalając wśród badaczy przekonanie, iż dzieło to – wraz z *Pasją* Hansa Memlinga (il. 2) – jest wyjątkowym zabytkiem późnogotyckiego malarstwa tablicowego. Wyjątkowość ta wynikać miałaby z faktu, iż dla obydwu obrazów trudno wskazać bezpośrednie odpowiedniki, a także z racji cechujących je związków z teatrem misteryjnym.

Powyższe tezy wymagają krytycznego spojrzenia. Istnienie kilku nie branych dotąd pod uwagę zabytków, analogicznych w formie i treści względem toruńskiego obrazu, neguje twierdzenie o braku bezpośrednich odpowiedników panoramy z kościoła św. Jakuba oraz *Pasji* Memlinga, pozwalając mówić o istnieniu grupy wyobrażeń składających się na odrębny typ ikonograficzny. Ustalenia historyków sztuki oraz teatru, którzy za cel postawili sobie określenie związków malarstwa doby średniowiecza z przedstawieniami teatralnymi, pozwalają z kolei poddać w wątpliwość zasadność łączenia określonych motywów ikonograficznych czy też kompozycji panoram pasyjnych z realiami sceny misteryjnej. Jednocześnie zasugerowane przez Adama S. Labudę związki toruńskiego obrazu z ideą pielgrzymek duchowych wymagają rozszerzenia, wydają się podstawowym wątkiem tłumaczącym genezę formalną oraz funkcję dzieła z kościoła św. Jakuba, jak też podobnych[5].

Związki *Pasji toruńskiej* z *Pasją* Memlinga są bezsporne[6]. Oba dzieła można określić mianem panoram pasyjnych, przedstawień łączących w sobie manierę symultaniczno-kontynuacyjną, ikonografię pasyjną oraz rozbudowane przedstawienie Jerozolimy. Nie są one jednak wyjątkowe na tle produkcji artystycznej 2. poł. XV w. Możemy wskazać kilka obrazów tablicowych, które charakteryzują się tymi samymi cechami.

Pierwszym z nich jest panorama pasyjna znajdująca się w zbiorach Museu Nacional do Azulejo w Lizbonie (oddział Museu Nacional de Arte Antiga)[7], datowana na czas przed 1495 r., przypisywana anonimowemu artyście z Flandrii[8] (il. 3). Obraz portugalski jest

---

katedralnego w Chełmży. Forma i funkcja", *Rocznik Muzeum Okręgowego w Toruniu*, t. 12, 2003, s. 86; Wojciech MISCHKE, „Przeciwko chybionemu obrazowi związków dzieł literackich i plastycznych", *Studia Źródłoznawcze*, t. 42, 2004, s. 139-140; *Ars Sacra. Dawna sztuka diecezji toruńskiej*, katalog wystawy, red. Michał WOŹNIAK, Muzeum Okręgowe w Toruniu, Toruń 1993, s. 44-45 (hasło autorstwa Haliny TURSKIEJ).

[3] CIVIS THORUNENSIS (Marian SYDOW), „Męka Pańska w kościele św. Jakóba", *Słowo Pomorskie*, nr 89, 16 IV 1930, s. 5; Zygmunt KRUSZELNICKI, „Średniowieczne widowisko wielkanocne na toruńskim obrazie", *Ilustrowany Kurier Polski*, nr 78, 31 III - 1/2 IV, 1956, s. 5; Teresa TYLICKA, „'Pasja Chrystusowa' w Toruniu", *Głos z Torunia*, dodatek do *Tygodnika Katolickiego „Niedziela"*, nr 16, 20 IV, 2003, s. I-II.

[4] Adam S. LABUDA, "Ein westfälischer Maler in Danzig und Thorn am Ende des 15. Jahrhunderts", *Westfalen Hefte für Geschichte, Kunst und Volkskunde*, t. 64, 1986, s. 23 oraz: „Modlitwa, widzenie i przedstawienie w późnogotyckim obrazie biczowania z kościoła świętego Jana w Toruniu", [w:] *Magistro et amico. Amici discipulique. Lechowi Kalinowskiemu w osiemdziesięciolecie urodzin*, komitet red. Jerzy GADOMSKI et al., Kraków 2002, s. 541-544.

[5] LABUDA, *Modlitwa, widzenie...*, s. 541-544.

[6] Na temat podobieństw i różnic charakteryzujących oba obrazy patrz: KRUSZELNICKA, op. cit.

[7] Wymiary: 200 x 200 cm (górna krawędź obrazu ma kształt zbliżony do formy łuku zwanego „oślim grzbietem").

[8] Marie-Léopoldine LIEVENS-DE WAEGH, *Le Musée National d'Art Ancien et le Musée National des Carreaux de Faïence de Lisbonne*, Bruxelles 1991, t. 1, s. 46-105. Tam bibliografia obiektu, przedruki ekspertyz konserwatorskich

1. Pasja Chrystusa *z kościoła św. Jakuba w Toruniu, 1480-1490 r. Fot. z archiwum autora*

zbliżony w kompozycji do dzieła z kościoła św. Jakuba w Toruniu oraz *Pasji* Memlinga[9], jednak posiada również cechy, które go wyróżniają[10].

---

i opisów obrazu powstających na potrzeby prac badawczych oraz inwentaryzacyjnych prowadzonych przez placówki muzealne. Z nowszej literatury patrz: Till-Holger BORCHERT, *Jan van Eyck und seine Zeit, Flämische Meister und der Süden 1430–1530*, Stuttgart 2002, s. 228; *The Image of Time. European Manuscript Books,* katalog wystawy, Calouste Gulbenkian Museum, Lisbon 2000, s. 464.

[9] Na sceny pasyjne składają się: 1) Ostatnia Wieczerza, 2) Umycie nóg apostołom, 3) Modlitwa w Ogrodzie Oliwnym, 4) Pojmanie, 5) Ucieczka młodzieńca odzianego w prześcieradło, 6) Chrystus przed Annaszem, 7) Pierwsze zaparcie się Piotra, 8) Szymon Piotr i nieokreślony uczeń Chrystusa przed pałacem Annasza, 9) Chrystus przed Kajfaszem, 10) Chrystus w ciemnicy, 11) Drugie zaparcie się Piotra, 12) Piotr rozpaczający, iż zaparł się Chrystusa, 13) Maria lamentująca nad cierpiącym Synem, 14) Chrystus prowadzony do Piłata, 15), Chrystus przed Herodem, 16) Chrystus prowadzony od Heroda do Piłata, 17) Judasz zmierzający do świątyni, by oddać pieniądze, 18) Samobójstwo Judasza, 19) Biczowanie, 20) Cierniem koronowanie, 21) Ecce homo, 22) Przesłuchiwanie Chrystusa przez Piłata, 23) Chrystus w drodze na Golgotę, 24) Chrystus przybijany do krzyża, 25) Ukrzyżowanie, 26) Rzucanie kości o szatę Jezusa, 27) Opłakiwanie Chrystusa, 28) Złożenie do Grobu.

[10] 1) Historia Chrystusa kończy się na scenie Złożenia do Grobu, anonimowy artysta nie ukazał ani Zmartwychwstania, ani scen dziejących się po tym wydarzeniu; 2) Pomimo ograniczenia narracji do wydarzeń dziejących się między Ostatnią Wieczerzą a Złożeniem do Grobu obraz posiada największą liczbę scen. Niektóre z nich nie zostały ujęte ani przez Memlinga, ani przez toruńskiego artystę. Na szczególną uwagę zasługuje rozbudowana historia Zaparcia się św. Piotra, składająca się z trzech scen, oraz historia Judasza, składająca się z czterech scen; 3) Obraz nie zawiera scen rodzajowych, które zarówno u Memlinga, jak i toruńskiego mistrza są dość liczne; 4) Wyróżniającą cechą obrazu są inskrypcje znajdujące się nad każdą ze scen i większością budowli. Inskrypcje zawierają fragmenty Pisma Świętego, odnoszące się

2. Hans Memling, Pasja Chrystusa, *Galeria Sabaudzka, Turyn, 1470 r.*
Fot. z archiwum autora

Innym obrazem tablicowym przynależnym do grupy panoram pasyjnych jest dzieło przechowywane w Vander Kelen-Mertens Museum w Leuven[11] (il. 4). Namalowane przez anonimowego mistrza (Bruksela?) ok. 1470-1490 r.[12] składa się z 20 scen[13]. Cechą wyróżniającą obraz są pojedyncze litery znajdujące się nad każdą z nich. Sposób przedstawienia Jerozolimy odbiega od sposobu ukazania tego miasta na obrazach z Torunia, Turynu i Lizbony – budowle przypominają bowiem struktury znane z malarstwa miniaturowego tego czasu. Obraz z Leuven pozbawiony jest scen rodzajowych, zaś przestrzeń pozamiejska została w jego przypadku ograniczona.

Do omawianej grupy należy włączyć także obraz tablicowy *Sceny Pasji Chrystusa z dwoma donatorami* z Musée d'Art Sacré du Gard w Pont-Saint-Esprit (il. 5)[14]. Jak dotąd

---

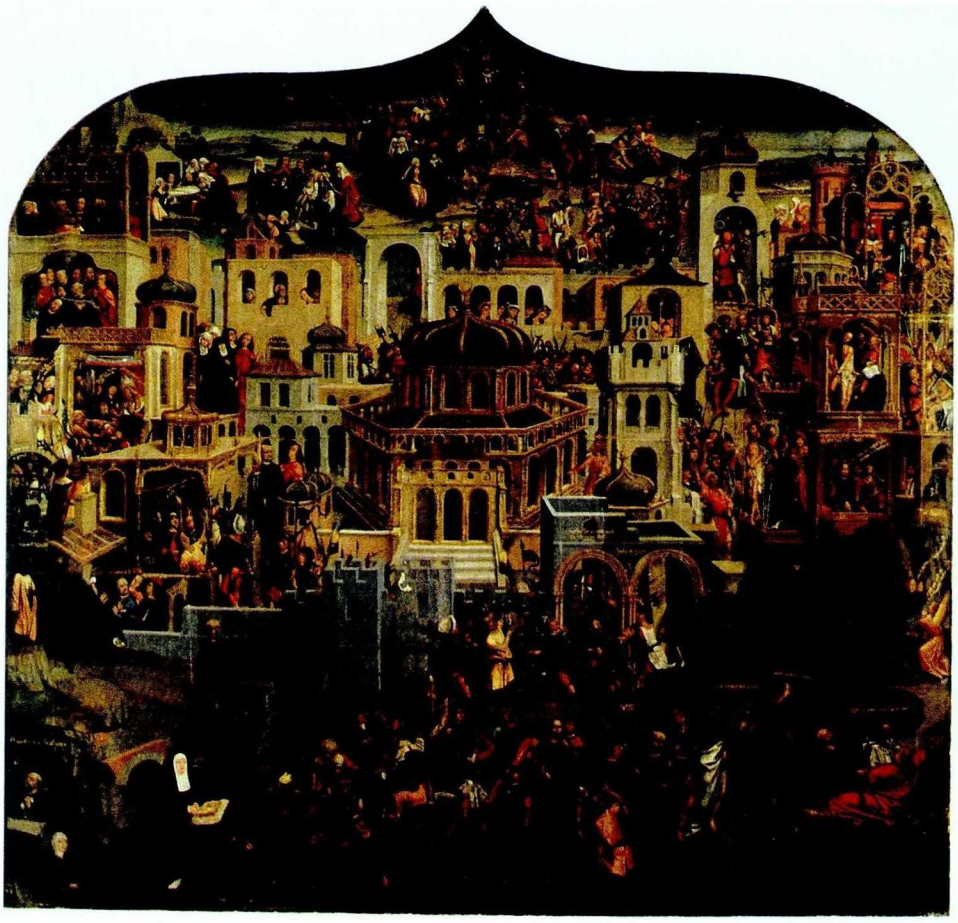
do zobrazowanego wydarzenia, oraz informują, jakie budowle zostały ukazane; 5) Obraz charakteryzuje się dużą liczbą przedstawionych osób, których jest ponad trzysta; 6) Architektura potraktowana została bardzo dekoracyjnie. Budowle są ozdobne i bogate w detale. Liczne cebulaste kopuły oraz łuki w formie „oślego grzbietu" orientalizują przestrzeń miejską.

[11] Na temat obrazu patrz: *Exposition de l'art ancien au Pays de Liège*, katalog wystawy, Liège 1905, no. 1002; Maurits SMEYERS, „Taferelen uit de Passie van Christus", [w:] *Dirk Bouts (ca. 1410-1475), een Vlaams primitief te Leuven,* red. Maurits SMEYERS, Katharina. SMEYERS (współpraca), katalog wystawy, Sint-Pieterskerk en Predikherenkerk te Leuven, Leuven 1998, s. 485-488; Veronique VANDEKERCHOVE, „A Journey to Jerusalem. An Unknown Passion of Christ (Leuven, Vander Kelen-Mertens Museum)", [w:] *Corpus of Illuminated Manuscripts* (Low Countries Series 8, t. 11-12), red. Bert CARDON, Leuven 2002, s. 1429-1441.

[12] Tempera na desce, rozmiary: 101,7 x 148,6 cm, obraz lekko przycięty.

[13] 1) Wjazd do Jerozolimy, 2) Wypędzenie przekupniów ze świątyni, 3) Judasz z kapłanami Świątyni, 4) Ostatnia Wieczerza, 5) Modlitwa w Ogrójcu, 6) Pojmanie, 7) Chrystus przed Annaszem, 8) Chrystus przed Kaifaszem, 9) Chrystus przed Piłatem, 10) Biczowanie, 11) Cierniem koronowanie, 12) Ecce Homo, 13) Niesienie krzyża, 14) Ukrzyżowanie, 15) Upadek Marii pod krzyżem, 16) Zdjęcie z krzyża, 17) Zstąpienie do otchłani, 18) Zmartwychwstanie, 19) Chrystus ukazujący się św. Piôtrowi, 20) Noli me tangere.

[14] Na obrazie przedstawione zostały następujące sceny: 1) Wjazd do Jerozolimy, 2) Umywanie nóg Apostołom, 3) Ostatnia Wieczerza, 4) Modlitwa w Ogrójcu, 5) Pojmanie, 6) Chrystus przed Annaszem (?)/Kajfaszem (?), 7) Chrystus przed Piłatem, 8), Ecce Homo, 9) Biczowanie, 10) Cierniem koronowanie, 11) Niesienie krzyża, 12) Naigrywanie się



3. Pasja Chrystusa *z Museu Nacional do Azulejo w Lizbonie, przed 1495 r. Fot. z archiwum autora*

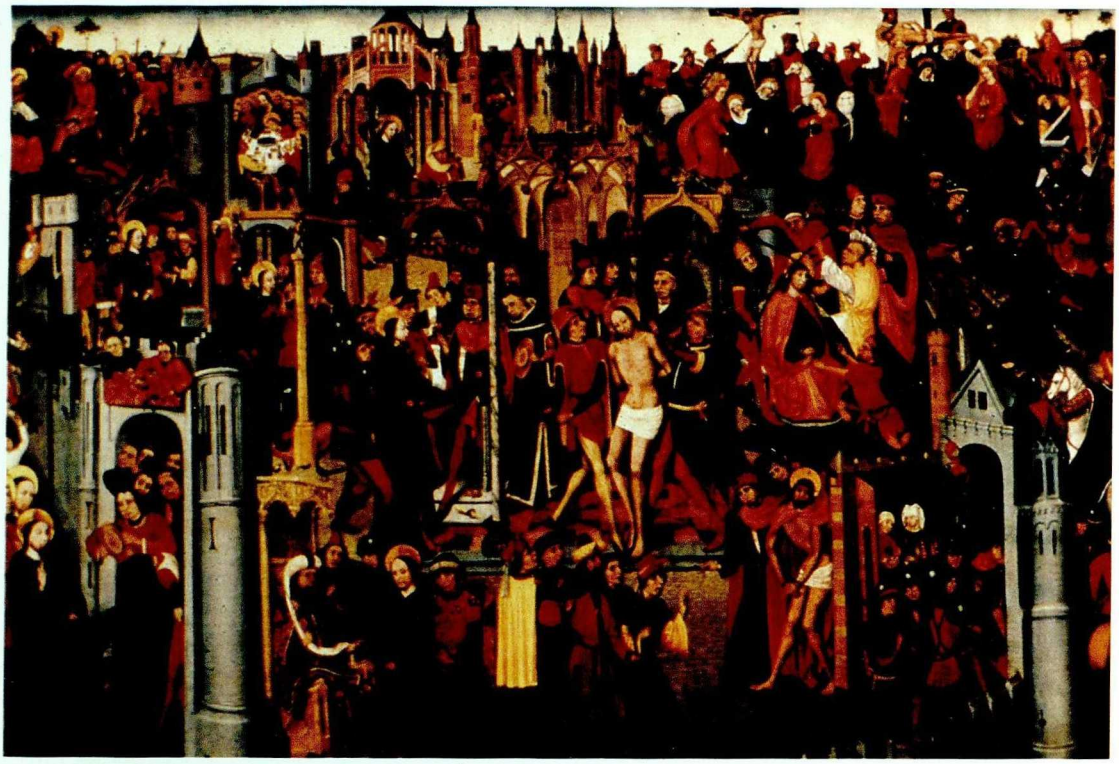
na jego temat nie powstało żadne większe opracowanie[15]. Datowany orientacyjnie na koniec XV w., przypisywany jest Mistrzowi tablicy św. Elżbiety, czynnemu w Utrechcie na przełomie XV i XVI w., bądź też ogólnie – szkole niemieckiej, ze wskazaniem na Lubekę. W przeciwieństwie do poprzednio wymienianych dzieł, w jego wypadku nie można mówić o realistycznym zobrazowaniu przez artystę miejsca, w jakim działy się epizody pasji Chrystusa. Nieliczne ukazane struktury architektoniczne nie tworzą spójnego obrazu przestrzeni miejskiej wpisanej w krajobraz[16].

---

z Chrystusa przed Ukrzyżowaniem, 13) Ukrzyżowanie, 14) Rzucanie kości o szatę Chrystusa, 14) Zdjęcie z Krzyża, 15) Złożenie do Grobu, 16) Trzy Marie udające się do Grobu, 17) Zmartwychwstanie.

[15] Wymiary dzieła: 94 x 184 cm. Obraz do 1941 r. stanowił własność Galerie d'Atri w Paryżu, kiedy to został zakupiony (!) za 280 000 franków do kolekcji Hermana Göringa. Po wojnie przekazany do zbiorów Luwru. Od 1998 r. stanowi depozyt muzeum w Pont-Saint-Espirit. Na temat obrazu patrz wzmianki: Claude LESNÉ, „MNR 971", [w:] Claude LESNÉ, Anne ROQUEBERT, Francine MARIANI-DUCRAY, *Catalogue des peintures MNR*, Paris 2004, s. 179; Jacques FOUCART, Dominique THIÉBAUT, *Catalogue sommaire illustré des peintures du musée du Louvre, Italie, Espagne, Allemagne, Grande-Bretagne et divers*, t. 2, Paris 1981, s. 374; *La Maison des Chevaliers et le Musée d'Art sacré du Gard. Photographies de Maryan Daspet commentées par Alain Girard*, Conseil général du Gard. Musée départamental d'Art sacré du Gard, Nîmes 1998, reprodukcja; *Musée du Louvre, Nouvelles acquisitions du départament des Peintures, 1996-2001*, Paris 2002, s. 221.

[16] Zbliżony w formie i tożsamy w treści do opisywanych dzieł jest również obraz tablicowy *Różne epizody Pasji Zbawiciela z* Koninklijk Museum voor Schone Kunsten d'Anvers (depozyt: Anvers, Gastvrijheid Commissie voor Openbare



4. Pasja Chrystusa *z Vander Kelen-Mertens Museum w Leuven, 1470-1480 r. Fot. z archiwum autora*

Podsumowując, dzieło Memlinga nie jest jedynym odniesieniem dla *Pasji toruńskiej*. Zbieżny w formie, kompozycji i tematyce jest obraz z Lizbony. Możemy go dołączyć do dwóch wyżej wymienionych jako kolejny przykład dzieła łączącego manierę symultaniczno-kontynuacyjną z ikonografią pasyjną oraz rozbudowanym widokiem Jerozolimy. Wraz z trzema kolejnymi wspomnianymi obrazami tablicowymi stanowić może dowód na istnienie w okresie późnego średniowiecza odrębnego typu ikonograficznego.

Kwestia stosunku toruńskiego obrazu do inscenizacji średniowiecznych misteriów pasyjnych poruszona została przede wszystkim przez Kruszelnickiego[17]. Wychodząc od krótkiego streszczenia literatury przedmiotu – obejmującej kwestie wpływu misteriów na sztuki plastyczne w późnym średniowieczu oraz wspomnienia, iż w pracach poświęconych Memlingowi często pisze się o związkach jego dzieł, szczególnie zaś *Pasji,* z teatrem – badacz ten stara się odpowiedzieć na pytanie, na ile hipoteza mówiąca o tego typu związkach jest zasadna, szczególnie w kontekście *Pasji toruńskiej*. Odrzuca twierdzenia, iż idea symultaniczności wyrażona w obrazach wywodzi się z misteriów, wskazując, iż symultaniczność cechuje dzieła dalece starsze od najstarszych przedstawień misteryjnych. Przychyla się jednakże do opinii, iż „teatralność" danego dzieła można udowodnić na podstawie szczegółów ikonograficznych. Spośród motywów obecnych na toruńskim obrazie Kruszelnicki wymienia św. Weronikę trzymającą chustę oraz motyw przewróconej

Onderstand, Museum Maagdenhuis), w zasadzie nie wzmiankowany ani też nie reprodukowany w literaturze fachowej. Wedle wspominającej go Marie-Léopoldine Lievens-de Waegh autorem nie datowanego, mierzącego 111 x 173 cm obrazu miałby być Hieronymus Cock. Patrz: LIEVENS-DE WAEGH, op. cit., s. 85.

[17] KRUSZELNICKI, *Problem genealogii....*, s. 44-49.

5. Pasja Chrystusa z Musée d'Art Sacré du Gard w Pont-Saint-Esprit, k. XV w.
Fot. dzięki uprzejmości Musée d'Art Sacré du Gard w Pont-Saint-Esprit

latarni w scenie Pojmania. Zmiana barwy szaty Chrystusa na czerwoną, dokonana wraz ze Zmartwychwstaniem, ukazanie arcykapłana żydowskiego w szatach biskupich i sposób ujęcia Ogrodu Oliwnego również mają wywodzić się z misteriów. Badacz zauważa też, iż „w pewnym [...] zresztą niekoniecznie bezpośrednim związku z teatrem średniowiecznym pozostaje [...] bogata i zróżnicowana galeria strojów, w które obfituje każda niemal scena obu omawianych cyklów pasyjnych"[18].

Autor rozważań dokonuje jednak pewnych zastrzeżeń wobec wypowiedzianych wcześniej słów. Zaznacza, iż trudno jest kłaść szczególny nacisk na motywy ikonograficzne o genezie misteryjnej, gdyż „we wszystkich niemal wypadkach mamy raczej do czynienia z ogólnym wpływem misteriów na malarstwo późnośredniowieczne niż z bezpośrednim oddziaływaniem teatru na obraz Memlinga czy *Pasję toruńską*"[19]. Uważa, iż wpływ teatru na obie *Pasje* zaznacza się silniej w czymś trudnym do uchwycenia, lecz bardzo wyraźnym – mianowicie w „zacięciu dramatycznym" cechującym oba dzieła. Mowa tu przede wszystkim o narracyjności omawianych przez badacza obrazów oraz wtopieniu scen Pasji „w normalnie toczące się powszednie sceny z życia"[20], czyli, jak uważa autor, obraniu schematu kompozycyjnego odnoszącego się do zasad inscenizacji teatralnej z terenu Niemiec, „gdzie mansjony teatralne bywały nieregularnie rozrzucone na przestrzeni rynku czy placu miejskiego na podobieństwo kramów"[21]. Innym elementem mającym potwierdzić

[18] Ibid., s. 47.
[19] Ibid.
[20] Ibid., s. 47.
[21] Ibid., s. 48. Kruszelnicki widzi nawet konkretne analogie między obrazem toruńskim a planem przedstawiającym sposób ustawienia mansjonów w misterium granym w 1583 roku w Lucernie. W artykule *Trzy symultaniczne*...(s. 123-124)

związek *Pasji toruńskiej* z teatrem misteryjnym jest sposób przedstawienia architektury Jerozolimy. Kruszelnicki stwierdza, iż jej archaiczność oraz umowność wzmaga skojarzenia z mansjonami teatralnymi[22].

W istocie mało skonkretyzowane poglądy Kruszelnickiego, nie przesądzające bynajmniej kwestii, czy w *Pasji toruńskiej* rzeczywiście odnaleźć możemy reminiscencje sceny misteryjnej, zostały podjęte przez innych badaczy[23], w tym Bogdana Hojdisa[24], którego rozważania odnoszą się nie tylko do *Pasji toruńskiej*, lecz także do *Rozmyślań dominikańskich*[25]. Wszystkie doskonale wpisują się w rozważania badaczy zajmujących się innymi panoramami pasyjnymi. Istnieje bowiem bogata literatura dotycząca rzekomych bezpośrednich związków *Pasji* Memlinga ze sceną misteryjną[26]. Marie-Léopoldine Lievens de Waegh przytacza z kolei kilkanaście dowodów mających potwierdzać ich istnienie w obrazie z Lizbony[27]. Charakterystyczną cechą argumentów na rzecz związków panoram pasyjnych z teatrem jest to, iż można je w zasadzie dowolnie stosować do każdej z nich[28], do każdej bowiem pasują. W związku z tym musielibyśmy uznać, iż obraz z kościoła św. Jakuba w Toruniu, jak też inne spokrewnione z nim dzieła, stanowią najdoskonalszą ilustrację realiów sceny misteryjnej, jaka dotrwała do naszych czasów. Liczba motywów ikonograficznych i innych elementów mających odwoływać się do sceny misteryjnej, bądź ją ewokować, w każdej z panoram jest większa od liczby wskazówek inscenizacyjnych zapisanych na zachowanych egzemplarzach tekstów sztuk misteryjnych czy innych bezpośrednio odnoszących się do nich źródłach pisanych, na podstawie których historycy

---

wskazuje z kolei na miniatury w rękopisie Misterium Pasyjnego z Valenciennes (1547 r.) oraz ilustracje do Terencjusza, wydanego przez J. Grüningera w 1496 roku.

[22] KRUSZELNICKI, *Problem genealogii....*, s. 48.

[23] Dla większości podstawowym argumentem na rzecz teatralności *Pasji toruńskiej* jest przedstawiona na niej architektura. Obszerniejszą wzmiankę poświęcił *Pasji toruńskiej* LEWAŃSKI, op. cit., s. 23.

[24] Bogdan HOJDIS, *O współistnieniu słów i obrazów w kulturze polskiego średniowiecza,* Gniezno-Poznań 2000, s. 62-76.

[25] *Rozmyślania dominikańskie*, wyd. i opr.: Karol GÓRSKI, Władysław KURASZKIEWICZ, opr. ikonogr. Zofia ROZANOW, wstęp komparatystyczny Tadeusz DOBRZENIECKI, Wrocław-Warszawa-Kraków 1965.

[26] Spośród najbardziej wymownych przykładów wymienić można np.: Michael. O'CONNELL, „The Civic Theater of Suffering: Hans Memling's 'Passion' and Late Medieval Drama", [w:] *European Iconography East and West. Selected Papers of the Szeged International Conference, June 9-12, 1993*, red. György. E. SZŐNYI, Leiden, New York, Köln 1996, s. 22-34; Götz POCHAT, *Theater und bildende Kunst im Mittelalter und in der Renaissance in Italien,* Graz 1990, s. 46-48.

[27] 1) Podobnie jak w sztukach misteryjnych, tak i w *Pasji Chrystusa* mamy do czynienia z zamkniętą „dramatyczną" całością, z prologiem i epilogiem. Prologiem mają być wydarzenia sprzed Pojmania, epilogiem wydarzenia po Ukrzyżowaniu; 2) Malarz przedstawił rzadko występujące w sztukach plastycznych sceny, które dla odmiany są typowe dla teatru. Są to: Ucieczka młodzieńca odzianego w prześcieradło, Zaparcie się Piotra, Judasz udający się do świątyni w celu zwrotu pieniędzy, Samobójstwo Judasza oraz Złożenie do Grobu; 3) Podobnie jak twórcy teatru, malarz w swej pracy wykorzystuje i kompiluje fragmenty z Pisma Świętego, apokryfów oraz literatury pasyjnej; 4) Poczucie teatralności dzieła wzmacniane jest dużą liczbą uczestników wydarzeń oraz intensywnością dramatyczną narracji; 5) Tak jak w teatrze sceny nocne dzieją się przy pochodniach i lampach, orszak zmierzający na Golgotę poprzedzają trębacze, Nikodem jest ogolony, a Józef z Arymatei brodaty; 6) Uczestnicy wydarzeń, podobnie jak aktorzy na misteryjnej scenie, zwróceni są w stronę widza; 7) Przestrzeń obrazu podzielić można na trzy strefy. W podobny sposób zorganizowana jest przestrzeń na planie misterium w Donaueschingen, na którym mamy do czynienia ze strefą nieba (z Golgotą i Grobem Pańskim), ziemi (utożsamianej z miastem) oraz przestrzeni pozamiejskiej (w niej Ogród Oliwny); 8) Pagórki wywołują skojarzenia z kulisami, zaś skromne wymiarami budowle pozbawione ściany od strony widza sugerują mansjony; 9) Architekturę teatralną ewokować mają również takie elementy, jak płotek otaczający Ogród Oliwny, zadaszone wejście do niego oraz schody do budynku-mansjonu w scenie *Ecce Homo*; 10) Podobnie jak w misteriach inskrypcje określają kolejne miejsca akcji. LIEVENS-DE WAEGH, op. cit., s. 69.

[28] Nie dotyczy to tych argumentów, które wypowiadane są w oparciu o jednostkowe cechy danego obrazu.

teatru rekonstruują obraz średniowiecznych scen[29]. Już ten fakt powinien wzbudzić podejrzenia, czy rzeczywiście wymieniane dowody na rzecz teatralności panoram pasyjnych uznać można za przekonujące[30].

Przede wszystkim jednak każdy z dowodów mających potwierdzać związki panoram pasyjnych z teatrem misteryjnym jest wątpliwy pod względem merytorycznym, co starał się wykazać piszący te słowa w artykule poświęconym przede wszystkim *Rozmyślaniom dominikańskim*[31]. W tekście tym można znaleźć polemikę z licznymi argumentami wysuwanymi przez badaczy podejmujących się dowodzenia związków *Pasji toruńskiej* z realiami sceny średniowiecznej, w tym najpopularniejszymi, jak choćby podobieństwo architektury ukazanej na obrazie do mansjonów. Niemniej jednak warto przeanalizować jeszcze kilka nie poddawanych dotąd krytyce argumentów na rzecz rzekomej teatralności dzieła z kościoła św. Jakuba w Toruniu.

Jednym z problemów poruszonych przez Kruszelnickiego jest kolorystyka szaty Chrystusa, dokładnie zaś zmiana jej barwy po Zmartwychwstaniu na czerwoną (il. 6). Badacz stwierdza lakonicznie, iż zmiana ta pozostaje w pewnym związku z misteriami[32]. Analizując ukazaną na średniowiecznych obrazach kolorystykę szaty Jezusa, noszonej przez Niego w czasie Pasji, stwierdzamy, iż często ma ona kolor fioletowy[33]. Powodem zastosowania tej właśnie barwy wydaje się być chęć odwołania się do tekstów pasyjnych, a co za tym idzie – do zawartej w nich symboliki barwy fioletowej. Jak pisze Tadeusz Dobrzeniecki: „Średniowieczna literatura zna fiolet jako symbol pokory. Północne malarstwo późnogotyckie często przedstawia Jezusa podczas Pasji w fioletowej szacie. Traktat z kręgu Bernarda z Clairvaux stosuje porównanie Ukrzyżowanego Chrystusa z fiołkiem: na krzyżu został upokorzony do ostateczności: *Nimirum Christus crucifixus viola est. In cruce enim humillimus factus est. In hac humilitate solum colorem intuentibus Judaeis et*

---

[29] Przekonuje o tym nawet pobieżna analiza wypisów źródłowych zebranych w podstawowych publikacjach odnoszących się do problemów organizacji i inscenizacji misteriów: *The Staging of Religious Drama in Europe in the Later Middle Ages: Texts and Documents in English Translation,* tłum. Raffaella FERRARI, Peter MEREDITH, Lynette R. MUIR, Margaret SLEEMAN, John E. TAILBY, red. Peter MEREDITH, John E. TAILBY, Kalamazoo, Michigan 1983; *The Medieval European Stage, 500-1500,* red. William TYDEMANN, London 2003.

[30] Na temat wątpliwości związanych z łączeniem sztuk plastycznych z teatrem, przede wszystkim zaś bezzasadności doszukiwania się w większości dzieł malarstwa średniowiecznego bezpośrednich i wiernych odwzorowań realiów sceny misteryjnej patrz m.in.: Clifford DAVIDSON, *Drama and Art. An Introduction to the Use of Evidence from the Visual Arts for the Study of Medieval Drama,* Kalamazoo, Michigan 1977, s. 1-14; Ernst GRUBE, „Die abendländisch-christliche Kunst des Mittelalters und das geistliche Schauspiel der Kirche. Eine kritische Untersuchung der theaterwissenschaftlichen Quellenforschung", *Maske und Kothurn*, z. 1, 1957, s. 22-78; James H. MARROW, *Passion Iconography in Northern European Art of the late Middle Ages and Early Renaissance. A Study of Transformation of Sacred Metaphor into Descriptive Narrative,* Kortrijk 1979; Alois Maria NAGLER, *The Medieval Religious Stage. Shapes and Phantoms,* New Haven and London 1976; Frederick P. PICKERING, *Literature & Art in the Middle Ages,* Coral Gables, Florida 1970, s. 161-167; Pamela SHEINGORN, „Using Medieval Art in the Study of Medieval Drama", *Research Opportunities in Renaissance Drama*, nr 22, 1979, s. 101-109; Martin STEVENS, „The Intertextuality of Late Medieval Art and Drama", *New Literary History*, nr 2, 1991, s. 317-337; Paola VENTRONE, „On the Use of Figurative Arts as a Source for the Study of Medieval Spectacles", [w:] red. Clifford DAVIDSON, John H. STROUPE, *Iconographic and Comparative Studies in Medieval Drama*, Kalamazoo, Michigan 1991, s. 4-16. Na temat wizualnej dokumentacji teatru średniowiecznego patrz: Clifford DAVIDSON, *Illustrations of the Stage and Acting in England to 1580,* Kalamazoo, Michigan 1991.

[31] Patrz przyp. 2.

[32] KRUSZELNICKI, *Problem genealogii...*, s. 46.

[33] DOBRZENIECKI, op. cit., s. 176. W przypadku *Pasji toruńskiej* możemy mówić o fioletowo-niebieskim odcieniu szaty Chrystusa.

6. Pasja Chrystusa *z kościoła św. Jakuba w Toruniu, 1480-1490 r., fragment. Fot. K. Kopania*

gentibus ipse color vilis apparuit; nobis vero qui virtutem agnoscimus passionis, ipsa etiam humilitas despecta, humilitas Christi placet, et per humilitatem maxime cornmendatur"[34].

Podobnie umotywowane jest ukazywanie przez malarzy postaci Chrystusa w szacie koloru czerwonego. W tym wypadku mamy do czynienia z bezpośrednim zastosowaniem egzegezy biblijnej. Częstym odniesieniem starotestamentowym, występującym na kartach traktatów pasyjnych, są dwa fragmenty Księgi Izajasza: 53, 2-7 oraz 63, 1-3[35]. Oba ustępy miały duży wpływ na sposób przedstawiania Pasji nie tylko w literaturze, ale i sztukach plastycznych[36]. Pierwszy z nich odnosi się do cierpień Chrystusa, drugi do Jego triumfu, a co ważne – zawiera wzmiankę o czerwonej szacie tego, „który przybywa z Edomu", odnoszoną w czasach średniowiecza do postaci Chrystusa Zmartwychwstałego[37]. Czerwona szata Chrystusa, przedstawiona na toruńskiej tablicy, zawdzięcza swe istnienie egzegezie biblijnej, nie zaś teatrowi.

---

[34] Ibid. Autor cytuje fragment traktatu *Vita mystica.* W przypisie 64 odsyła również czytelników do pracy: Gottfried HAUPT, *Die Farbensymbolik in der Sakralen Kunst des abendländischen Mittelalters. Ein Beitrag zur mittelalterlichen Form und Geistesgeschichte,* Dresden 1941, s. 114.

[35] Thomas H. BESTUL, *Texts of the Passion. Latin Devotional Literature and Medieval Society,* Philadelphia 1996, s. 28-29, 31, 45, MARROW, op. cit., passim, szczególnie s. 76-94. Na temat przepowiedni prorockich zapowiadających mękę Chrystusa patrz: Józef HOMERSKI, „Cierpiący Mesjasz w przepowiedniach prorockich Starego Testamentu", [w:] *Męka Chrystusa wczoraj i dziś*, red. Józef Jerzy KOPEĆ, Henryk Damian WOJTYSKA, Lublin 1981, s. 15-28.

[36] BESTUL, op. cit., s. 28.

[37] „The man with red garments was taken as a type of Christ, fresh from the torments of the Passion". BESTUL, op. cit., s. 29. Druga jego część stanowiła podstawę do stworzenia popularnego motywu ikonograficznego – Chrystusa w tłoczni mistycznej; na ten temat m. in.: Helena MAŁKIEWICZÓWNA, „Interpretacja treści piętnastowiecznego malowidła ścienego z Chrystusem w tłoczni mistycznej w krużgankach franciszkańskich w Krakowie", *Folia Historiae Artium*, t. 8, 1972; MARROW, op. cit., s. 79 i n.

7. Pasja Chrystusa *z kościoła św. Jakuba w Toruniu, 1480-1490 r., fragment. Fot. K. Kopania*

Kruszelnicki pisze również, iż „w pewnym związku z misteriami" pozostaje zwyczaj przedstawiania arcykapłana żydowskiego w szatach biskupa (il. 7)[38]. Faktem jest, że w licznych misteriach na terenie Europy Kajfasz przedstawiany był w stroju biskupim[39]. Nie powinniśmy jednak łączyć ściśle realiów inscenizacyjnych misteriów ze sposobem przedstawiania postaci arcykapłana żydowskiego w malarstwie późnego średniowiecza. W sztukach plastycznych postacie ważnych osobistości żydowskich, zarówno starotestamentowych, jak i nowotestamentowych, stosunkowo często wyróżniano strojem biskupim, szczególnie zaś nakryciem głowy w rodzaju mitry. Tendencja ta uwidacznia się w XI w., czyli przed powstaniem sceny misteryjnej. Zwyczaj ten konstytuował się równocześnie z kształtowaniem się formy samej mitry, która właśnie wtedy wchodziła w użycie i która, jak można przypuszczać, swoje powstanie zawdzięczała literackiemu i malarskiemu obrazowi Mojżesza z rogami[40]. Trudno wskazać przyczyny, dla których mitra – oznaka godności biskupiej – zaczęła być przypisywana nie tylko dostojnikom kościelnym, ale i Żydom sprawującym funkcje religijne, np. Aaronowi czy Kajfaszowi. Wedle Mellinkoff był to wynik oswajania tego, co obce[41].

Niezależnie jednak od uwarunkowań tego zjawiska możemy powiedzieć, iż ukazana na toruńskiej tablicy postać Kajfasza – w stroju, który określić możemy jako biskupi, z wyraźnie oddaną mitrą – ma niewiele wspólnego, pod kątem genezy patrząc, z misteriami. Motyw Kajfasza odzianego w strój biskupi może interesować teatrologów oraz historyków

[38] KRUSZELNICKI, *Problem genealogii...*, s. 46.

[39] Ruth MELLINKOFF, *Outcasts: Signs of Otherness in Northern European Art of the Late Middle Ages*, t. 1, Berkeley-Los Angeles-Oxford 1993, s. 87.

[40] Szczegółowo na ten temat pisze MELLINKOFF, op. cit. s. 82-89. Patrz też eadem: *The Horned Moses in Medieval Art and Thought*, Berkeley 1970, s. 94-106 oraz: „More About Horned Moses", *Jewish Art*, nr 12-13, 1986/87, s. 184-198.

[41] „Both the titles and the portrayal of the Christian miter as headgear for Jewish high priests mirror society's desire to supply known attributes for unknown customs and costumes". MELLINKOFF, *Outcasts...*, s. 88.

sztuki nie tyle jako przykład wpływu misteriów na sztuki plastyczne, ile jako przykład współistnienia tych samych tendencji w obrębie obu dziedzin. Należy nadto zadać pytanie, na ile misteria, a także sztuki plastyczne, warunkowane były praktyką wystawiania dramatów liturgicznych. Wszak to właśnie praktyka wystawiania dramatów liturgicznych wymuszała niejako „uteatralnienie" mitry – choćby ze względu na fakt, iż w udramatyzowanych obrzędach religijnych aktywny udział często przypadał biskupowi[42].

Wątpliwym dowodem na rzecz związków *Panoramy pasyjnej* z teatrem misteryjnym jest również „bogata i zróżnicowana galeria strojów, w które obfituje każda niemal scena obu omawianych cyklów pasyjnych"[43]. Należy zgodzić się z sugestią Kruszelnickiego, iż kostiumy używane w misteriach cechowały się przepychem i bogactwem, a jednocześnie wiernością wobec kierunków panujących w modzie określonego czasu. Przekonują o tym ustalenia Gustave'a Cohena, na którego skądinąd powołuje się autor cytowanego powyżej artykułu[44]. Niemniej jednak bogactwo i zróżnicowanie kostiumów, jak też ich forma, nie musiały wpływać na malarzy. Dlaczego bowiem nie mieliby oni naśladować panujących w modzie trendów bezpośrednio, analizując otaczającą rzeczywistość? Czy na pewno potrzebowali pośredników – twórców misteriów – którzy mieliby im panujące mody uzmysławiać? „Bogata i zróżnicowana galeria strojów", obecna na toruńskiej tablicy, powinna być raczej, podobnie jak w przypadku szaty biskupiej, rozważana jako przykład analogii między sztukami plastycznymi a teatrem. Przede wszystkim zaś należy zwrócić uwagę na fakt, że stroje ukazywane na średniowiecznych obrazach często miały nie tylko „ozdabiać", „upiększać" przedstawioną postać, lecz również ją określać. Forma stroju, jego poszczególne elementy, miały mówić o tym, kim jest nosząca je postać, jaka jest jej postawa i cechy charakteru. Jednym słowem – forma stroju często miała znaczenie symboliczne. Symbolika ta zależna zaś była w znacznej mierze od realiów społeczno-prawnych oraz teatru – nie misteryjnego jednak, lecz popularnego, ludowego, powiązanego z tradycją antycznego mimu.

Analizując *Pasję toruńską* pod kątem strojów, w które ubrane są postacie, winniśmy zwrócić uwagę na sceny Biczowania i Cierniem koronowania (il. 8). W obu dostrzegamy mężczyzn ubranych w różnokolorowe, postrzępione, niekiedy porwane stroje. Jeden z nich przedstawiony został z odsłoniętym torsem i bez butów. Liczne malarskie wyobrażenia Pasji Chrystusa powstałe w okresie późnego średniowiecza ukazują sceny, których bohaterowie noszą stroje podobne do ukazanych na toruńskim obrazie. Na niektórych dziełach dostrzegamy postacie oprawców odzianych w dużo wymyślniejsze – bardziej pstrokate, udziwnione, zniszczone – ubiory[45].

Jeden z oprawców, w scenie Cierniem koronowania, nosi czerwone spodnie, biały kaftan, a do pasa ma przytroczoną broń. Wedle Gernota Kochera wielu średniowiecznych

---

[42] Na temat wykorzystania strojów liturgicznych w udramatyzowanych obrzędach liturgicznych patrz: Dunbar H. OGDEN, „Costumes and Vestments for the Medieval Music Drama", [w:] *Material Culture and Medieval Drama*, Kalamazoo, red. Clifford DAVIDSON, Michigan 1999, s. 17-57; id., *The Staging of Drama in the Medieval Church*, Newark-London 2002, s. 123-138. Związki między przedstawieniami pasyjnymi a liturgią omawia: Raphael MOLITOR, „Passionsspiel und Passionsliturgie", *Benediktinische Monatschrift*, nr 5, 1923, s. 105-116. Ciekawą informację na temat wykorzystania w misterium stroju liturgicznego w scenie Zmartwychwstania podaje Kazimierz Władysław Wójcicki pisząc, że w jednym z nich aktor odgrywający Jezusa ukazywał się widzom „ubrany w albę i kapę i z chorągwią w ręku" Patrz: Kazimierz Władysław WÓJCICKI, *Teatr starożytny w Polsce*, t. 1, Warszawa 1841, s. 72.

[43] KRUSZELNICKI, *Problem genealogii...*, s. 47.

[44] Gustave COHEN, *Histoire de la mise en scène dans le théâtre religieux français du moyen âge*, Paris 1926.

[45] Kilkaset ilustracji obrazujących tego typu stroje znajdziemy w pracy: MELLINKOFF, *Outcasts...*, t. 2. Na temat zbroi szyderczej, w której przedstawiano oprawców Chrystusa, patrz: Zdzisław ŻYGULSKI jun., „Średniowieczna zbroja szydercza", [w:] *Sztuka i ideologia XV wieku*, red. Piotr SKUBISZEWSKI, Warszawa 1978, s. 587-607.

8. Pasja Chrystusa *z kościoła św. Jakuba w Toruniu, 1480-1490 r., fragment. Fot. K. Kopania*

artystów ukazywało w scenach Pasji realia prawno-sądowe czasów, w których żyli[46]. Pod postaciami oprawców przedstawiali m.in. katów, rozpoznawalnych dzięki charakterystycznemu ubiorowi. Przypisane profesji katowskiej mają być barwy strojów – czerwona, biała i zielona – oraz narzędzia służące do wykonywania zawodu – miecz czy też zwój sznura[47]. Kocher wskazuje również, że wielokolorowy, pstrokaty, często podarty i zniszczony strój kojarzony był z najniższymi, a jednocześnie – mówiąc współczesnym językiem – kryminogennymi warstwami i grupami społeczeństwa, przede wszystkim miejskim plebsem i prostytutkami. Różnokolorowe nogawki, postrzępione kubraki, rozdarcia materiału – elementy obecne w ubiorach oprawców Chrystusa w scenie Biczowania i Cierniem Koronowania – świadczą więc o chęci negatywnego nacechowania przedstawionych postaci. Strój staje się rodzajem znaku rozpoznawczego wskazującego „złych", określającego margines społeczny.

Ustalenia Kocher'a zbieżne są z ustaleniami Mellinkoff[48]. Zgodnie z twierdzeniami badaczki zło tkwiące w osobach oprawców ukazywane było przez artystów w znacznej mierze właśnie za pomocą stroju, przez który „inność", „odmienność" zaznaczana była najwyraźniej[49]. Z punktu widzenia niniejszych rozważań istotne są odwołania autorki do

---

[46] Gernot KOCHER, „Passionsdarstellungen und rechtliche Volkskunde", *Forschungen zur Rechtsarchäologie und Rechtlichen Volkskunde*, Zürich 1990, s. 131-191.

[47] Ibid., s. 131-154. Badacz zwraca również uwagę, że liczne sceny męki ukazywane są na tle reprezentacyjnych gmachów, które uznać można za gmachy sądowe.

[48] MELLINKOFF, *Outcasts...*, t. 1-2. Por. też inne prace na ten temat: Valentin GROEBNER, *The Visual Culture of Violence in the Late Middle Ages*, New York 2004; Gerhard JARITZ, „Das Bild des „Negativen" als Visualisierung der Übertretung von Ordnungen im Spätmittelalter", *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums*, 1993, s. 205-213; Götz POCHAT, *Das Fremde im Mittelalter. Darstellung in Kunst und Literatur*, Würzburg 1997; Debra Higgs STRICKLAND, *Saracens, Demons, & Jews. Making Monsters in Medieval Art*, Princeton 2003.

[49] MELLINKOFF, *Outcasts...*. Warto wspomnieć, że niektóre z postaci oprawców ukazanych na *Pasji toruńskiej* posiadają karykaturalne, zdeformowane oblicza – wykrzywione twarze i nieproporcjonalnie długie nosy (patrz sceny: Pojmania, Cierniem koronowania, Drogi Krzyżowej i Chrystusa przed Herodem). Wszelkie anomalie fizjonomiczne, deformacje, przedstawienia kalectwa i chorób obecne na późnośredniowiecznych obrazach również, zdaniem Mellinkoff [s. 111-209], świadczyć miały o „odmienności" oprawców, o tkwiącym w nich złu. W tym kontekście patrz też: Franciszek WALTER, *Wit Stwosz. Rzeźbiarz chorób skórnych. Szczegóły dermatologiczne Ołtarza Marjackiego*, Kraków 1933.

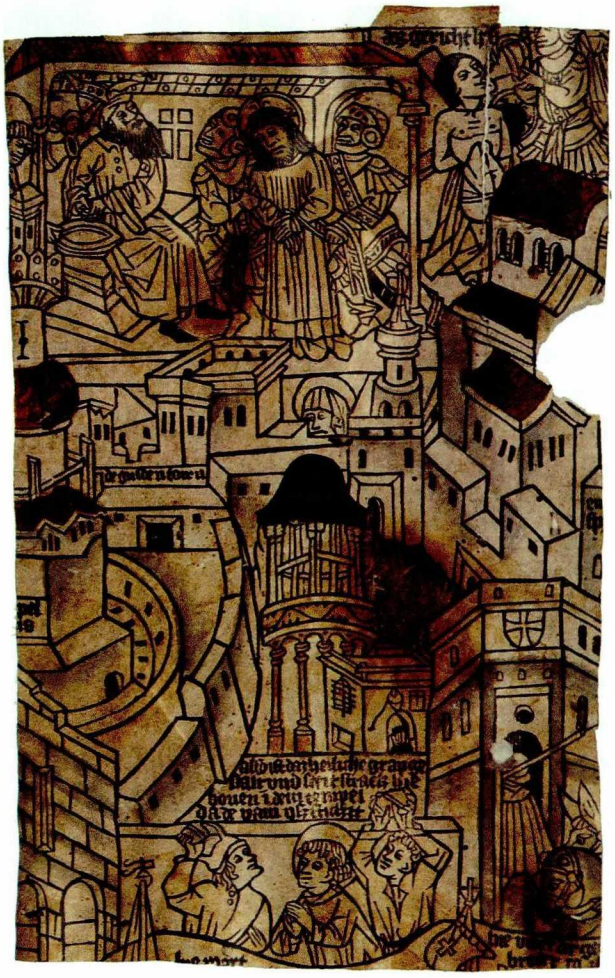
9. Odbitka ksylograficzna z przedstawieniami męki Chrystusa na tle Jerozolimy i okolic, własność prywatna, ok. 1460 r. Repr. wg André Jammes, Henri D. Saffrey, Une image xylographique inconnue de la Passion de Jésus à Jérusalem, *Bulletin du bibliophile, nr 1, 1994, s. 3-23*

historii teatru. Bazując na bogatym materiale ikonograficznym i źródłowym, Mellinkoff stwierdza, iż cechy charakterystyczne strojów oprawców swoją formę zawdzięczają m.in. kostiumom mimów, żonglerów, akrobatów, tancerzy, błaznów i minstreli. Taka ich geneza pozwala odrzucić hipotezy o bliższym związku strojów ukazywanych na późnośredniowiecznych obrazach z kostiumami używanymi w misteriach. Zarówno bowiem malarze, jak i twórcy przedstawień misteryjnych, aby lepiej oddać charakter oprawców Chrystusa, posługiwali się językiem znaków występujących powszechnie i ugruntowanych od stuleci, desygnujących postacie o złej reputacji[50].

Reasumując, podobieństwa łączące *Pasję toruńską* z teatrem misteryjnym wydają się złudne. Jeśli nawet istnieją, są wynikiem wspólnego odwoływania się twórców obu dziedzin sztuki do otaczającej rzeczywistości, teatru mimów czy egzegezy biblijnej.

---

[50] Istotną kwestią jest fakt negatywnego stosunku kościoła do aktorów i świeckiego teatru, kojarzonego zazwyczaj, od czasów wczesnego chrześcijaństwa, m.in. z gorszącymi moralnie występami mimów. Patrz: Millett HENSHAW, "The Attitude of the Church towards the Stage at the End of the Middle Ages", *Medievalia et Humanistica*, t. 7, 1952, s. 3-17; Allardyce NICOLL, *Masks, Mimes and Miracles: Studies in the Popular Theatre,* London 1931; id., *Dzieje teatru,* tłum. Antoni DĘBNICKI, Warszawa 1977, s. 55-58; Joseph S. Tunison, *Dramatic Tradition of the Dark Ages,* Chicago 1907; Donnalee DOX, *The Idea of the Theater in Latin Christian Thought: Augustine to the Fourteenth Century,* Ann Arbor 2004.



10. Odbitka ksylograficzna z przedstawieniami męki Chrystusa na tle Jerozolimy i okolic, własność prywatna, ok. 1460 r. Repr. wg André Jammes, Henri D. Saffrey, Une image xylographique inconnue de la Passion de Jésus à Jérusalem, *Bulletin du bibliophile, nr 1, 1994, s. 3-23*

Adam S. Labuda rozważając postać fundatora, miejsce, jakie zajmuje w przedstawieniu, pozycję, w jakiej został ukazany, i przestrzeń, jaką ogarnia wzrokiem, doszedł do wniosku, iż nieznany nam z imienia dominikanin sugeruje pewne działania oglądającemu *Pasję toruńską*. „Postać ta wprowadza widza w obraz, 'podpowiada' mu, że ma czynić to, co i ona czyni: oglądać przedstawienie na obrazie jako akt pobożności. Jest to dobitnie wyrażona zachęta do przejścia tej drogi, którą fundator obejmuje swym spojrzeniem, a więc drogi męki Pana, miejsc, w których się ona dokonała. Zwraca przy tym uwagę obecność w pobliżu fundatora trzech wędrowców w strojach pielgrzymich – Chrystusa i dwóch apostołów, którzy napotkali go w drodze do Emaus. Być może motyw ten stanowi wskazówkę, że właśnie pielgrzymka – jako ważna instytucja życia religijnego – stanowi kontekst owego 'zaproszenia'. Nie wszystkim ludziom dane było udać się do Ziemi Świętej [...]. Można ją było odbyć w myśli, w formie zastępczej (pielgrzymka duchowa) – obraz był tutaj środkiem pomocniczym i zapewne jedną z intencji fundatora było stworzenie wiernym takiej możliwości"[51].

[51] LABUDA, *Modlitwa, widzenie...*, s. 544. Na temat pielgrzymek duchowych patrz: Adrianus Maria KOLDEWEJI, „Lijfelijke en geestelijke pelgrimage: materiële „souvenirs" van spirituele pelegrimage", [w:] *Geen povere schoonheid: Laat-middeleeuwse kunst in verband met de Moderne Devotie*, red. Kees VEELENTURF, Nijmegen 2000, s. 222-252; Nina MIEDEMA, „Following in the Footsteps of Christ: Pilgrimage and Passion Devotion", [w:] *The Broken Body. Passion Devotion in Late-Medieval Culture*, red. Alasdair A. MACDONALD, Groningen 1998, s. 73-92.

Labuda wskazując na związek toruńskiego obrazu z pielgrzymkami duchowymi, wyszedł od analizy struktury dzieła oraz jego poszczególnych elementów. Podążył więc drogą wyznaczoną przez Matthewa Botvinicka, który taką metodę zastosował w odniesieniu do tryptyku *Złożenie do Grobu,* autorstwa Roberta Campin oraz kilku innych dzieł niderlandzkich[52]. Wywody Labudy wymagają jednak uzupełnienia. Hipotezę badacza, opartą na wrażeniowej w istocie analizie obrazu, należy wzmocnić materiałami ikonograficznymi, źródłowymi oraz literackimi.

Z punktu widzenia rozważań nad panoramami pasyjnymi szczególnie istotnym zabytkiem poświadczającym ich związek z ideą pielgrzymek duchowych jest zachowana fragmentarycznie odbitka ksylograficzna, odnaleziona w początkach lat dziewięćdziesiątych ubiegłego stulecia w Paryżu[53]. Datowana na ok. 1460 r. przedstawiała pierwotnie kilkadziesiąt scen męki Chrystusa na tle Jerozolimy i okolic (il. 9, 10). Do panoram pasyjnych zbliża ją nie tylko ikonografia i sposób skomponowania całości, lecz także wymiary, mierzyła bowiem 120 x 112 cm. Ważną cechą zabytku jest to, iż podobnie jak w przypadku panoramy pasyjnej z Lizbony każda ze scen oraz ważniejszych budowli jest podpisana[54].

Drugim ważnym dziełem jest powstały w 1541 r. w Brukseli arras, przechowywany w Bayerisches Nationalmuseum w Monachium[55], przedstawiający Pasję Chrystusa na tle Jerozolimy i okolic[56] (il. 11). Sposób ujęcia krajobrazu przypomina kompozycję *Pasji toruńskiej* czy *Pasji* Memlinga, a napisy nad budowlami i kolejnymi scenami budzą skojarzenia z dziełem z Lizbony. Przedstawienie zawiera ponad dwadzieścia scen obrazujących wydarzenia przed i po śmierci Chrystusa.

Wspomniana wyżej odbitka ksylograficzna służyła najprawdopodobniej publicznej prezentacji, o czym dobitnie świadczą jej nietypowe rozmiary. Wedle ustaleń André Jammesa oraz Henri D. Saffreya inskrypcje na niej zawarte wykazują dużą zbieżność z fragmentami późniejszego o dwadzieścia lat opisu Jerozolimy autorstwa dominikanina z Ulm, Felixa Fabri, który dwukrotnie, w 1480 i 1483 r., pielgrzymował do Ziemi Świętej[57]. Nie oznacza to, iż Fabri wzorował się jakkolwiek na omawianej odbitce, lecz że jest ona najprawdopodobniej zależna od literatury pielgrzymkowej, dość jednorodnej jeśli chodzi o opisy Jerozolimy[58]. Postać dominikanina z Ulm nie została jednak przez badaczy wybrana

---

[52] Matthew BOTVINICK, „The Painting as Pilgrimage: Traces of a Subtext in the Works of Campin and his Contemporaries", *Art History*, nr 15, 1992, s. 1-18.

[53] Na temat zabytku patrz: André JAMMES, Henri D. SAFFREY, „Une image xylographique inconnue de la Passion de Jésus `a Jérusalem", *Bulletin du bibliophile*, nr 1, 1994, s. 3-23. Odbitka znajduje się w zbiorach prywatnych.

[54] Inskrypcje napisane są w języku niemieckim, w dialekcie używanym w dolinie Renu.

[55] Wełna i jedwab, 432 x 527 cm., Bayerisches Nationalmuseum, Monachium, T 3860.

[56] Oprócz Pasji Chrystusa zobrazowane zostały również nieliczne sceny, których bohaterami są święci.

[57] JAMMES, SAFFREY, op. cit., passim. Na temat Felixa Fabri patrz: Herbert FEILKE, *Felix Fabris Evagatorium über seine Reise in das Heilige Land. Eine Untersuchung über die Pilgerliteratur des ausgehenden Mittelalters,* Frankfurt a. M. 1976; Max HÄUSSLER, *Felix Fabri aus Ulm,* Tübingen 1914; Hilda Frances Margaret PRESCOTT, *Friar Felix at Large: A Fifteenth-century Pilgrimage to the Holy Land*, New Haven 1950; ead., *Once to Sinai: The Further Pilgrimage of Friar Felix Fabri*, New York 1958; Carls WIELAND, *Felix Fabri, Die Sionpilger*, Berlin 1999.

[58] Na temat literatury pielgrzymkowej, itinerariów i opisów Ziemi Świętej patrz m.in.: Arnulf ARWED, *Mittelalterliche Beschreibung der Grabeskirche in Jerusalem,* Stuttgart 1998; Ursula GANZ-BLÄTTLER, *Andacht und Abenteuer: Berichte europäischer Jerusalem- und Santiago-Pilger (1320-1520)*, Tübingen 1991; Peter GRADENWITZ, *Das Heilige Land in Augenzeugenberichten. Aus Reiseberichten deutscher Pilger, Kaufleute und Abenteurer vom 10. bis zum 19. Jahrhundert*, München 1984; Donald Roy HOWARD, *Writers and Pilgrims. Medieval Pilgrimage Narratives and their Posterity,* Berkeley 1980; Francis Edward PETERS, *Jerusalem: the Holy City in the Eyes of Chroniclers, Visitors, Pilgrims, and Prophets from the Days of Abraham to the Beginning of Time,* Princeton 1985; Thomas RENNA, „Jerusalem in Late Medieval Itineraria", [w:] *Pilgrims & Travellers to the Holy Land,* red. Bryan F. LE BEAU Ohama 1996,

11. Arras upamiętniający podróż palatyna Ottheiniricha do Jerozolimy w 1521 r., Bayerisches Nationalmuseum w Monachium, 1541 r. Fot. dzięki uprzejmości Bayerisches Nationalmuseum w Monachium

przypadkowo. On to bowiem propagował ideę pielgrzymki duchowej, twierdząc, iż podróż do Jerozolimy jest niebezpieczna i nie dla wszystkich osiągalna i że można ją odbyć w formie zastępczej, w myśli. Chcąc umożliwić innym duchową podróż do Ziemi Świętej, napisał swe dzieło, jak też, po powrocie z obu pielgrzymek, opowiadał o miejscach męki Chrystusa licznie przybywającym do Ulm zakonnicom z różnych części Szwabii[59]. Omawiana odbitka ksylograficzna wspomagać mogła, tak jak sugerują to Jammes i Saffrey, tego rodzaju opowieści[60].

s. 119-131; Nathan SCHUR, *Jerusalem in Pilgrims and Travellers Accounts. A thematic Bibliography of Western Christian Itineraries 1300-1917*, Jerusalem 1980; *Reisen und Reiseliteratur im Mittelalter und in der Frühen Neuzeit*, red. Xenja VON ERTZDORFF, Dieter NEUKIRCH Rodopi 1992; Christian ZACHER, *Curiosity and Pilgrimage. Literature of Discovery in Fourteenth-century England*, London 1976.

[59] „Shortly after the pilgrim and diarist Felix Fabri returned from his second Holy Land pilgrimage, the Dominican friar met with nuns and other women from a large circle radiating from Fabri's monastery in Ulm to hear him recount his travel adventures, and to gain indulgence rewards for doing so. Sister Felicitas Lieberin of Medlingen copied Fabri's 'Geistliche Pilgerfahrt' in 1492 and signed the manuscript. Nuns from around Swabia came in large numbers to the Dominican convent in Ulm to hear Fabri describe and narrate his travels, so that 'they could also make the journey spiritually', according to a note in the text, and so that they might also travel to Jerusalem and kiss footsteps of Christ, and even obtain the indulgences, without exposing themselves to danger and expense. The nuns traveled to Ulm from St. Mary Magdalena in Pforzheim, St. Mary's in Steinheim, from Reuthin, from Weil bei Eslingen, from Offenhausen, Kirchheim, Gotteszell bei Gmünd, Medlingen bei Lauingen, Kirchheim unter Teck, and Maria Mödlingen bei Dillingen to hear Fabri. According to Sister Felicitas, the nuns brought many people with them, 'jungfrowen und frowen, gaistlich und weltlich'". Kathryn M. RUDY, „A Guide To Mental Pilgrimage: Paris, Bibliothèque de L'Arsenal Ms. 212", *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, t. 63, 2000, s. 514-515.

[60] Wedle badaczy pierwotnie odbitka była przyklejona do twardego podłoża, funkcjonując na tych samych zasadach, co obrazy tablicowe.

Arras z Monachium pełnił inną funkcję, upamiętniał bowiem konkretne wydarzenie: pielgrzymkę do Jerozolimy, którą w 1521 r. odbył wraz z ośmioma towarzyszami fundator dzieła, palatyn nadreński Ottheinrich[61]. Oprócz Jerozolimy zwiedził wiele innych miast Palestyny, co poświadcza drugi arras, stanowiący *pendant* omawianego zabytku[62]. Autor kartonu do arrasu nie jest znany. Nie jest też wiadome, z jakich źródeł ikonograficznych korzystał tworząc dzieło. Istnieje przypuszczenie, iż opierał się na szkicach przedstawiających Jerozolimę, a wykonanych w czasie pielgrzymki, o których wspominał Ottheinrich w zaginionym dzienniku podróży[63]. Z podobnego źródła korzystał autor *Pasji Chrystusa* z Lizbony, dla którego inspirację stanowiło graficzne przedstawienie Jerozolimy autorstwa Erharda Reuwicha, zawarte w wydanym w 1486 roku w Moguncji dziele Bernharda von Breydenbach *Peregrinatio in Terram Sanctam*[64], jak też zapewne autor omawianej wyżej odbitki ksylograficznej[65].

Rozważanie męki Chrystusa w kontekście miejsca, w jakim się odbywała, stanowi dla panoram pasyjnych podstawowe odniesienie. Możliwe, iż część z omawianych obrazów tablicowych upamiętnia odbyte przez ich fundatorów pielgrzymki[66], na pewno jednak wszystkie służyć mogły jako swoiste medium umożliwiające odbycie duchowej podróży do Ziemi Świętej[67]. Tym samym stanowią swoisty odpowiednik grupy późnośredniowiecznych tekstów o takiej właśnie funkcji (nie tylko bowiem Felix Fabri był autorem tego typu dzieł[68]). Ważne jest też to, iż literackie opisy Ziemi Świętej charakteryzują się strukturą podobną do cechującej panoramy pasyjne. Koncentrowały się bowiem na męce Chrystusa w kontekście topografii Jerozolimy i nie przedstawiały cierpień Zbawiciela we właściwej kolejności, zgodnej z relacją ewangeliczną bądź apokryficzną, co ma swoje źródło w praktyce pielgrzymkowej. Liczne zapiski i wspomnienia pielgrzymów zawierają informacje, iż ważne dla historii Zbawienia miejsca nie były odwiedzane w kolejności, jaką sugerują Ewangelie. Odwiedzano je nie tyle zgodnie z chronologią biblijną, co z topografią miasta[69]. Pielgrzymi

---

[61] Red. BUDDE, NACHAMA, op. cit., s. 234. Na temat arrasu patrz też: *Wallfahrt kennt keine Grenzen,* red. Lenz KRISS-RETTENBECK, Gerda MÖHLER, katalog wystawy, Bayerisches Nationalmuseum, München 1984, nr katalogowy 81.

[62] Arras ukazuje dotarcie pielgrzymów do Jaffy oraz miasta Ziemi Świętej. Obecnie przechowywany w Zamku Neuburg. Patrz: red. BUDDE, NACHAMA, op. cit., s. 234.

[63] Ibid.

[64] LIEVENS-DE WAEGH, op. cit., s. 66. Reuwich udał się w 1483 roku na pielgrzymkę do Jerozolimy wraz z Bernhardem von Breydenbach. Stąd zapewne duży stopień realizmu, jaki cechuje wyobrażenie jego autorstwa. Patrz: Reiner HAUSSHERR, „Spätgotische ansichten der Stadt Jerusalem (oder: War der Hausbuchmeister in Jerusalem?)", *Jahrbuch der Berliner Museen*, 1987/1988, s. 59; oprac. Anemone BEKEMEIER, *Reisen nach Jerusalem. Das Heilige Land in Karten und Ansichten aus fünf Jahrhunderten,* katalog wystawy, Jüdisches Museum Berlin, Wiesbaden 1993, s. 56; Katarzyna ZALEWSKA[-LORKIEWICZ], „Świat rozległy i obcy. O średniowiecznych wyobrażeniach krajów egzotycznych", *Rocznik Historii Sztuki*, t. 23, 1997, s. 70-75.

[65] JAMMES, SAFFREY, op. cit., s. 14.

[66] Fundatorzy *Pasji* Memlinga zamówili ją po powrocie z podróży do Ziemi Świętej, patrz: Urszula MAZURCZAK, *Miasto w pejzażu malarskim XV wieku: Niderlandy,* Lublin 2004, s. 204. Patrz też: Maurits SMEYERS, „From Hemling to Memling – From Panoramic view to Compartmented Representation", [w:] *Memling Studies. Proceedings of the International Colloquium (Bruges, 10-12 November 1994),* red. Hélène VEROUGSTRAETE, Roger VAN SCHOUTE, Maurits SMEYERS, Leuven 1997, s. 182-183.

[67] Jako pierwszy w kontekście panoram pasyjnych zwrócił na to uwagę Maurits Smeyers, patrz poprzedni przypis.

[68] Ważnym zabytkiem tego rodzaju jest ilustrowany rękopis datowany na czas ok. 1460 r., przechowywany w paryskiej Bibliothèque de L'Arsenal (Ms. 212), któremu gruntowne studium poświęciła Kathryn M. Rudy: op. cit., s. 514-515. Patrz też ead., „A Pilgrim's Book of Hours: Stockholm Royal Library A233", *Studies in Iconography*, nr 21, 2000, s. 237-279.

[69] „The guided tours, as described in the manuscript, show that for practical reasons the Franciscans selected the holy places according to the topography of the Holy Land, not according to the chronology of the life and Passion of Christ;

w czasie pobytu w Jerozolimie nie podążali, w dosłownym tego słowa znaczeniu, śladami Chrystusa. Nie poznawali krok po kroku, we właściwym porządku czasowym, drogi Jego męki, lecz zachowywali się zgodnie z zasadami swoiście pojętej oszczędności czasu i sił[70]. Nie czynili tego również posiadacze wspomnianych wyżej rękopisów[71], których tekst i ilustracje pod względem układu nie odpowiadają chronologii męki Chrystusa.

Bieg wydarzeń ukazanych na panoramach pasyjnych nie jest czytelny. Widz nie jest w stanie płynnie przechodzić od sceny do sceny, podążać za tokiem akcji[72]. Panoramy pasyjne grupują w przestrzeni miejskiej w pełni autonomiczne sceny, które rozpatrywać należy w kontekście miejsca, w jakim zostały ukazane[73]. Cecha ta zbliża je do tekstów będących w istocie przewodnikami pielgrzymek duchowych, z którymi to tekstami były zapewne związane[74].

---

a meditation on the stations of the Passion in the correct, Biblical sequence, as shown in the 'Meditationes vitae Christi', was therefore impossible". MIEDEMA, op. cit., s. 79-80.

[70] „It is obvious that a pilgrimage to Jerusalem was the most direct way of treading in Christ's footsteps. In spite of this, pilgrims' guides and pilgrims' reports do not show that a continouous (chronological) meditation on all stations of the Passion was possible during a stay in the Holy Land. Probably those who went to Jerusalem simply did not aim for such a meditation: it is more likely that they came to see as many holy places as possible, connected with the lives of as many saints as possible, without making any attempt to lose themselves in a affected imitation of the life and Passion of Christ". Ibid., s. 84.

[71] Takich jak te opisywane przez Kathryn M. Rudy, patrz przyp. 68.

[72] Zaznaczmy, iż niektórzy badacze próbowali dowodzić czegoś przeciwnego. Na płynność narracji panoram pasyjnych wskazywali np. Zygmunt Kruszelnicki i Marie Lievens de Waegh. Ta ostatnia do swych rozważań dołączyła rysunek lizbońskiej *Pasji Chrystusa* z naniesioną na nią linią, biegnącą zgodnie z chronologią ukazanych scen. Stopień zagmatwania tej linii świadczy najwymowniej o tym, iż autorka nie ma racji, sugerując możliwość płynnego odczytywania kolejnych wydarzeń męki Chrystusa.

[73] Pomocą w odczytywaniu scen, w przypadku panoramy pasyjnej z Leuven, mogły być obecne nad każdą ze scen litery. Cytując Veronique VANDEKERCHOVE (op. cit., s. 1439-1440): „The successive episodes are labelled with golden Gothic letters. The letter *A* appears above Christ's Entry into Jerusalem, with the final letter *v* above Jesus' appearance to Mary Magdalene. These must refer to a manuscript with prayers relating to Christ's Passion or to a guide for the completion of a spiritual pilgrimage".

[74] W tym kontekście warto zwrócić uwagę na to, iż w lewym dolnym rogu *Pasji Chrystusa* z Lizbony ukazane zostały dwie postaci kobiece. Jedna z nich ma przed sobą, na pulpicie klęcznika, otwartą iluminowaną księgę. Powstaje pytanie, czy nie można uznać tego faktu za potwierdzenie hipotezy o tym, iż panorama pasyjna była swoistą wizualizacją bądź uzupełnieniem, wsparciem przewodników do pielgrzymek duchowych.

Spiritual wanderings in and around Jerusalem: the Passion Painting from St. James's Church in Toruń

The Passion painting in the church of St. James in Toruń, dating back to the 1480s and presenting the torment of Christ in 22 scenes, placed simultaneously in an extensive landscape of Jerusalem and its environs for more than one hundred years now has been the object of research in mediaeval art. Two questions are underlined in the extensive literature devoted to this presentation: its exclusive correlation with Hans Memling's *Passion* of 1470 and the way the Toruń and Memling's depictions of Christ's Passion are characterised by clear connections with the mystery plays.

Apart from Memling's *Passion*, a number of other analogically composed works arose in the second half of the 15th century which may relate to the *Toruń Passion*. Representing tableau paintings combining the manner of simultaneously composed and continuous passion iconography with an extended depiction of Jerusalem, each of the following might be defined as a Passion panorama: 1). the *Passion of Christ* belonging to the Museu Nacional do Azulejo in Lisbon, from before 1495; 2). the *Passion of Christ* from the Vander Kelen-Mertens Museum in Leuven, 1470-80; 3). the *Passion of Christ* from the Musée d'Art Sacré du Gard in Pont-Saint-Esprit, ca. 15th century; *Various episodes from the Passion of the Saviour*, from the Koninklijk Museum voor Schone Kunsten in Antwerp, presumed to originate from around the mid-16th century. The works referred to here, while being various in form, composition and theme, permit discussion on the existence in the late Middle Ages of a separate and little analysed form of iconography.

Several score pieces of evidence brought to bear by researchers in reference to the theatricality of passion panoramas may be liberally applied to each of the aforementioned pictures, because in every case the proof available is relevant. If the arguments presented are recognised as being sufficiently convincing, it is necessary to treat each kind of work as the most revealing document known to specialists illustrating the circumstances behind stagings of the mysteries. The number of iconographic motifs and other elements supposedly evoking the mystery in each of the panoramas under consideration would exceed that of scene indications known from the specific examples of texts taken from the actual plays as well as other written sources, on the basis of which the historians of theatre reconstruct the picture of mediaeval scenes. This fact in itself should arouse suspicion, if proof attesting to the theatricality of panoramas is sufficiently convincing in the first place.

Among numerous arguments in favour of the *Toruń Passion*'s theatricality alongside that of other passion scenes, of decisive importance might be those according to which characters' clothing portrayed comprises its own equivalent of theatre costumes (on the critical analysis of pre-assumed theatrical motifs present in the Toruń Passion, see the same author's previously published article in the *Bulletin of Art History*, no. 1-2/2004, R. LXVI, pp. 7-45).

The change of colour in Christ's clothing, from purple to red, which takes place after Resurrection should be related to biblical exegesis and the symbolic contents of the passion treatises: this was not conditioned by the practice of displaying the mysteries. In the figure of the Jewish arch chaplain, dressed in bishop's regalia and clearly depicted mitre, should not, in all likelihood, be linked to the theatre. The custom of displaying important Jewish personages as bishops in painted works, drawn both from the Old and New Testaments, first makes its appearance in the 11th century, and thus long before the development of the mysteries, taking shape at the same time as the form of the coronet, which came into use during the same century, owing its appearance to the literary as well as painted image of Moses with horns.

The dress of Christ's tormentors, in addition, are very evidently unconnected with the mysteries in origin. Their design and colour remain directly connected with the realities of the society and legal codes of that epoch. They were intended to provoke negative associations, signifying and stigmatising the figures thus dressed. Through references to the clothing of people representative of the lower echelons of society, as well as those working in morally ambiguous professions, such as execution or street entertainment, were intended to characterise negatively the kind of person who would have ridiculed and assaulted the Saviour. Mystery costumes were created on the basis of the same assumptions and thus similar to those from the passion panoramas as well as other mediaeval tableau paintings. It should also be indicated that the tendencies to symbolic treatment of the tormentors' clothing may be detected in early-mediaeval painting; that is, before the mystery plays came into being.

Bearing in mind that the *Toruń Passion* and Hans Memling's *Passion* are not the only existing panoramas, just as works of this kind do not indicate connections with mystery theatre, it is necessary to

examine in detail questions relating to the Passion's origins and function. In this context the suggestion expressed by A.S. Labuda ought to be fully analysed and developed upon that the work preserved in the church of St James might be a specific source of assistance in the spiritual pilgrimage to Jerusalem.

The course of events depicted in the passion panoramas is illegible. The viewer will not be able to follow the course of action without hindrance. Passion panoramas group scenes automatically in urban space, which require examination in the context of the place in which they are depicted – that is, in Jerusalem. This characteristic associates the panoramas with texts serving as guides for spiritual pilgrims. Reference here is being made to, for instance, the description of Jerusalem by the Dominican of Ulm, Felix Faber, who propagated the idea of spiritual pilgrimage, stipulating that such a journey to the Holy City, hazardous and unattainable for so many, may be carried out in substitute in the mind. Wishing to allow others to carry out the spiritual journey to the Holy Land, Faber wrote his work and also accounted on the sites of Christ's torment to monks visiting Ulm in large numbers from various parts of Southern Germany.

The work of this Dominican monk was of fundamental importance in demonstrating the parallel/connection between the inscriptions contained in the fragmentarily preserved print of a xylograph from around 1460 (privately owned), which depicts the original score or more scenes of Christ's torment set against a backdrop of Jerusalem and its environs (ca. 112 x 120 cm), proving it was supposed to have been presented publicly; for instance, as an illustrative aid to verbal deliberation on the story of Christ's suffering and also on the Holy Land.

In the context of the considerations published in the main text, it is also worth recalling the Arras tapestry of 1541 commemorating the pilgrimage to Jerusalem by Otteinrich, palatine of the Rhineland, conducted in the company of eight fellow travellers in 1521 (Bayerisches Nationalmuseum w Monachium). This tapestry was composed as an allegorical passion panorama. Apart from the pilgrims, it presents twenty scenes depicting events prior to and after the death of Christ, taking place in Jerusalem and its surroundings as a background.

Considerations relating to Christ's torment in the context of the place in which the suffering occurred became a point of basic reference for the Toruń *Passion*. It is possible that some of the tableau paintings previously mentioned in this summary account of the main text commemorates pilgrimages carried out by their founders, while all of them, however, could have served as their own specific kind of medium allowing this spiritual journey to the holy Land to be carried out in the mind. They are as such a special kind of equivalent for the group of late-mediaeval texts (not only for that matter that of the Dominican Felix Faber). Essentially, literary descriptions of the Holy Land are characterised in the similar structure of the Passion panoramas, focusing on Christ's torment in the context of Jerusalem's topography, while not depicting the Saviour's sufferings in successive order, and thus in accordance with the evangelical or apocryphal account, which has its source in pilgrimage practice. The records and recollections of pilgrims contain information that places of importance to the history of the Saviour were not visited in any particular order as suggested in the Gospels, but rather in relation to the city's topography.

Translated by the Editors

1. Christ's Passion from the church of St. James in Toruń, 1480-1490
2. Hans Memling, Christ's Passion, Sabaudzka Gallery, Turin, 1470
3. Christ's Passion from the Museu Nacional do Azulejo in Lizbon, prior to 1495
4. Christ's Passion from the Vander Kelen-Mertens Museum in Leuven, 1470-80.
5. Christ's Passion from the Musée d'Art Sacré du Gard in Pont-Saint-Esprit, ca. 15th cent.
6. Christ's Passion from the church of St. James in Toruń, 1480-90, detail
7. Christ's Passion, St. James's, Toruń, 1480-90 r., detail
8. Christ's Passion from the church of St. James in Toruń, 1480-1490, detail
9. Print of a xylograph depicting the torment of Christ set against a panorama of Jerusalem and environs, private collection, ca. 1460
10. Print of a xylograph depicting the torment of Christ set against a panorama of Jerusalem and environs, private collection, ca. 1460
11. Arras tapestry commemorating the journey of the palatine Ottheinrich to Jerusalem in 1521, Bayerisches Nationalmuseum in Munich, 1541

ACKNOWLEDGEMENTS
From the author's own archives: ills 1-4;
courtesy of the Musée d'Art Sacré du Gard in Pont-Saint-Esprit: 5;
photo. K. Kopania: 6-8;

reproduced from André Jammes, Henri D. Saffrey, „Une image xylographique inconnue de la "Passion de Jésus à Jérusalem", *Bulletin du bibliophile*, no. 1, 1994, pp. 3-23: 9-10;
courtesy of Bayerisches Nationalmuseum, Munich: 11.