

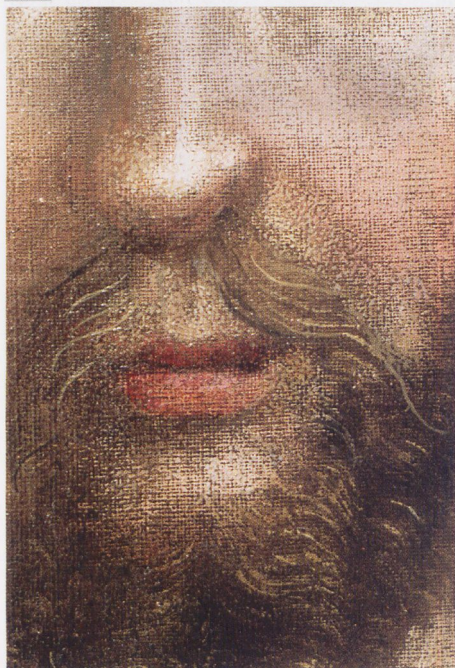
# Salvator mundi

– późnogotycki obraz na płótnie z Katedry na Wawelu

U w a g i o i k o n o g r a f i i i s t y l u

*The Salvator mundi – late Gothic style painting on canvas from the Wawel cathedral.  
Comments on iconography and style*

21



*Fragment po konserwacji. Dół twarzy Chrystusa. Widoczny sposób malowania, faktura, spłot płótna.*

*Fot. Janusz Gawłowski, 1998-1999.*

*Fragment after restoration, bottom of the face of Christ. Visible way of painting, texture, waving of cloth.*

*Photo Janusz Gawłowski, 1998-1999.*



*Fragment z okiem Chrystusa, po konserwacji. Widoczny sposób malowania, faktura, spłot płótna.*

*Fot. Janusz Gawłowski, 1998-1999.*

*Fragment with the eye of Christ, after restoration. Visible technique of painting, texture, waving of cloth.*

*Photo Janusz Gawłowski, 1998-1999.*

*Fragment po konserwacji. Zapięcie szaty pod szyją. Widoczny sposób malowania, faktura, spłot płótna.*

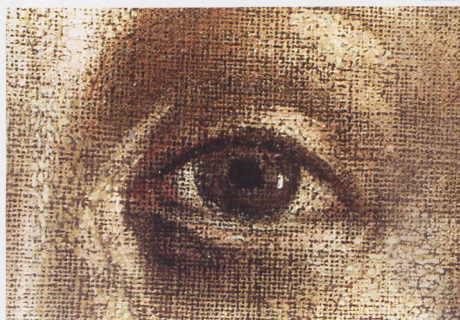
*Fot. Janusz Gawłowski, 1998-1999.*

*Fragment after restoration. Buttoned vestment on necking. Visible technique of painting, texture, waving of cloth.*

*Photo Janusz Gawłowski, 1998-1999.*

23

22



HELENA MAŁKIEWICZÓWNA

*Kto idzie za mną, nie błądzi w ciemnościach – mówi Pan. Oto słowa Chrystusa, w których zachęca nas, abymy Go naśladowali, jeśli chcemy naprawdę żyć w świetle i uwolnić się od ślepoty serca.*

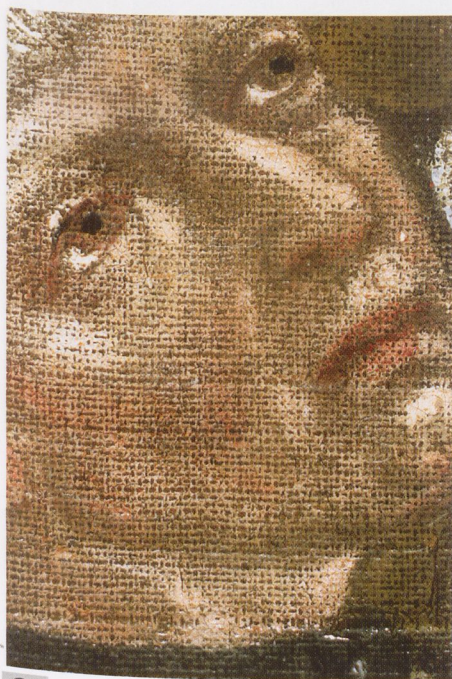
Tomasz a Kempis, O naśladowaniu Chrystusa, Ks. I, Rozdz. I,1

**K**artę tytułową *Plenarium*, którego druk ukończono w augsburskiej oficynie Günthera Zainera 3 marca 1473, zdobi drzeworyt (27 x 17,1 cm) przedstawiający Chrystusa w całej postaci, odzianego w długą suknię i spięty fibułą płaszcz, stojącego na ukwieconej łące, na tle kotary z wielkim wzorem owoców granatu. Chrystus o ściśle symetrycznie przedstawionej głowie okolonej wielkim nimbem z filigranowo-roślinnym znakiem krzyża, prawą ręką błogosławi, lewą podtrzymuje od dołu jabłko królewskie zwieńczone krzyżem (il. 42). Całość obiega rama wypełniona inskrypcją: „Dise bildung ist gemacht nach der menschheit Ihesu cristi / Als er auff ertreich gegangen ist Und also hat er ein har und ein bart und lieplich angesicht / gehabt Auch ein solchen rock und mantel Und barfuss / ist er gegangen Auch ist er des hauptes lenger gewesen dann all annder menschen uff erde”<sup>1</sup>.

Augsburski drzeworyt, zarówno w warstwie przedstawieniowej jak i słownej, jest jednym z bardzo wielu średniowiecznych przykładów pragnienia poznania „ludzkiego”, fizycznego wyglądu Chrystusa. Nowy Testament milczy na ten temat, zawierając jedynie ogólny opis Chrystusa Przemienionego: „A oblicze jego zajaśniało jak słońce, szaty zaś jego stały się białe jak śnieg” (Ew. wg św. Mateusza 17,2; wg św. Łukasza 9,29). Starotestamentowe wersety mesjańskie ukazują bądź niepozorną postać Sługi Jahwe: „Nie ma krasy ani piękności; i widzieliśmy go – a nie było na co spojrzeć i pożąдалиśmy go – wzgardzonego i najpodlejszego z mężów, męża boleści i znającego niemoc, a jakby zasłonięta twarz jego i wzgardzona, stąd i za nic go mieliśmy” (Izajasz, 53, 2-3), bądź postać piękną Syna Człowieczego: „Piękniejszyś urodą nad syny człowiecze, rozlany jest wdzięk na wargach twoich, dlatego pobłogosławił ci Bóg na wieki [...]

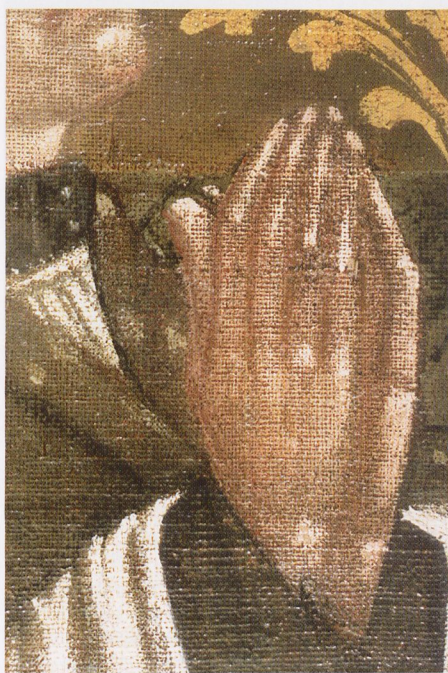
W sliczności twojej i piękności twojej nadciągnij, szczęśliwie postępuj i króluj dla prawdy i cichości i sprawiedliwości” (Psalm 44, 3,5). I za tą drugą tradycją postępowali teologowie od czasów wczesnochrześcijańskich<sup>2</sup>, przy czym na Zachodzie w późnym średniowieczu ogromną popularność zyskał – m.in. dzięki zacytowaniu go w *Meditationes vitae Christi* Pseudo-Bonaventury oraz w *Vita Christi* Ludolfa z Saksonii – opis postaci Chrystusa zawarty w tzw. *Liście Lentulusa*, legendarnego namiestnika Judei i poprzednika Poncjusza Pilata, *de facto* apokryfie zredagowanym przed początkiem XII wieku(?): „Jest [sc. Syn Boży] człowiekiem smukłej i średniej postawy i dostojnym. Ma twarz czcigodną, a patrząc na niego można Go miłować i lękać się. Włosy ma koloru niedojrzałego orzecha, które spływają mu gładko niemalże do uszu; od uszu zaś stają się nieco kędzierzawe, jako lśniąć błękitnawo, a rozsypany są

*Fragment po konserwacji. Twarz fundatora. Widoczny sposób malowania, faktura, splot płótna. Fot. Janusz Gawłowski, 1998-1999.*  
*Fragment after restoration. The face of donor. Visible technique of painting, texture, waving of cloth.*  
*Photo Janusz Gawłowski, 1998-1999.*



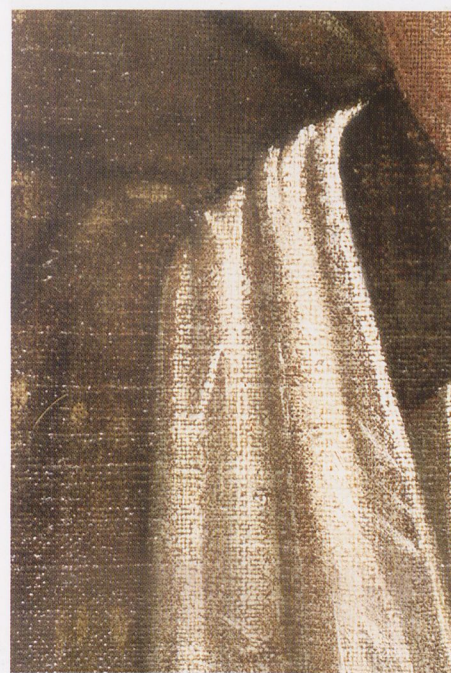
24

*Fragment po konserwacji. Dłonie fundatora. Widoczny sposób malowania, faktura, splot płótna. Fot. Janusz Gawłowski, 1998-1999.*  
*Fragment after restoration. Hands of donor. Visible technique of painting, texture, waving of cloth. Photo Janusz Gawłowski, 1998-1999.*



25

*Fragment po konserwacji. Szata fundatora. Widoczny sposób malowania, faktura, splot płótna. Fot. Janusz Gawłowski, 1998-1999.*  
*Fragment after restoration. Vestment of donor. Visible technique of painting, texture, waving of cloth. Photo Janusz Gawłowski, 1998-1999.*



26

na ramionach. W połowie głowy są one rozdzielone, jak to czynią Nazarejczycy. Czoło jest gładkie i pogodne: bez jakiegokolwiek zmarszczki i braku; upiększa je lekki kolor różowy. Nos i usta są doskonałe, broda jest [młodzieńczo] obfita, tej samej barwy co włosy, niedługa, [pośrodku] na podbródku rozdzielona na dwie części. Spojrzenie ma proste i dojrzałe, oczy zaś jasnoblękitne, ale zmiennego koloru. Jest straszliwy, gdy gani, ale miły i uprzejmy, gdy upomina. Jest pogodny, choć zachowuje powagę; czasami płacze, ale nigdy się nie śmieje. Postać ma smukłą i prostą; ręce i ramiona mile do oglądania. W rozmowie jest poważny, wstrzemięźliwy, skromny, tak że słusznie można użyć słów Proroka: „Piękny pomiędzy synami ludzkimi”<sup>3</sup>.

Równocześnie chrześcijaństwo średniowieczne znało i czciło „prawdziwe wizerunki” Chrystusa powstałe „za Jego życia”<sup>4</sup>, w tym „nie ręką ludzką

uczynione” (*acheiropoietoi*)<sup>5</sup>, bo np. przez Niego samego odcisnięte na płótnie. Na Wschodzie największym kultem cieszył się tzw. *Mandylion* (sc. chusta) z Edessy, którego powstanie łączono od VI wieku z legendą o cudownym uzdrowieniu króla Abgara. Sprowadzony do Konstantynopola w 944 roku, zaginiony w czasie IV Wyprawy Krzyżowej w 1204 roku, zapewne identyczny z relikwią przechowywaną od roku 1241 w Saint Chapelle w Paryżu, znany jest z niezliczonej ilości „kopii” w malarstwie bizantyńskim i bizantyńsko-słowiańskim, w postaci przedstawienia okolonej nimbem krzyżowym głowy Chrystusa umieszczonej na kawałku białego płótna<sup>6</sup>.

Zachodnim „odpowiednikiem” *Mandylionu* była tzw. *sancta facies – vera icon – veronica – sudarium*<sup>7</sup>. Powstanie tego z kolei wizerunku łączono – według częściowo rozbieżnych legend – z postacią uzdrowionej z krwotoku przez Chrystusa kobiety

(Mat. 9, 20-22) imieniem Weronika (Beronika), która – w wersji Jakuba z Voraginy – tak opowiadała na ten temat: „Ponieważ Pan mój nieustannie wędrował nauczając, a ja bolałam nad tym, że nie mogłam Go widzieć, chciałam sobie dać wymalować Jego podobiznę [...] Gdy więc niosłam płótno do malarza, Pan spotkał mnie w drodze i zapytał, gdzie idę; a gdy Mu wyjawiałam swój cel, poprosił, bym Mu podała chustę i zwrócił mi ją z odbitym na niej wizerunkiem czcigodnej swej twarzy”<sup>8</sup>. Kobieta po śmierci Chrystusa przyjechała do Rzymu, a przywieziony przez nią portret Zbawiciela uzdrowił cesarza Tyberiusza. Dopiero w XIV wieku „czas” powstania wizerunku złączono z drogą Chrystusa na Kalwarię, a stosowany już wcześniej, w odniesieniu do „płótna” termin *sudarium* uzyskał sens pasyjny, związany z ocieraniem krwawego potu. Najstarszy znany, autorstwa Gerwazego z Tilbury, opis rzymskiego *sudarium*, przechowy-

27



*Fragment po konserwacji. Banderola z napisem przy głowie Chrystusa. Widoczny sposób malowania, faktura, splot płótna. Fot. Janusz Gawłowski, 1998-1999.*  
*Fragment after restoration. Banderole with inscription near the head of Christ. Visible technique of painting, texture, waving of cloth. Photo Janusz Gawłowski, 1998-1999.*

28

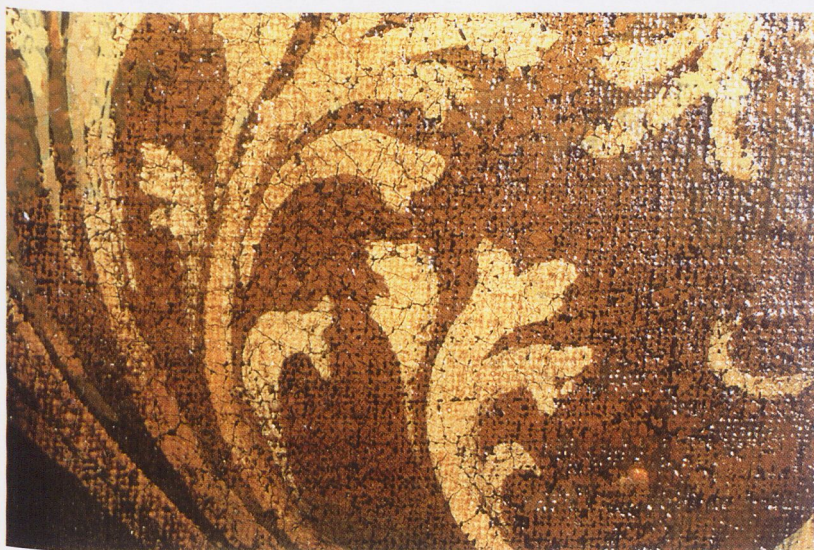


*Fragment po konserwacji. Banderola z napisem przy fundatorze. Widoczny sposób malowania, faktura, splot płótna. Fot. Janusz Gawłowski, 1998-1999.*  
*Fragment after restoration. Banderole with inscription near to donor. Visible technique of painting, texture, waving of cloth. Photo Janusz Gawłowski, 1998-1999.*

29



*Fragment po konserwacji. Banderola z napisem przy głowie Chrystusa. Widoczny sposób malowania, faktura, splot płótna. Fot. Janusz Gawłowski, 1998-1999.*  
*Fragment after restoration. Banderole with inscription near to the head of Christ. Visible technique of painting, texture, waving of cloth. Photo Janusz Gawłowski, 1998-1999.*



30

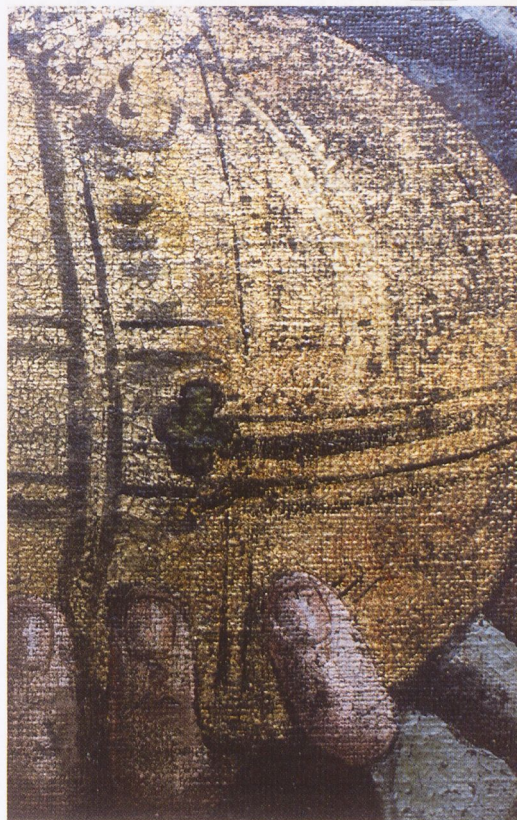
Fragment po konserwacji. Wić roślinna w tle. Widoczny sposób malowania, faktura, splot płótna. Fot. Janusz Gawłowski, 1998-1999.  
 Fragment after restoration. Floral twig on background. Visible technique of painting, texture, waving of cloth. Photo Janusz Gawłowski, 1998-1999.

wanego w watykańskiej kaplicy Maria ad Praesepe i od XII wieku otoczonego wielką czcią oraz łączącego z osobą Weroniki, pochodzi z lat około 1210-1215: „Est ergo Veronica pictura domini vera secundum carnem repraesentans effigiem a pectore superius in basilica S. Petri”<sup>9</sup>. Powstał zatem w czasie, gdy odprawiano już, wprowadzone przez papieża Innocentego III (1198-1216), coroczne procesje z *sudarium* – od bazyliki watykańskiej do szpitala Św. Ducha i z powrotem, oraz z niewielkim wyprzedzeniem w stosunku do pierwszych odpustów (1216) związanych z ułożoną przez tegoż papieża modlitwą *Signatum est super nos lumen* [...], recytowaną przed wizerunkiem Chrystusa<sup>10</sup>. Z czasem odpusty rosły: odmówienie – przed rzymską „weroniką” lub jej powtórzeniem – przypisywanej papieżowi Innocentemu IV (1243-1254) modlitwy *Ave facies praeclara* [...] dawało 3 lata i 40 dni odpustu, a łączonej z Janem XXII (1316-1334) oracji *Salve sancta facies* [...] – 10 000 dni (wg niektórych przekazów – lat!)<sup>11</sup>. Do rozpowszechnienia kultu rzymskiego *sudarium* w bardzo znacznej mierze przyczyniły się też pielgrzymki związane z jubileuszami roku 1300 i 1350 – wspomnienie pierwszego z nich uwiecznił Dante w swej Boskiej Komedii (Raj XXXI, 103-108): „Jako gromadka pielgrzymów, gdy wita / Twarz wierzynę Chrysta w Weronice / I w wizerunek, patrzenia niesyta / Pogląda pasąc nim chciwe źrenice: / „O Panie Jezu, o Boże prawdziwy, / Tak wyglądało Twoje święte lice? [...]”” (przekład E. Porębowicz)<sup>12</sup>.

Efektom odpustów i peregrynacji był naturalny, a dający się zaobserwować od XIV wieku wzrost ilości przedstawień rzymskiego *Veraiconu* zarówno w malarstwie jak i na znakach pielgrzymich. Charakteryzuje je różnorodność ujęć: zawsze hieratyczne, frontalne, okolone zarostem i z rozczeszanymi po bokach twarzy włosami oblicze Chrystusa widnieje samo lub umieszczone jest na białej chustce, już to jest obliczem chwalebny, okolonym nimbem, już to pasyjnym, zwieńczonym koroną cierniową<sup>13</sup>. Co więcej, do XV wieku – w niezgodzie z cytowanym wyżej opisem Gerwazego z Tilbury – jest zazwyczaj samym obliczem, bardzo rzadko osadzonym na szyi i ramionach. Jest zatem rzeczą charakterystyczną, że ujęte obramieniem „krótkie” popiersie z *Obliczem chwalebny* okolonym nimbem krzyżowym występuje zarówno na najstarszych „powtórzeniach” rzymskiego *Veraiconu* – miniaturach Matthew’iu Parisa w *Psalterzu* z około 1240 roku (Londyn, The British Library, Arundel 157, fol. 2) oraz *Chronica Majora* sprzed 1250 roku (Cambridge, Corpus Christi College 16, fol. 49v) jak i na kilku, zapewne zainspirowanych watykańskim „pierwowzorem” przedstawieniach z XIV wieku<sup>14</sup>. Do formuły „prawdziwego wizerunku” Chrystusa przedstawionego w popiersiu sięgnął Jan van Eyck malując, zapewne w 1438 i 1440 roku, dwie bliźkie sobie, lecz różne w szczegółach (kierunek padania światła, zdobienie obszycia tuniki pod szyją bortą z klejnotami lub napisem) wersje *verae*

Fragment z jabłkiem królewskim w czasie usuwania przemalowań – widoczna prawa strona jest warstwą oryginalną. Fot. Janusz Gawłowski, 1998-1999.  
 Fragment with the orb during removal of repainting (visible the right side is original layer). Photo Janusz Gawłowski, 1998-1999.

31



iconis. Obydwe obecnie zaginione, znane są jedynie za pośrednictwem siedmiu (ośmiu) kopii tablicowych (od końca XV po XVII wiek) oraz licznych miniatorskich w rękopisach brugijskich z XV wieku, w których często zdobią wspomnianą już modlitwę związaną z rzymskim *Veraiconem: Salve sancta faciem*<sup>15</sup>. Kopie te ukazują – na ciemnym tle ożywionym złotym filigranowym krzyżem nimbu i literami A oraz Ω w górnych narożach – ściśle frontalnie i hieratycznie przedstawioną nieruchomą, ale „portretowo” ujętą pociągłą twarz z krótką, dwudzielną brodą oraz długimi włosami opadającymi w puklach na ramiona i piersi okryte różową tuniką (il. 34). Jedynie kolor utkwionych w oglądającego piwnych oczu różni te wizerunki od cytowanego już opisu Lentulusa, w zamian zgodny jest z ówczesną liryką flamandzką mówiącą o *Zyn schoon bruyen ogen* Chrystusa<sup>16</sup>.

Najprawdopodobniej przed Janem van Eykiem, bo wkrótce po 1430 roku (datowanie na podstawie badań dendrochronologicznych podobrazia wskazuje na czas około 1424) „swoją” wersję „Prawdziwego Oblicza” Chrystusa stworzył czynny w Tournai tzw. Mistrz z Flémalle (dość powszechnie identyfikowany z Robertem Campin). Jest to niewielki (27,5 x 45 cm), nieznacznie obcięty obecnie od góry i dołu obraz przedstawiający bardzo blisko siebie zestawione popiersia: Chrystusa (o brązowych tęczówkach oczu) ujętego ściśle frontalnie oraz zwróconej ku Niemu Marii ze złożonymi w geście wstawienniczym dłońmi (Filadelfia, Philadelphia Museum of Art)<sup>17</sup>. W ujęciu Mistrza z Flémalle Chrystus błogosławi prawą dłonią, podczas gdy lewą kładzie poziomo tuż przy obecnej dolnej krawędzi obrazu, co eliminuje możliwość przyjęcia, że pierwotnie opierał ją na globie<sup>18</sup>. Z kolei ewidentnym „odwołaniem się” do tej wersji jest sposób przedstawienia Chrystusa (il. 35) w centrum części środkowej (wymiary z oryginalnymi ramami: 41 x 69 cm) przechowywanego w Luwrze tzw. tryptyku Jehanna Braque’a – zmarłego 25 czerwca 1452 – będącego zapewne jego swoistym epitafium, a namalowanego w drugiej połowie tegoż roku lub w roku następnym przez ucznia Mistrza z Flémalle – Rogera van der Weyden, w tym czasie osiadłego już od lat w Brukseli<sup>19</sup>. Na tle świetlistego, rozległego krajobrazu Chrystusowi ujętemu w hieratycznej półpostaci, odzianemu w prostą tunikę, błogosławiącemu prawicą, a lewą ręką podtrzymującemu złotnicze jabłko królewskie zwieńczone krzyżykiem (powyżej głowy inskrypcja: „EGO SUM PANIS VIVUS Q[UI] DE C[O]ELO DESCENDIT”), towarzyszą po bokach półpostacie: Matki Boskiej ze wstawienniczym gestem dłoni (inskrpcja: „MAGNIFICAT ANIMA MEA D[OMI]N[U]M ET EXULTAVIT SP[IRITU]S MEUS



„Chrystus Nauczyciel” – około 1420-1430, z kościoła ŚŚ. Janów w Toruniu. Obecnie w Muzeum Narodowym w Warszawie. Stan w trakcie konserwacji – fotografia z dokumentacji konserwatorskiej Jadwigi Styry.

„Christ the Teacher” – about 1420-1430 from the St. St. Johns church in Torun. Currently in national Museum in Warsaw. Photography during restoration with restorer’s documentary by Jadwiga Styryna.

IN DEO SALU[TARI MEO]”) oraz św. Jana Ewangelisty (inskrpcja: „ET VERBU[M] CARO FAC-TU[M] EST ET HABITAVIT IN NOBIS”), natomiast na awersach skrzydeł odpowiednio: św. Jana Chrzciciela (inskrpcja: „ECCE AGNUS DEI QUI TOLLIS PECCATA MUNDI”) i św. Marii Magdaleny (inskrpcja: „MARIA ERGO ACCEPIT LIBRAM UNG[U]E[N]TI NARDI PISTICI P[RE]CIOSE ET U[N]XIT PEDES JE[S]U”) <sup>20</sup>.



„Salvator mundi” – koniec wieku XV(?), z kościoła O.O. Dominikanów w Krakowie. Obecnie w Muzeum Okręgowym w Toruniu jako depozyt Muzeum Narodowego w Warszawie. Fot. Andrzej R. Skowroński. „Salvator mundi” – end of 15th century(?) from the Dominican Friars church in Krakow. Currently in District Museum as deposit of National Museum in Warsaw. Photo Andrzej R. Skowroński.

Wizerunek Chrystusa na tryptyku Braque’a, łączący „prawdziwość” rysów Jego „człowieczej” twarzy oraz ubóstwo stroju z solennym gestem błogosławieństwa i dowodem panowania nad światem w postaci królewskiego jabłka, a równocześnie „skomentowany” nowotestamentowymi cytatami dotyczącymi zarówno inkarnacji – przybrania natury ludzkiej, jak i zbawczej roli – mocy gładzenia grzechów świata i karmienia Eucharystią – jest klasycz-



„Vera effigies Christi”  
– miniatura w brugijskich  
Godzinkach z połowy  
XV wieku. Nowy Jork,  
Pierpont Morgan Library  
(wg Smeyers’a).

„Vera effigies Christi”  
– miniature in the  
Bruggean The Book  
of Hours from the half  
of 15<sup>th</sup> century. New York,  
Pierpont Morgan Library  
(after Smeyers).

nym przykładem użycia w sztuce nowego, wykreowanego w malarstwie niderlandzkim XV wieku typu ikonograficznego zwanego: *Zbawiciel świata* – *Salvator mundi*<sup>21</sup> w ujęciu półpostaciowym.

Jego nazwa, pojawiająca się sporadycznie na późniejszych przedstawieniach, zaczerpnięta została z pism św. Jana Ewangelisty: „Scimus, quia hic est vere salvator mundi” (Ewangelia 4, 42); „Et nos vidimus, et testificamur, quoniam Pater misit Filium suum, Salvatorem mundi” (Pierwszy List 4, 14), przy czym wizerunkom Zbawiciela towarzyszą w miarę często inne cytaty ze św. Jana: „Ego sum lux mundi” (Ewangelia 8,12), „Ego sum via, veritas et vita” (j.w. 14,6) czy litery A i Ω (Apokalipsa 22, 13). Jego podstawowe cechy to współlistnienie „portretowości” ujęcia, gestu błogosławieństwa oraz trzymanej w lewej ręce zwieńczonej krzyżem kuli<sup>22</sup> – bądź w kształcie złotniczego jabłka królewskiego bądź kryształowej sfery, w której sporadycznie pojawia się ziemski krajobraz, i na której powierzchni odbija się okno. To właśnie odbicie dwudzielnego okna zaopatrzonego w poprzeczkę (z „wpisanym” zatem znakiem krzyża) Carla Gottlieb uznała za naj-

bardziej istotny motyw identyfikacyjny typu *Salvatoris mundi*: „As an opening, as a source of light, as holding a cross, the window is in fact a triple reference to redemption: A fenestra paradisi, lux mundi, and cross conjoined. It is an excellent identification for the Salvator and I believe it was meant as such”<sup>23</sup>, co – m.in. ze względu na szerszy zakres występowania tego motywu – spotkało się w literaturze przedmiotu z przyjęciem krytycznym bądź warunkowym<sup>24</sup>. W niektórych przedstawieniach całopostaciowych (o których niżej) kula świata umieszczona jest u stóp Chrystusa, który w lewej dłoni trzyma otwartą księgę Ewangelii. Scharakteryzowany tu pokrótce niderlandzki typ ikonograficzny *Salvatoris mundi*, łączący w sobie cechy czczonych tak na Wschodzie jak i na Zachodzie *acbeipoietai* („prawdziwość” wizerunku) oraz bizantyjskiego *Pantokratora* (gest błogosławieństwa, inskrypcje wg Jan 8,12; 14,6, Apokalipsa 22,13, sporadyczna obecność otwartej księgi Ewangelii) i łacińskiej *Maiestas Domini* (kula świata zwieńczona krzyżem) akcentuje przede wszystkim ludzką naturę Chrystusa, a równocześnie pozaziemski, duchowy

wymiar Jego królestwa, w którym jest prawdziwym światłem, drogą i życiem.

Półpostaciowe przedstawienia Chrystusa *Zbawiciela świata*, podlegające pewnym przekształceniom i uzupełnieniom (dodana korona, płaszcz królewski etc.) stały się w 2. połowie XV wieku i pierwszych dziesięcioleciach następnego stulecia w miarę częstym tematem malarstwa niderlandzkiego zarówno sztalugowego<sup>25</sup> jak i miniaturowego. Jest rzeczą charakterystyczną, że poczynając od około 1460 roku w gandawsko-brugijskich *Godzinkach* modlitwę *Salve Sancta Facies* zaczęło zdobić już nie „Prawdziwe Oblicze”, lecz właśnie przedstawienie *Salvatora*, w początkowym okresie – związanym z działalnością brugijskiej pracowni Willema Vrelanta – wykazujące obecność wpływów zarówno pierwowzorów Jana van Eycka jak i Mistrza z Flémalle oraz Rogera van der Weyden<sup>26</sup>. Tym samym przedstawienie to „dokumentowało” swą wartość prawdziwego wizerunku, a jego oglądanie w połączeniu z modlitwą dawało gwarancję ustanowionych już dawno i wciąż rosnących odpustów.

Roger van der Weyden, „Salvator mundi” – fragment części środkowej tryptyku Jehanna Braque’a, około 1452. Paryż, Luwr (wg De Vos’a).

Roger van der Weyden, „Salvator mundi” – fragment of the central part of the Jehann Braque triptych, about 1452. Paris, Louvre (after De Vos).



35

Rogerski Chrystus w części środkowej tryptyku Braque’a uchodzi w literaturze przedmiotu za najstarszy znany przykład występowania typu *Salvatoris mundi* z globem świata<sup>27</sup>, co jest zapewne słuszne w odniesieniu do zachowanych obecnie przedstawień półpostaciowych, z natury rzeczy hieratycznych, wykazujących ewidentne – zarówno ideowe jak i formalne – związki z wizerunkami „Prawdziwego Oblicza”. Interesujące nas szczególnie, a należące do tego typu przedstawienia całopostaciowe, ze Zbawicielem ustawionym bądź ściśle frontalnie (il. 33, 40, 42, 43), bądź zwróconym w trzech-czwartych (il. 32, 41), o twarzach rzecz jasna zawsze „Chrystusowych”, lecz o różnym stopniu wierności w stosunku do „Prawdziwego Oblicza”, nie były mechanicznym „wydłużeniem do stóp” ujęć półpostaciowych, co więcej – wyprzedziły je o półwiecze. Antycypując zamieszczone niżej uwagi stwierdzić należy, że do wykształcenia przedstawień całopostaciowych *Salvatoris mundi* doszło zapewne około roku 1400, w północnoniderlandzkim (holenderskim) malarstwie miniaturowym, a czas i miejsce tego ukształtowania oraz kontekst występowania tychże wizerunków (o czym niżej) nie są, rzecz jasna, bez znaczenia. Rodzi się zatem pytanie (odpowiedź na które daleko przekracza kompetencje autorki) o ewentualny związek między ukształtowaniem typu *Salvatoris mundi* i północnoniderlandzkim, chrystocentrycznym ruchem odnowy religijnej znanej jako *devotio moderna*<sup>28</sup>.

W 1987 roku Otto Pächt wskazał na istniejące od około roku 1400 w iluminowanych w Północnych Niderlandach egzemplarzach *Biblia* „stadium wstępne” (*Vorstufe*) typu *Zbawiciela świata* w postaci Stwórcy – Chrystusa, wypełniającej inicjał „I” (*n principio*) początku *Genesis*<sup>29</sup>; *de facto* już w ostatnim dziesięcioleciu XIV wieku *Creator* o rysach Chrystusa, z nimbem krzyżowym, odziany w luźną tunikę, przyjmuje „kształt” *Salvatoris mundi* błogosławiąc prawą ręką, a w lewej trzymając kulę świata<sup>30</sup>. Z kolei na początku tomu starotestamentowego *Biblia*, ukończonego w 1410 roku przez kopistę i iluminatora Mikołaja z Delft, cystersa w Ysselstein (Kopenhaga, Kongelige Bibliotek, MS Thott 3, fol. 4) w rzeźbionym inicjale Stwórcy – Chrystusowi trzymającemu kulę świata i berło w dłoniach, zwróconemu w trzech czwartych w lewo i ustawionemu w „ciasnym” prześwicie architektonicznej struktury, towarzyszy banderola z napisem *Ego sum alpha et omega*<sup>31</sup>, podczas gdy w dwa lata starszym tomie nowotestamentowym (j.w., MS Thott 2, fol. 182), pojawia się stojący na wzniesieniu ewidentny Chrystus *Salvator mundi*, z kulą świata zwieńczoną krzyżykiem w lewej ręce, „mówiący” wypisane na banderoli słowa: „Venite ad me om(ne)s q(ui) laboratis et onerati estis” (Mateusz 11, 28) zwrócone –

podobnie jak prawa dłoń Chrystusa – ku klęczącemu po lewej zakonnikowi cysterskiemu<sup>32</sup>.

Już w 1968 roku James H. Marrow zwrócił uwagę na całopostaciowe przedstawienie *Salvatoris mundi* w iluminowanym północnoniderlandzkim i łacińskojęzycznym egzemplarzu *Godzinek* z czasu około 1415-1420 (Nowy Jork, The Pierpont Morgan Library, M. 866), w którym w obrębie *Godzinek maryjnych* na fol. 42 pojawia się – zestawione ze sceną *Obrzezania* (fol. 41v) – niewielkie przedstawienie Chrystusa „siedzącego na piętach”, błogosławiącego prawicą, ze zwieńczonym krzyżykiem globem w lewej ręce – a zatem *Zbawiciela świata*, którym Chrystus „nazwany” został w momencie obrzezania i nadania Mu imienia Jezus<sup>33</sup>. W iluminowanych przez tego samego Mistrza holenderskojęzycznych *Godzinkach* z około 1420 roku (Londyn, British Library, Ms. Add. 50.005), na fol. 150v (w obrębie *suffragiów*?) występuje miniatura z podpisem *onse bebouder* (nasz Zbawiciel), przedstawiająca Chrystusa stojącego na tle kościelnej absydy, który błogosławiąc prawicą w lewej ręce trzyma szeroko otwartą księgę z zamarkowanym tekstem<sup>34</sup>. Pojawienie się i rozpo-

wszechnienie w północnych Niderlandach *Godzinek* spisanych w języku narodowym było wynikiem pracy translacyjnej inicjatora *devotionis modernae* Geerta Groota (1340-1384)<sup>35</sup>, który nadto włączył do nich ułożone przez siebie (w oparciu o *Horologium aeternae sapientiae* Hugona Suso) tzw. *Godzinki o Przedwiecznej Mądrości*, niezmiernie charakterystyczne dla *Godzinek* holenderskich (*Getijdenboek*) i do nich ograniczone<sup>36</sup>. Najczęstszym (choć nie jedynym) sposobem zdobienia *Godzinek o Przedwiecznej Mądrości*, spotykanym od końca 1. ćwierci XV wieku, było zawarte w rozpoczynającym tekst inicjale „M” całopostaciowe przedstawienie *Zbawiciela świata*, odzianego zazwyczaj w samą tunikę, trzymającego od spodu glob zwieńczony krzyżykiem, błogosławiącego – bądź odsuniętą w bok, bądź umieszczoną na tle korpusu prawicą, zwróconego w trzech-czwartych w lewo lub stojącego frontalnie zazwyczaj na posadzce, na tle tkaniny zawieszanej w architektonicznej niszy lub kościele<sup>37</sup>. Znane są również przypadki, w których przedstawienie to wypełnia całopostaciową miniaturę na karcie poprzedzającej tekst tychże *Godzinek*,

np. w egzemplarzu wykonanym w Utrechcie około 1460 roku (Bruksela, Koninklijke Bibliotheek Albert I., Ms. II 7619, fol. 97v) pojawia się ustawiony na tle wnętrza kościoła Chrystus ujęty *en face*, odziany w tunikę i płaszcz, trzymający kryształowy glob, po bokach kłęczą fundatorzy: Jan van Amerongen i jego żona<sup>38</sup>.

Również w Północnych Niderlandach i najpewniej również w obrębie malarstwa miniaturowego początku XV wieku doszło do powstania jednego z wariantów typu *Salvatoris mundi*, z całopostaciowym przedstawieniem Chrystusa błogosławiącego prawicą, w lewej ręce trzymającego otwartą księgę z napisem: „ego sum via, veritas et vita” (Jan 14,6)<sup>39</sup>, a równocześnie stojącego na kuli świata. Najstarszym(?) zachowanym przykładem tego wariantu jest (pochodząca z *Godzinek?*) luźna obecnie miniatura w kolekcji Roberta Lehmana

(Nowy Jork, Metropolitan Museum), datowana na czas około 1400-1410 i uznana za dzieło czynnego w Brugii miniaturzysty holenderskiego<sup>40</sup>. Do późniejszych realizacji należą m.in.: miniatury również czynnego w Brugii Willema Vrelanta w spisany w 1462 roku rękopisie (Valenciennes, Bibliothèque Municipale, ms 240), zawierającym *Miroir d'humilité* Jana Gersona i inne traktaty dewocyjne, w którym zdobią (fol. 360) francuskojęzyczny przekład dzieła Tomasza a Kempisa, *O nadsładowaniu Chrystusa*<sup>41</sup>, czy ilustracja frontispisowa wykonana przez miniaturzystę tworzącego w Delft w przełożonym na język holenderski egzemplarzu dzieła Ludolfa z Saksonii *Vita Christi* (Cambridge, Fitzwilliam Museum, James MS 25, fol. 3v), sporządzonym około 1480 dla Beatrijs van Assendelft kanoniczki regularnej w Zijl-Kloster w Haarlemie<sup>42</sup>.

Roger van der Weyden, „Głowa Chrystusa Sędziego”  
– fragment części środkowej tryptyku z Sądem Ostatecznym,  
lata 1443-1451. Beaune, Musée de l'Hôtel-Dieu (wg De Vos'a).  
Roger van der Weyden, „Head of Christ the Judge” – fragment  
of the central part The Last Judgment triptych, 1443-1451.  
Beaune, Musée de l'Hôtel-Dieu (after De Vos).

36



Poza Niderlandami realizacje całopostaciowych przedstawień *Salvatoris mundi* według wiedzy autorki inicjuje(?) rzeźba w katedrze wiedeńskiej (il. 40) z około połowy XV wieku, do której przyjdzie jeszcze powrócić. Z kolei rycina (L. 124; 145 x 65 mm) górnoreńskiego, czynnego w Strasburgu(?) i pozostającego pod ewidentnym wpływem malarstwa flandryjskiego anonimowego Mistrza E.S., wchodząca w skład wykonanej około 1460 roku(?) serii z dwunastoma Apostołami<sup>43</sup>, przedstawia Chrystusa stojącego na perspektywnie ujętej posadzce, zwróconego w trzech-czwartych w prawo (tym samym okolona nimbem krzyżowym głowa traci hieratyczno-frontalny wyraz), odzianego w faldzistą tunikę sięgającą bosych stóp oraz wykończony dekoracyjną bortą i spięty fibulami płaszcz. Chrystus błogosławi prawą dłonią, lewą podtrzymuje od dołu glob zwieńczony sporym, widzianym z ukosa krzyżem o ramionach zakończonych lilijkami (il. 41). Zbliżoną w kształcie ikonograficznym i współczesną powyższej rycinie górnioniderlandzkiego Mistrza Pasji Berlińskiej (L. 45, 78 x 59 mm) wzbogaca banderola z inskrypcją wg Jan 14,6: „Ego + sum + via + veritas + et + vita”<sup>44</sup>. Naczas około 1460-1470 roku Nicole Reynaud datuje wykonanie witraży w oknach zamknięcia prezbiterium kościoła p.w. Św. Seweryna w Paryżu, z przedstawieniem *Zbawiciela świata* (odzianego w fioletową suknię i niebieski płaszcz), stojącego na tle wzorzystej, zielonej tkaniny między Matką Boską z Dzieciątkiem i św. Janem Ewangelistą, łącząc autorstwo kartonów do tychże witraży z tzw. Mistrzem Coëtyv, który w sposób ewidentny sparafrazował kompozycję części środkowej rogerowskiego tryptyku Jehanna Braque'a<sup>45</sup>. Na kolejny chronologicznie przykład natrafiamy w obrazie środkowym trójdzielnej (szytywnej i zapewne pozbawionej skrzydeł) nastawy dedykowanej św. Janowi Chrzcielowi, wykonanej po roku 1460 (około 1470?) przez ulegającego wpływom sztuki niderlandzkiej malarza westfalskiego Johanna Koerboecke (Münster, Westfälisches Landesmuseum). Tu na widzianej perspektywnie posadzce, ze sztywno zawieszoną w tle tkaniną o brokatowym wzorze, stoi Chrystus trzymający w lewej dłoni czarny glob ze złotniczym okuciem i takimże krzyżem. Odziany w luźną szarą tunikę zwraca głowę w lewo, ku św. Janowi Chrzcielowi, który wskazuje na *Zbawiciela* prawą dłonią „mówiąc” zapisane na banderoli słowa: „Ecce agn(us) dei” (Jan 1, 29)<sup>46</sup>. W obrębie powstałej w 1470 roku, a obejmującej także przedstawienia dwunastu Apostołów dekoracji malarzkiej kaplicy p.w. Św. Katarzyny w Mitterarnsdorf (Dolna Austria), na północno-wschodniej ścianie zakończenia prezbiterium widnieje wielka (wys. 170 cm) postać zwróconego w trzech-czwartych w lewo *Zbawiciela świata*, z którym łączy się wypisana na banderoli inskrypcja: „ego . sum . alpha .



et . o(mega) . pri(n)cipium . et . finis” (Apok. 1,8). Chrystus odziany w luźną, ciemną tunikę (spod której widoczna jest u dołu jaśniejsza szata spodnia), trzyma w lewej dłoni złoty glob, a gest błogosławieństwa kieruje ku klęczącemu na ścianie północnej fundatorowi. Zdaniem Ewy Lanc cała ta grupa wykazuje wpływ malarstwa niderlandzkiego, który „letztlich auf Rogier van der Weyden zurückgeht”<sup>47</sup>. W tym samym czasie członek strasburskiego warsztatu Mikołaja z Leydy wykonał dla kaplicy fundowanej w 1466 roku przez Johanna Hardenratha przy kościele NPM na Kapitolu w Kolonii dwie pełnoplastyczne rzeźby w piaskowcu: Matki Boskiej i zwróconego ku Niej Chrystusa *Zbawiciela świata* (wys. 142 cm), odzianego w tunikę i narzucony na nią płaszcz, zdaniem Rolanda Rechta opartego na zaginionym obecnie wzorze flamandzkim, którym posłużył się także Mistrz E.S. przy wykonywaniu wspomnianej wyżej ryciny<sup>48</sup>. Pełnoplastyczne przedstawienie *Salvatoris mundi* – już to izolowane, już to związane z Kolegium Apostołów czy św. Janem Chrzcicielem – powracają też kilkakrotnie w powstałych w pierwszym dziesięcioleciu XVI wieku dziełach czynnego w Würzburgu (Bawaria) rzeźbiarza niemieckiego Tilmana Riemenschneidera i jego warsztatu<sup>49</sup>.

W obrębie zachowanych dzieł niderlandzkiego malarstwa sztalugowego z całopostaciowymi przedstawieniami *Zbawiciela świata* spotykamy się dopiero poczynając od samego schyłku XV wieku. Na rewersie skrzydła dyptyku z fundacji Chrétiena de Hondt (Antwerpia, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten) – dziele tzw. Mistrza z roku 1499, czynnego w Brugii i Gandawie naśladowcy Jana van Eycka i Hugona van der Goes – Chrystus o ściśle frontalnie ujętej głowie stoi w półkolistej arkadzie, na tle zawieszanej tkaniny; odziany w luźną tunikę błogosławi prawicą, w lewej ręce trzyma otwartą księgę Ewangelii, a prawą stopę wspiera na wielkiej kuli świata. Napis umieszczony w dolnej części ramy głosi: „Salvator mundi: Salva nos”<sup>50</sup>. Równie hieratyczny charakter ma *Zbawiciel świata* stojący na tle krajobrazu o symbolicznej wymowie, tym razem trzymający w dłoni wielki kryształowy, zdobny bogatą złotniczą oprawą glob zwieńczony krzyżem, na obrazie z około 1530 roku (Filadelfia, John G. Johnson Art Collection), łączonym z tzw. Mistrzem św. Marii Magdaleny z kolekcji G.B. Mansi w Lukce, a tworzącym pod wpływem Quentina Massysa<sup>51</sup>. Podobny w wyrazie *Zbawiciel świata*, tym razem w narzuconym na ramiona królewskim płaszczu i ustawiony na architektonicznym tle, widnieje na obrazie czynnego w Antwerpii malarza Jakuba z Amsterdamu (zm. 1533, miejsce przechowywania nieznane)<sup>52</sup>. Obydwa dzieła czasowo wyprzedza ewidentnie niderlandzujący obraz Łukasza Cranacha Starszego z około 1515-1516 roku (Zeit,



Rogier van der Weyden, „*Sacra Conversazione*” – fragment, około 1445. Londyn, National Gallery (wg De Vos’a).

Rogier van der Weyden, „*Sacra Conversazione*” – fragment, about 1445. London, National Gallery (after De Vos).

kościół p.w. Św. Mikołaja), z Chrystusem odzianym w *pluwiale* o szerokiej zdobnej borce narzucone na tunikę, z kryształowym globem w dłoni<sup>53</sup>.

O popularności całopostaciowych przedstawień *Zbawiciela świata* w ostatnich dziesięcioleciach XV wieku świadczy grafika, głównie niderlandzka i niemiecka, która często stając się wzorem dla późniejszych realizacji malarskich czy rzeźbiarskich sama powieliała czy parafrazowała istniejące już dzieła. W twórczości anonimów takich jak m.in. Mistrz FVB (czynny w Brugii około 1475-1500), Mistrz „zwott IAM” (czynny w Goudzie i Delft, zm. 1504), Mistrz „WA” (czynny około 1465-1485 zapewne w Brugii) oraz – i w szczególności – dolno-reńskiego sztycharza i złotnika Israhela van Meckenenem (czynnego i zmarłego 1503 w Bocholt) po wielokroć powracają tego typu przedstawienia Chrystusa – odzianego tylko w tunikę lub także i w płaszcz, w ujęciu *en face* i w trzech-czwartych, na neutral-

nym bądź ornamentalnym tle, pod architektoniczną arkadą lub we wnętrzu, z globem trzymany w dłoni lub ustawionym u stóp, bądź samodzielnie, bądź włączone w serie z dwunastoma Apostołami<sup>54</sup>.

\*

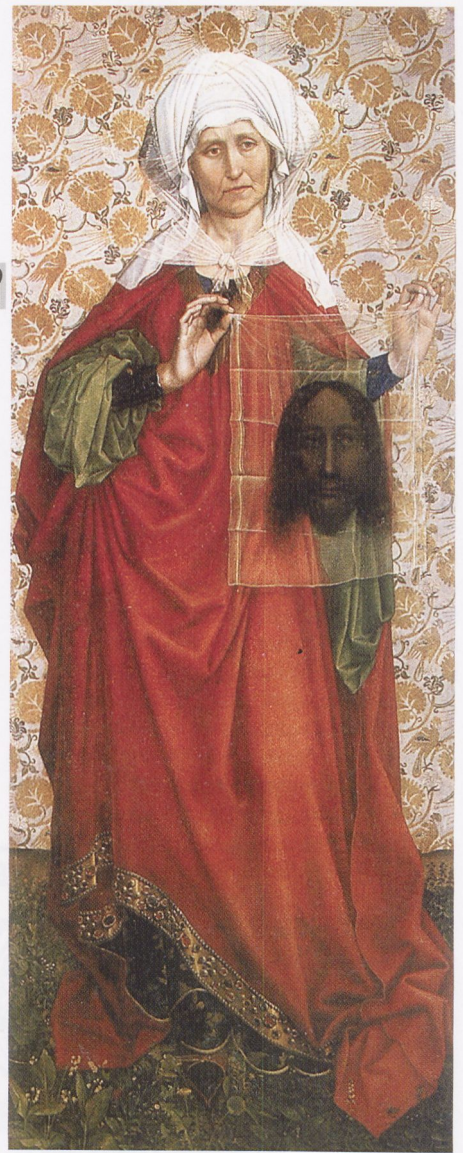
Wawelski wizerunek Chrystusa – *Zbawiciela świata* (il. 1), który stał się powodem sformułowania zamieszczonych wyżej uwag, należy do rozległej i wewnętrznie zróżnicowanej „europejskiej” rodziny przedstawień *Salvatoris mundi* oraz dużo mniejszej i równie niejednorodnej grupy późnośredniowiecznych „Salwatorów”, zachowanych na obecnym obszarze Polski<sup>55</sup>. Tu zespół przedstawień całopostaciowych, należących do „grupy północnej” chronologicznie, lecz zarazem warunkowo inicjuje obraz sztalugowy z kościoła parafialnego (obecnie katedry) p.w. ŚŚ. Jana Chrzciciela i Ewangelisty w Toruniu (343 x 133 cm, Muzeum Narodowe w Warszawie), o dostrzegalnych wpły-



Roger van der Weyden, „Matka Boska z Dzieciątkiem” – fragment, około 1432-1435. Madryt, Prado (wg De Vos’a).  
Roger van der Weyden, „Holy Virgin with Child” – fragment, about 1432-1435. Madrid, Prado (after De Vos).

wach malarstwa kolońskiego i westfalskiego, datowany na czas około 1420-1430 i tematycznie określany jako przedstawienie Chrystusa *Salvatoris mundi* (il. 32) <sup>56</sup>. Odziany w tunikę i płaszcz, ustawiony frontalnie lecz z głową (okoloną nimbem, w którym widnieje inskrypcja: „Ego + sum + alpha + et o(mega)”) [Apokalipsa św. Jana 21,6]) lekko przesuniętą w bok, gestem oratorskim unosi w górę prawą rękę, a w lewej trzyma otwartą księgę z wersetami pochodzącymi z Ewangelii wg św. Jana (6, 51; 8,12): „Ego su(m) + / panis viv // us q(ui) de celo / desce(n)di si quis / manducaverit / ex h(oc) pane / vivet i(n) // eternu(m) + Ego su(m) lux mu(n) / di q(ui) credit i(n) / me no(n) mori / etur in eter / num +[?]”. W górze unoszą się dwaj aniołowie z kadzielnicami. Jest to – wymagające osobnego studium – przedstawienie Chrystusa *Zbawiciela świata* jako *Nauczyciela Prawdy* czy *Przedwiecznej Mądrości*, bliskie

wspomnianej już wyżej miniaturze z podpisem „onse behouder” w północnoniderlandzkich *Godzinkach* z około 1420 roku (Londyn, British Library, Ms. Add. 50.005, fol. 150v) <sup>57</sup>. Natomiast w sposób jednoznaczny omawiany typ przedstawień Chrystusa (odzianego w tunikę, z wielkim i różnie przedstawianym „światem” w lewej ręce) reprezentują trzy dzieła związane z kościołem Mariackim w Gdańsku: malowidło z lat 1478-1482 na drzwiczkach tabernakulum <sup>58</sup>, ilustracja pierwszego Przykazania na tablicy *Dziesięciorga Przykazań* z około 1480-1490 (tu postaci Chrystusa towarzyszy banderola z napisem: „Ego+ su(m)+ via et veritas et + vita”) <sup>59</sup>, oraz niemal pełnoplastyczna rzeźba drewniana powstała w warsztacie Mistrza Pawła około 1520-1525 roku (na dolnym obrzeżeniu tuniki wypukły napis: „ein koninck der konighe ein here der hirschenden Apoc XIX ca”) <sup>60</sup>, nadto relief z około 1510-1520 roku tzw. Mistrza Pła-



Mistrz z Flémalle, „Św. Weronika”, około 1430. Frankfurt, Städtisches Kunstinstitut (wg Belting’a, Kruse).  
Master of Flémalle, „St. Veronica”, about 1430. Frankfurt, Städtisches Kunstinstitut (after Belting and Kruse).

skorzeźb Tryptyku św. Piotra i Pawła ze Szczecina (Muzeum Pomorza Zachodniego w Szczecinie) <sup>61</sup>.

Do grupy dzieł „południowych” należą: obraz sztalugowy (il. 33) z krakowskiego kościoła O.O. dominikanów p.w. Św. Trójcy (wymary: 226,3 x 94,4 cm, Muzeum Narodowe w Warszawie, depozyt w Muzeum Okręgowym w Toruniu), z ostatniego czterdziestolecia-schyłku XV wieku, ze ściśle frontalnie (na złożonym, wytłoczonym w tekstylny ornament tle) przedstawionym Chrystusem o ewidentnie „prawdziwym obliczu”, odzianym w tunikę i płaszcz, trzymającym w lewej ręce niebieski (intencjonalnie kryształowy) glob ujęty złotniczymi obręczami i zwieńczony krzyżem <sup>62</sup>; malowidło z 1494 roku na zdekompletowanych deskach stropu drewnianego kościoła w Haczowie, z hieratyczną, ustawioną pod architektonicznym zwieńczeniem postacią Chrystusa błogosławiącego prawą dłońią

(wys. około 300 cm, brak deski z lewą, zapewne dzierżącą „świat” ręką), opatrzonego banderolą z częściowo zachowaną inskrypcją: „O rex glorie veni cum pace” i pierwotnie flankowanego przez aniołów(?) trzymających fragmentarycznie zachowane banderole o nieczytelnych napisach<sup>63</sup>; wykonana w Krakowie przed (około) 1490 roku miniatura, zdobiąca inicjał „I” początku księgi *Genesis* w inkunabułowym (1486) wydaniu *Bibliae Latinae* (Biblioteka Jagiellońska, Ink. 751, fol. a(5) r.), przedstawiająca Stwórcę w postaci Chrystusa *Zbawiciela świata* odzianego w popielatą tunikę, trzymającego złote, zwieńczone wielkim krzyżem jabłko królewskie (il. 43) i bliska jej, również krakowska miniatura z około 1490 roku w *Mszale katedry we Włocławku* (tamże, Biblioteka Seminarium Duchownego, rkps 15, k. 56)<sup>64</sup>; wkraczający w czasy nowożytne drzeworyt w wydany w roku 1522 w oficynie Floriana Unglera i Jana Sandeckiego *Żywocie Pana Jezusa Krysta* Baltazara Opecia, ze ściśle frontalnie ustawionym Chrystusem odzianym w tunikę i płaszcz, z jabłkiem królewskim trzymany na wysokości piersi oraz banderolą z napisem: „EGO – SVM – LVX – MVNDI”<sup>65</sup>; na koniec wykonany na płótnie (238 x 122 cm) obraz bez wątplenia pochodzący z kościoła Norbertanek w Krakowie, od w XVII wieku w kościele p.w. Św. Norberta tamże, „odnowiony” w 1647 roku, o nierozpoznanej technologicznie i stylistycznie warstwie pierwotnej, oparty na drzeworycie Łukasza Cranacha Starszego z lat około 1510-1515<sup>66</sup>. Natomiast parafrazą przedstawienia *Salvatora* jest wielka (około 200 cm) postać Chrystusa na malowidle ściennym z około 1500-1510 roku, ze sceną *Cudownego rozmnożenia chleba*, na wschodniej ścianie prezbiterium kościoła p.w. Najświętszego *Salvatora* w Krakowie<sup>67</sup>. Odziany w obszerną tunikę, ustawiony na wprost lecz z głową pochyloną w lewo, Chrystus trzyma zarówno w prawej, wyciągniętej ku daleko mniejszym postaciom Apostołów, jak i w lewej uniesionej na wysokość piersi ręce połówki krągłego, ugrzewego chleba. Przedstawieni w górze dwaj aniołowie, okoleni banderolami o nieczytelnych inskrypcjach, unoszą nad Jego głową wielką, złotą koronę. Do „południowego” zasobu należy też szereg przedstawień półpostaciowych *Salvatoris mundi*, np. miniatura w inicjale „D” (*Dominus secus Mare Galileae...*, początek Introitu wigilii św. Andrzeja Apostoła) w *Graduale* króla Jana Olbrachta (część II, fol. 55, Archiwum Kapituły Katedralnej na Wawelu, KP 44)<sup>68</sup>; miniatura w *Ewangelistarszu* biskupa Piotra Tomickiego (fol. XCVI, j.w., KP 19) wykonana w pracowni Stanisława Samostrzelnika przed 1534<sup>69</sup>; obraz sztalugowy z kościoła p.w. Św. Mikołaja w Ligocie Prószkowskiej (obecnie tamże, plebania) – replika warsztatowa obrazu Joosa van Cleve z około 1512-1515 (Paryż,

Luwr)<sup>70</sup>; obraz sztalugowy z kościoła w Sieklówce (obecnie tamże, plebania) z około 1540 roku<sup>71</sup>. Wawelski *Salvator mundi*, dzieło pochodzące ewidentnie ze schyłku XV wieku (o czym niżej) stanowi obecnie swoiste *unicum* nie tylko na tle wymienionych wyżej dzieł malarstwa sztalugowego o identycznej tematyce, ale także na tle zachowanych i dotychczas rozpoznanych dzieł średniowiecznego malarstwa sztalugowego w Polsce. Wyróżnia go technika wykonania – zagadnieniu temu poświęcony został w całości zamieszczony wyżej artykuł Małgorzaty Schuster-Gawłowskiej. Namalowany został temperą na płótnie, na cienkiej

warstwie brunatnego gruntu. Postępujące szczególnie w ostatnich dziesięcioleciach badania nad średniowiecznym malarstwem na tego typu podobrazu<sup>72</sup> (przy czym zarówno przypomnieć jak i podkreślić należy, że już w roku 1900 obszerny tekst na ten temat opublikował Marian Sokołowski<sup>73</sup>) oraz „wynikające” z nich publikacje, nadto identyfikacje czy domniemania dotyczące malowanych na płótnie dzieł w krajach z Polską sąsiadujących: w Czechach – obraz *Assunty* z Białej Góry (Galeria Narodowa w Pradze) z lat 40. XV wieku<sup>74</sup>, na Słowacji – obraz z *Męczeństwem 10.000 na górze Ararat* (Szaryskie Muzeum w Bardowie)



40

„Salvator mundi” – rzeźba w katedrze p.w. św. Szczepana w Wiedniu, lata 50. XV wieku (wg Tietze’go).

„Salvator mundi” – sculpture in St. Stephen cathedral in Vienna, 50-ties of 15th century (after Tietze).

Mistrz E.S., „Salvator mundi” (L. 124), około 1460. Monachium, Staatliche Graphische Sammlungen (wg Meister E.S.).

Master E.S., „Salvator mundi” (L. 124), about 1460. Munich, Staatliche Graphische Sammlungen (after Meister E.S.).

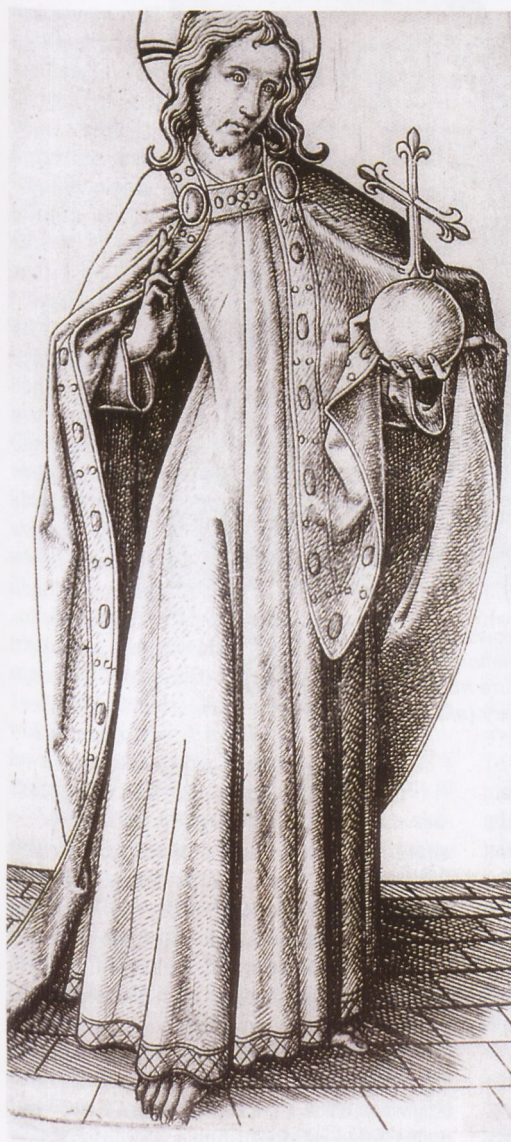
„Salvator mundi” – drzeworyt na karcie tytułowej „Plenarium” G.Zainera, 1473 rok (wg Schramm’a).

„Salvator mundi” – woodcut on the title leaf of „Plenarium” G. Zainer, 1473 (after Schramm).

z około połowy XV wieku <sup>75</sup> „oswoiły” nas z oczywistą skądinąd możliwością łączenia ze sztuką średniowieczną malowideł wykonanych na płóciennym podobrazie także i w „naszej” części Europy. W odniesieniu do wawelskiego obrazu już same spostrzeżenia i wyniki badań związane z jego konserwacją, przeprowadzoną w roku 1998, skłoniły autorkę – Małgorzatę Schuster-Gawłowską do uznania go za dzieło z około roku 1500 <sup>76</sup>. Warto przy tym zwrócić uwagę na fakt, że póki obraz nasz wisiał wysoko na ścianie w północnym ramieniu transeptu katedry, uważany był za dzieło malowane na desce ze złotym tłem i „bez pytajnika”

datowany na 2. połowę XV wieku <sup>77</sup>. Po zdjęciu ze ściany (w latach 80. XX wieku) uznany został za wykonaną na płótnie, w XVIII lub XIX wieku, kopię starszego obrazu, z czasu „po 1500(?)”, a na sformułowanie tej opinii wpłynęło niezawodnie – oprócz ewidentnych przemalowań – samo podobrazie <sup>78</sup>. Technologiczna „unikalność” wawelskiego *Salvatora* jest w sposób oczywisty unikalnością wtórną. Już pobieżny przegląd publikowanych archiwaliów, dotyczących działalności np. małopolskich malarzy w XV wieku dostarcza dowodów na to, iż wykonywali oni malowidła na płótnie, i to różnego typu <sup>79</sup>. Dla przykładu:

w roku 1411 kościół parafialny w Nowym Targu posiadał opone-zaslonę (zapewne wielkopostną, przeznaczoną dla ołtarza głównego) z malowanym przedstawieniem Męki Chrystusa (Ukrzyżowania?): „cortinam de tella, [super qua] Passio Domini depicta” <sup>80</sup>. W zbliżonym czasie opat klasztoru kanoników regularnych we Wrocławiu – Nicolaus Herdani (1395-1412) ufundował dla kościoła Najświętszej Panny Marii „na Piasku” analogiczną, choć bez wątpienia większą i „wspanialszą” malowaną zaslonę: „velum quadragesimale pictum ante summum altare satis preciosum” <sup>81</sup>. Z kolei 12 maja 1460 kanonik krakowski Jan Długosz Starszy zawarł



41

42



kontrakt z malarzem Jakubem z Sącza, na mocy którego Jakub namalować miał oponę-zasłonę (na dostarczony przez Długosza płótnie i za wynagrodzeniem w wysokości czterech florenów) z przedstawieniem Męki (Ukrzyżowania) Chrystusa i Jerozolimy, dokładnie według wzoru, którym była przechowywana w katedrze krakowskiej, a ofiarowana przez „królową francuską” zasłona, niewątpliwie również wykonana na tkaninie: „Jacobus pictor de Sandecz cum venerabili viro domino Johanne seniore Dlugoss, canonico Cracovien., talem inter se de pingenda cortina confessi sunt fecisse contractum, quod ipse Jacobus pictor depingere debet in huiusmodi cortina Passionem nostri Salvatoris cum Jerusalem operis et picture similibus, sicut est depicta cortina per reginam Francie hic missa et subtilioris, pro quo labore ipse dominus Dlugoss dare debet sibi 4 flor. et telam. Huiusmodi autem cortinam novam cum antiqua predictus Jacobus sub pena excommunicationis hinc ad festum s. Michaelis proximum restituere se obligavit”<sup>82</sup>. Przechowywana w katedrze wawelskiej francuska *cortina*, tym razem określona jako *ymago, que vocatur Jerusalem*, kopowana była raz jeszcze, tym razem w 1486 roku, przez malarza krakowskiego Marcina Czarnego dla „magnifico domino Soltano cancellario Magni Ducatus Lithanie”<sup>83</sup>. Mimo iż przekaz nie precyzuje techniki wykonania kopii przyjmując należy, że także i tym razem chodziło o „kopię płócienną”. Bliżej nieokreślone *tres cortinas alias coldry* zamówił w 1468 roku u malarza Tomasza z Krakowa pleban ze Szczepanowi<sup>84</sup>. Dwadzieścia lat później malarz Mikołaj z Brześcia (nad Bugiem) zobowiązał się *cortinam pingere* dla Stanisława Scoppa<sup>85</sup>, a w 1491 bakalarz krakowski Stanisław Piscatoris musiał zwrócić malarce Annie zabraną bez jej zgody *cortinam pictam*<sup>86</sup>. Krakowscy *pictores* malowali też chorągwie kościelne, o czym świadczą przekazy z ostatnich dziesięcioleci XV wieku: Aleksander (zm. 1492) – dwie dla Jana Plebana z Poręby, Stanisław Stary (zm. 1490) – dla kościoła w Mysłowicach, Piotr Kosz (zm. 1500) – dla kościoła parafialnego w Dukli<sup>87</sup>. Istotny dla praktyki wykonywania w Krakowie obrazów na płótnie jest przekaz dotyczący malarza Jana (przez ks. Bolesława Przybyszewskiego identyfikowanego z Janem Jankiem z Leśnej koło Bodzenty, silnie związanym z katedrą i kapitułą

krakowską), który 9 stycznia 1473 pobrał od plebana kościoła w Żarnowcu – Macieja z Kobyłina oraz miejscowych rajców resztę należności za wykonane już prace („pro labore imaginum”), a nadto „se idem Johannes obligat ad festum Purificationis s. Marie proxime affuturum [tzn. do

sna?) malowane kawałki płótna: „panniculum depictus tensus [...] panniculus antiquus tensus depictus”<sup>89</sup>.

\*

Wawelski *Salvator mundi* (il. 1) widoczny w całej postaci na rdzawym tle gęsto zarosłym żółtą,



43

„Stwórca – Salvator mundi”. Miniatura krakowska z około 1490 w Biblii Latina z 1486 roku. Kraków, Biblioteka Jagiellońska (wg Ameisenowej). „Creator – Salvator mundi”. Cracow miniature from about 1490 in Biblia Latina from 1486. Cracow, Jagellonian Library (after Ameisenowa).

dnia 2 lutego tegoż roku] 3 ymages Trium Regum et Beate Marie Virginis cum puero in tectura tele ad eundem laborem et pecuniam receptam disponere sumptibus propriis. Ita tamen, quod ipse dominus plebanus tantum pro tela et membrana seu tentorio sibi solutionem iuxta verum valorem facere debet, se sub pena excommunicationis obligavit”<sup>88</sup>. Na koniec przypomnieć należy, że w inwentarzu „dóbr” malarza krakowskiego Stanisława Skórki, spisany 17 lutego 1495 roku, wymienione są m.in. „naciągnięte” (na kro-

wijając się wicią roślinną o pierzastych liściach (il. 28-30) adorowany jest przez kłęczącego po prawej (heraldycznie) duchownego herbu Jasiona (il. 15, 17). Chrystus stoi na wyprostowanej lewej nodze o bosej stopie zwróconej bokiem, uginając ku przodowi nogę prawą w (zbyt nisko zaznaczonym) kolanie, ze stopą ustawioną na wprost na posadzce widzianej w skośnej perspektywie. Dłonią prawej ręki, odsuniętej od ciała, wykonuje gest błogosławieństwa (*benedictio latina*), a lewą podtrzymuje od dołu wielkie, złotnicze jabłko

królewskie (*regnum, orbis*) zwieńczone krzyżem o ramionach zakończonych trójlistnie, z oprawionym w kasztę rubinem na skrzyżowaniu ramion. Głowa (il. 8) widziana *en face* i osadzona na silnej szyi z zaznaczonymi ścięgami, ukazuje pełne powagi oblicze o wysokim czole, szeroko otwartych oczach z brązowymi tęczęwkami (il. 22), wydłużonym „mocnym” nosie, pociągłych i lekko zarumienionych policzkach oraz karminowych ustach nieco ukrytych pod wąsami łączącymi się z krótką, dwudzielną brodą (il. 21). Rozczesane po środku czola brązowe i nieco faliste włosy opadają po bokach twarzy, by na ramionach rozłożyć się w kilku skręconych puklach. Nie ulega wątpliwości, iż mamy przed sobą „prawdziwą” twarz Chrystusa, zgodną (poza kolorem oczu) z cytowanym wyżej opisem Lentulusa i wyraźnie pokrewną wzmiankowanym już wyżej „świętym Obliczom” malowanym w XV wieku przez malarzy niderlandzkich poczynając od Jana van Eycka i Mistrza z Flémalle. Wydaje się, że pokrewieństwo to, dotyczące m.in. sposobu modelowania twarzy i szyi, uderza szczególnie przy porównaniu z głowami Chrystusa malowanymi przez Rogera van der Weyden, przede wszystkim z obliczem *Salvatoris mundi* w części środkowej tryptyku Braque’a (il. 35)<sup>90</sup>, niemal bliźniaczym twarzy Chrystusa Sędziego (il. 36) w części środkowej tryptyku z *Sądem Ostatecznym* (powstałym między 1443 a 1451 rokiem, Beaune, Musée de l’Hôtel-Dieu)<sup>91</sup>. Jednak trudno byłoby uznać głowę „wawelską” za kopię „paryskiej”, czy szerzej: rogerowskiego *Salvatora* za bezpośredni wzór dla wawelskiego<sup>92</sup>. Głowa paryskiego *Salvatora* o złotawo-bursztynowych oczach promieniuje złotistą poświatą, na tle której widnieje cytowana już majuskułowa inskrypcja wg Jan 6, 51. Głowę wawelskiego okala wielki złożony nimb (z zaznaczonym czerwienią filigranowym krzyżem, bardzo bliskim temu, który „okala” *Oblicze Chrystusa* odbite na *sudarium* trzymanym przez św. Marię Magdalenę na skrzydle rogerowskiego tryptyku z *Ukrzyżowaniem* z około 1443-1445, Wiedeń, Kunsthistorisches Museum<sup>93</sup>), wokół którego wije się banderola z czarną minuskułową (zainicjowaną czerwonym majuskułowym „E”) inskrypcją: „Ego sum lux mundi” (Jan 8, 12)<sup>94</sup> o słowach rozdzielonych czerwonymi, arabeskowymi przerywnikami i literach starannie wpisanych między „pomocnicze”, znaczone rubrą cienkie linie. Banderola sprawiająca wrażenie wyciętej ze sztywnego pergaminu, w części środkowej ukryta pod niemal plastycznie „odstającym” nimbem, lekko łamie się u początku i zwiija w rulon na końcu, a po lewej mnie się – zagina w sposób niemal „naturalistyczny” (il. 29). Bardzo podobnie mną się pergaminowe karty księgi odwracane nieuważnie przez siedzące na kolanach Marii Dzieciątka (il. 38) na rogerowskim obrazie z oko-

ło 1432-1435 (z dawnej kolekcji Durána, obecnie Madryt, Prado)<sup>95</sup>.

Paryski *Salvator mundi* błogosławiącą, widzianą bokiem prawicę unosi na tle piersi, a lewą dłonią ujmując z boku złotnicze *regnum*, podzielone cienkimi żłobkami zwyczajowo na trzy części (odpowiadające trzem znanym ówczesznie ziemskim kontynentom<sup>96</sup>) i zwieńczone niewielkim krzyżykiem wysadzonym perłami i rubinami. Na powierzchni kuli, zgodnie z kierunkiem padania światła, widoczne jest odbicie dwudzielnego okna<sup>97</sup>. *Salvator* „wawelski” błogosławiąc odsuniętą od korpusu prawicą ukazuje wnętrze dłoni (podobnie jak Chrystus Sędzia na wspomnianym tryptyku w Beaune), a opisane już wyżej, podzielone na cztery (!) części<sup>98</sup> *regnum*, na powierzchni którego – zgodnie z kierunkiem padania światła – rysują się dwie sferycznie wygięte, równoległe, jasne smugi (il. 31), chwyta inaczej, od spodu. Jednakże w obu przypadkach (i notorycznie w dziełach rogerowskich) same dłonie mają podobną mięsistość i podobnie długie, kościste palce. *Salvator* paryski ujęty jest w półpostaci, a jego ciemna szata, lekko wycięta pod szyją stanowi słabo czytelny w st rukturze fałdów płamę z widocznymi grubymi „zmarzczkami” na prawym rękawie. *Salvator* wawelski ubrany jest w cienką białą koszulę, widoczną tylko pod szyją i przy prawej dłoni, oraz w bardzo obszerną i długą, kładącą się dolnym brzegiem na ziemię niebieską tunikę o plastycznie modelowanych kolorem fałdach – rozjaśnionych niemal do bieli lub silnie przyciemnionych. Szata to niezwykła w porównaniu z tradycyjnymi, „ponadczasowymi” tunikami, jakie „zwykl nosić” Chrystus w przedstawieniach średniowiecznych (luźne, poszerzone ku dołowi, drapowane zgodnie ze stylem epoki, w wieku XV zwykle kładące się przy dekolcie płaskim, pojedynczym fałdem), pod szyją półkolistą podkrojona, lekko nacięta i spięta dwoma tekstylnymi (w kolorze materiału tuniki) guzikami (il. 8, 23), na piersiach (ramiona zakryte są puklami włosów) i szerokich rękawach układająca się w pionowe, równoległe, gęste i tak wypukłe, że niemal koliste w przekroju fałdy. Te po prawej stronie postaci, dość silnie zaciemnione lecz czytelne w swym układzie, sięgają ziemi. Po stronie przeciwnej ich rytm zakłóca ugięte kolano, prowokujące powstanie kilku krótkich i głębokich fałdów poprzecznych oraz ukośnych. Zbliżoną w kroju szatę o pionowych wypukłych fałdach, rozciętą pod szyją i zapiętą dwoma guzikami nosi Stwórca-Chrystus w inicjale I(n *principio*) początku *Genesis* w pierwszym tomie *Biblii* przepisany przez Tomasza a Kempisa w 1439 roku w klasztorze Agnietenberg koło Zwolle (Darmstadt, Hessische Landes- und Hochschulbibliothek, Ms. 324, t.I, fol. 8)<sup>99</sup>. Tunika „wawelska” jest jednak wyraźniej aktualizowana, w swym

kroju pochodna od francuskiej, wykreowanej około 1360 roku, modnej także (i nie tylko) w Niderlandach sukni dworskiej zwanej *boupplande*, z pewnymi modyfikacjami (*robe*) noszonej do końca wieku XV – krojona z wycinków koła, a zatem kloszowa i „samoczynnie” układająca się w pionowe fałdy przyjmujące kształt „organowych piszczałek” (franc. *plis gironnés*), pozbawiona wysokiego kołnierza i z normalnymi, w miejsce ekstrawaganckich, bardzo silnie poszerzających się i długich do ziemi, rękawami<sup>100</sup>. Jeśli sięgnąć do polskiego materiału porównawczego to okaże się, iż podobną w kroju suknię: długą, gładko przylegającą do ramion, a niżej fałdzistą, zapiętą tuż pod szyją pojedynczym guzem, nosi na swym nagrobku w kościele parafialnym w Rydzynie zmarły w 1423 roku kasztelan międzyrzecki Jan z Rydzyny<sup>101</sup>. Natomiast w identyczną tunikę, dobrze widoczną od ramion do stóp, z dwoma guzikami przy rozcięciu pod szyją, odziany jest Chrystus *Salvator mundi* w katedrze p.w. Św. Szczepana w Wiedniu (il. 40) – wspomniana już rzeźba ustawiona (od strony nawy głównej) przy pierwszym od wschodu, północnym filarze międzystawowym korpusu. Statua ta – niezwykle dla nas istotna, bo łączy ją z wawelskim *Salvatozem* nie tylko sam temat czy krój szaty, ale także poza Chrystusa ze zbyt nisko zaznaczonym i ugiętym lewym kolanem, układ i gesty rąk – wchodzi w skład siedemdziesięciu siedmiu niejednorodnych stylistycznie, polichromowanych rzeźb lub ich grup (o wysokości około 180 cm) zdbiających filary międzystawowe, przyścienne oraz wspierające empore zachodnią, w znakomitej większości wykonanych między rokiem 1446 a 1465, głównie z fundacji stołecznych rodów patrycjuszowskich w kilku przypadkach „poświadczonych” tarczami herbowymi<sup>102</sup>. Herb umieszczony u stóp wiedeńskiego *Salvatora* nie został dotychczas zidentyfikowany, a datowanie samej rzeźby – która nie wzbudziła szczególnego zainteresowania badaczy austriackich – waha się między połową XV wieku<sup>103</sup> (co wydaje się słuszne) a schyłkiem tegoż stulecia<sup>104</sup>.

Nie ma żadnych powodów po temu by przypuszczać, że rzeźba wiedeńska była wzorem dla bogatszego treściowo (banderola wokół głowy Chrystusa) i ewidentnie przewyższającego ją poziomem artystycznym *Salvatora* wawelskiego. Bez wątpienia oba dzieła pochodzą zatem od wspólnego, choć zapewne inaczej zapośredniczonego pierwotnego wzoru. Ośmielona sformułowanymi w literaturze przedmiotu przypuszczeniami o istnieniu zaginionych obecnie prototypów malarskich przedstawień Chrystusa *Salvatora*, powstałych w kręgu Jana van Eycka, zarówno w odniesieniu do przedstawień półpostaciowych, z kryształowym globem w dłoni<sup>105</sup> jak i całopostaciowych<sup>106</sup>, zakładano istnienie

także i prototypu „rogerowskiego”, obecnie zaginionego, w formie obrazu tablicowego znacznych rozmiarów, namalowanego w Brukseli w latach 40.-50. XV wieku. Przedstawiał on – moim zdaniem – *Zbawiciela świata* w całej postaci, odzianego we wzorowaną na *bouplandzie* tunikę *à plis gironnés*, zapiętą dwoma guzikami<sup>107</sup>, z głową okoloną złotym, talerzowatym nimbem (z krzyżem bądź zdobnym motywem osadzonych w kaszkach kamieni szlachetnych, por. il. 36, bądź wydobyłym czerwonym filigranem) i zwieńczoną „pergaminową”, „zmiętą” banderolą z napisem znanym z obrazu wawelskiego<sup>108</sup>. Błogosławił odsuniętą w bok prawą ręką, a w lewej dzierżył „od spodu” złotnicze, zapewne trójdzielne jabłko królewskie zwieńczone dużym krzyżem o „lilijkowatych” zakończeniach ramion z rubinem na ich skrzyżowaniu (*nota bene* charakterystyczne dla obrazu wawelskiego cechy: sam kształt tego przedmiotu, sposób jego trzymania palcami dłoni, z opadającym poniżej „otworem” rękawa tuniki, wystąpiły około 1460 roku na przywołanym już wyżej (il. 41) drzeworycie Mistrza E.S. [L. 124]). Światło padające z prawej od widza rozjaśniało lewą połowę postaci i modelowało fałdy pokrywającej ją tuniki, po przeciwnej silnie przyciemnione – podobnie jak na przedstawieniu *Matki Boskiej karmiącej Dzieciątka* na skrzydle ołtarzowym Mistrza z Flémalle z około roku 1430 (Frankfurt nad Menem, Städelches Institut)<sup>109</sup>. Formowało w napotkanej na swej drodze części górnej półkuli globu kształt odbitego, dwudzielnego okna. Sprawiało też, że postać *Zbawiciela*, Jego nimb i banderola wokół głowy rzucały na tło wąskie pasmo cienia – podobnie jak postać Chrystusa i Jego perizonium na skrzydle rogerowskiego dyptyku z *Ukrzyżowaniem* z około 1463-1464 (Filadelfia, Museum of Art, The John G. Johnson Collection)<sup>110</sup>. *Salvator* ów być może stał na ukwieconej łące, na tle wzorzystej tkaniny – podobnie jak św. Weronika (il. 39) na kolejnym (i należącym do tego samego zespołu co wyżej wspomniane) skrzydle ołtarzowym Mistrza z Flémalle z około 1430 roku (151,5 x 61 cm, Frankfurt nad Menem, Städelches Kunstinstitut)<sup>111</sup>. Tak „rekonstruowane” dzieło Rogera w Wiedniu mogło być znane np. za pośrednictwem rysunkowych szkiców<sup>112</sup>. Inaczej było w Krakowie. Zakładam bowiem z kolei, że według tego tablicowego prototypu namalowana została na płótnie co najmniej jedna replika warsztatowa lub kopia, wykonana bądź w Brukseli – przy tej okazji warto przypomnieć, iż ze znanych obecnie przekazów źródłowych wynika, że i sam Roger malował obrazy na płótnie<sup>113</sup>, bądź np. w Brugii, która była – jak wiadomo – głównym w Niderlandach centrum malarstwa na tego typu podobrazu, uprawianego przez tzw. *cleederscrivers*, w dużym mierze przeznaczonych (w związku z łatwym

i „lekkim” transportem) na eksport<sup>114</sup>. Ewentualnymi zmianami wprowadzonymi przez „wersję płócienną” mógł być m.in. sposób „wypełnienia” nimbu Chrystusa oraz zastąpienie tekstylnego wzoru tła niemal miniatorskim w wyrazie motywem *fleuronnées*, a łąki – posadzką(?). W moim przekonaniu „wersja płócienna”, na drodze kontaktów handlowych, kościelnych czy ogólnie mówiąc kulturalnych dotarła do Krakowa i stała się bezpośrednim – także w zakresie techniki wykonania – wskazanym przez fundatora wzorem dla miejscowego malarza, przy czym koronnym dowodem stosowania tego typu praktyki na gruncie krakowskim jest omówiony już wyżej kontrakt Jana Długosza z malarzem Jakubem z Sącza w roku 1460. Wawelski *Zbawiciel świata* posiada bowiem wyraźnie czytelne znamiona usilnego wręcz kopiowania dzieła malarskiego, co widoczne jest m.in. w konsekwentnym budowaniu – światłem padającym z prawej – postaci rzucającej cień (il. 1)<sup>115</sup>, w przejściu zauważonego lecz niezrozumianego i sprowadzonego do dwóch sferycznie wygiętych jasnych smug motywu okna odbitego w globie (il. 31, 35), w piwnych „niderlandzkich” oczach *Salvatora*. Cechy te – moim zdaniem – wykluczają możliwość posłużenia się wzorem w postaci np. odbitki graficznej czy rysunkowego szkicu. Malarz krakowski kopiował obraz wykonany w niezbyt mu bliskiej konwencji stylistycznej. Świadczy o tym szczególnie sposób kształtowania fałdów i modelowania ich kolorem. O ile *plis gironnés* tuniki Chrystusa (znajdujące materiał porównawczy np. w analogicznych plisach sukni Marii w przedstawieniu *Świętej Rodziny* na rogerowskim tzw. ołtarzu *Miraflores*, około 1442-1445, Berlin, Staatliche Museen, Preussischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie)<sup>116</sup> przedstawione zostały w sposób „przekonywujący”, to fałdy tworzące się na prawym rękawie oraz te na kolanie Chrystusa i z niego opadające ku ziemi uderzają „sztucznością” czy „nieszczerością”. Tkanina rozjaśniona na wąskich grzbietach zapada się nagle i ciemnieje w zagłębieniach tworząc nielogiczne owale i zygzaki, by znów rozjaśnić się w geometrycznych kształtach kolejnych, wewnętrznych grzbietów. Taki sposób artykułowania i modelowania fałdów nie znajduje bezpośredniego materiału porównawczego w krakowskim malarstwie tablicowym 2. połowy XV wieku, przy istnieniu ogólnych, konwencjonalnych pokrewieństw w ramach tzw. stylu łamanego<sup>117</sup>, natomiast wydaje się niezbyt poradnym naśladownictwem układania draperii w malarstwie Rogera, by przypomnieć dla przykładu m.in. fałdy wierzchniej sukni św. Katarzyny na obrazie z około 1430-1432 (Wiedeń, Kunsthistorisches Museum), płaszcz NPMarii i św. Anny w scenie *Nawiedzenia* (około 1435-1440; Lipsk, Museum der bildenden Künste), rękawów sukni św. Marii Magdaleny

w scenie środkowej tryptyku z *Ukrzyżowaniem* (około 1438-1440, Riggisberg, Abegg-Stiftung), ubiorów siedzących bądź kłęczących postaci na ołtarzu *Siedmiu Sakramentów* (około 1440-1445, Antwerpia, Koninklijk Museum vor Schone Kunsten) oraz tzw. *Miraflores* (około 1442-1445, Berlin, Staatliche Museen, Preussischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie), sukni św. Marii Magdaleny i opadającego na przedramię płaszcza św. Józefa na fragmencie *Sacra Conversazione* z około 1445 roku, przechowywanej w londyńskiej National Gallery (il. 37), czy alby anioła w *Chrzcie Chrystusa* na tryptyku ze scenami z życia św. Jana Chrzcziciela (około 1453-1455, Berlin, j.w.)<sup>118</sup>. U stóp wawelskiego *Zbawiciela świata*, na szachownicowej posadzce widzianej w skośnej perspektywie, kłęczy heraldycznie po prawej niewielka postać duchownego ze złożonymi rękoma, ubranego w czarną sutannę, bardzo obfite i silnie pofałdowane białe superpellicium oraz brunatny, futrzany mucet z kapturem, unosząc ku Chrystusowi siwłosłą głowę z wydatną tonsurą (il. 7). Poniżej, na pierwszym planie, widoczna jest późnogotycka w kształcie tarczy herbowa – silnie wklęsła i wydłużona, o prostym górnym brzegu, zaokrąglona od dołu, pochylona w heraldycznym holdzie ku Chrystusowi (il. 17). „Sztuczny” sposób mięcia tkaniny superpellicium, jej rozjaśnienia na wąskich grzbietach i przyciemniania w zagłębieniach, znany z fałdów dolnej części tuniki Chrystusa (tyle, że zminiaturyzowany) skłania do przypuszczenia, że być może już na domniemanym prototypie „rogerowskim” czy „wersji płóciennej” widniała tego typu postać. Jeśli tak, to inwencje krakowskiego malarza ograniczyć by należało do (nieumyślnego?) wprowadzenia czwórpodziału globu oraz „zakulturowania” rysów twarzy duchownego i „podpisanie” go herbem. Pytanie, czy to on wprowadził posadzkę widzianą w mocno anachronicznej, skośnej perspektywie, czy też odziedziczył ją po wzorze – pozostaje pytaniem otwartym<sup>119</sup>. Przy założeniu, że obraz wawelski naśladuje – na miarę możliwości krakowskiego malarza – wzór niderlandzki *de facto* sięgający połowy XV wieku, bliższe określenie czasu jego powstania jest zadaniem trudnym. Pełna wątpliwości nadal podtrzymuję zasugerowane już datowanie na czas około 1480-1490<sup>120</sup>, oparte na dość wątych podstawach: w moim przekonaniu wspomniane już, wykonane w Krakowie około 1490 miniatury przedstawiające *Salvatora mundi* w inkunabułowej *Biblii* z roku 1486 (il. 43) i Mszałe włocławskim są wyraźnie wzorowane na obrazie wawelskim (niemal identyczny układ obu rąk, kształt i czwórpodział globu, zbliżony sposób mięcia fałdów tuniki) i tym samym wyznaczają *terminus ante quem* jego namalowania, a identyczny z opisanym wyżej kształt

tarczy herbowej występuje dwukrotnie na architektonicznym obramieniu sceny *Zwiastowania* w kwaterze tryptyku Matki Boskiej Bolesnej w katedrze krakowskiej, datowanego na lata około 1485<sup>121</sup>.

Kwestii datowania nie rozstrzyga, przy obecnym stanie badań, postać duchownego. Jego strój każe w nim widzieć kanonika – związek obrazu z katedrą krakowską może świadczyć o tym, iż był członkiem tutejszej kapituły katedralnej, liczącej np. w czasach Długosza trzydzieści sześć osób<sup>122</sup>, o ile nie jednej z kapituł związanych z kolegiatami stołecznymi czy wręcz istniejącymi na obszarze ówczesnej diecezji krakowskiej. Na towarzyszącej mu tarczy widnieje w polu czerwonym ustawiony w słup biało-zielonkawy klucz, zamkiem zwrócony w górę i w lewo (il. 17). Jest to rzadko pojawiający się u schyłku średniowiecza herb Jasiona (Jasieńczyk)<sup>123</sup>, w znanych obecnie źródłach pisanych poświadczających jego nazwę i godło: „Iassona (1406); familia Jasszyona, quae clavem defert pro insigni” (lata 70. XV wieku); „Jassyenczik, clavem deferens” (1508) występujący dopiero od początku XV wieku, zrazu w ziemi kujawskiej, w latach 70. – sandomierskiej, a od początku XVI wieku – na Mazowszu<sup>124</sup>. W dziełach heraldycznych, podających także barwę herbową, pojawia się dopiero w ostatnich dziesięcioleciach XVI wieku. W dwu egzemplarzach tzw. rękopisu Kamienia (późna – z i około roku 1575 – dalszorzędna kopia *Klejnotów* Jana Długosza, z kontynuacjami) tekstowi: „Clavis alias Jassenczik in campo rubeo” towarzyszył wklejony, kolorowany ręcznie miedzioryt poznańskiego złotnika Erazma Kamienia, z białym kluczem zwróconym zamkiem ku górze, na czerwonym tle<sup>125</sup>. Bartłomiej Paprocki zarówno w *Gnieździe cnoty*, opublikowanym w 1578 jak i Herbach rycerstwa polskiego z 1584 podaje odpowiednio: „Jasieńczyk... ma być klucz złoty w błękitnym polu; ma być Klucz Żółty w polu Błękitnym”<sup>126</sup>. Pomijając szeroką w swym zasięgu kwestię domniemyanych przyczyn różnic (zmian) barw herbowych podkreślić należy, że wawelska Jasiona z białym kluczem na czerwonym tle jest istotnym, bo najstarszym zachowanym przykładem kolorystyki tego herbu. Podjęte – nie tylko zresztą przez autorkę – próby identyfikacji kanonika legitymującego się tym herbem nie przyniosły (jak dotychczas) pozytywnego rezultatu. Tym samym pozostaje nieznany, podobnie jak jego piętnastowieczni współrodowcy, których fundacje na obszarze Małopolski upamiętnione zostały tarczami z herbem Jasiona: na zachodnim szczyście fasady kościoła o.o. dominikanów w Krakowie<sup>127</sup>, relikwiarzu przechowywanym w skarbcu tegoż kościoła<sup>128</sup>, czy zwrócony kaplicy p.w. Św. Anny przy kościele parafialnym w Stopnicy<sup>129</sup>.

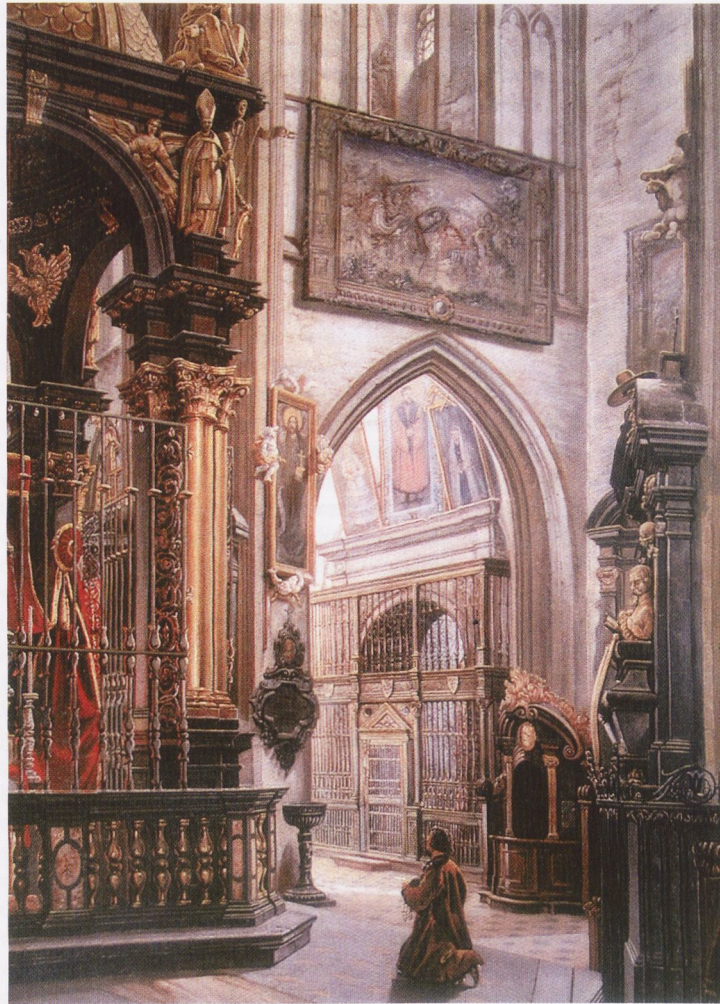
Nie rozstrzygnięte pozostaje też pytanie o pierwotną funkcję wawelskiego wizerunku *Salvatoris mundi*. Pytanie to dotyczy zresztą także wzmiankowanych wyżej obrazów: toruńskiego (il. 32) i krakowsko-dominikańskiego (il. 33), na których również u stóp Chrystusa klęczą modlący się „fundatorzy”. Być może był to obraz kultowy, powstały na zamówienie kanonika herbu Jasiona i związany z jego prywatną pobożnością. Być może był to jego obraz epitafijny<sup>130</sup>, przy czym warto w tym miejscu przypomnieć o domniemanej w przypadku filadelfijskiego obrazu Mistrza z Flémalle, i niemal pewnej w odniesieniu do rogerowskiego tryptyku Braque’a – funkcji memorialnej obu tych dzieł z wizerunkiem Chrystusa<sup>131</sup>. W przypadku obrazu wawelskiego kwestii tej nie przesądza jednoznacznie treść modlitwy (odziedziczonej po „rogerowskim” pierwowzorze lub „wersji płóciennej”?) wypisanej minuskułą na banderoli unoszącej się pionowo „od ust” kanonika ku *Zbawicielowi*: „O ihesu + fili + dei + miserere + mei”. Jest to parafraza słów, którymi zwrócił się do przechodzącego Jezusa ślepy żebrak siedzący przy drodze do Jerycha: „Jesu fili David miserere mei” (Łuk. 18, 38)<sup>132</sup>. Zarówno cytat ewangeliczny jak i jego przekształcenie pojawiają się – jako inwokacje wypisane na banderolach – w różnych kontekstach. Dla przykładu (rzecz wymagałaby przeprowadzenia szerszej analizy porównawczej) słowami: „Domine Jesu Christe fili dei miserere mei” modli się klęczący u stóp Chrystusa mężczyzna na obrazie toruńskim (il. 32)<sup>133</sup>, „Jesus + fili + david + miserere + mei” – ewidentnie „żywy”, zwrócony ku *Salvatorowi* fundator na malowidle ściennym z 1470 roku w kaplicy p.w. Św. Katarzyny w Mitternardsdorf w Dolnej Austrii<sup>134</sup>. Na skrzydłach z Czchowa (po roku 1440, Muzeum Diecezjalne w Tarnowie) Matka Boska trzyma banderolę z napisem: „Ihu fili mi miserere ei”, a św. Jan Ewangelista: „Ihu fili david miserere illi”, co zdaje się świadczyć o tym, że na nie zachowanej części środkowej tryptyku, ze sceną *Ukrzyżowania*, przedstawieni byli także zapewne „żywi” fundatorzy (rajcy czchowscy?)<sup>135</sup>. Trudna do rozstrzygnięcia jest funkcja wotywna bądź epitafijna obrazu z Domsławic (około 1480, zaginiony) z przedstawieniem *Misericordiae Domini* i klęczącego rycerza herbu Leliwa z napisem na banderoli: „o fili dei miserere mei”<sup>136</sup> oraz tablicy ze sceną *Ecce Homo* (około 1500, z kaplicy Ferberów w gdańskim kościele Mariackim, obecnie Muzeum Narodowe w Warszawie), na której Barbara Ferber – żona zmarłego w 1501 roku burmistrza Jana Ferbera trzyma banderolę z napisem: „Iesu fili david miserere mei”<sup>137</sup>.

Niewątpliwie od chwili zawieszenia wawelskiego obrazu w katedrze jego funkcja była dla współczesnych oczywista, a to – jak sądzę – dzięki napiso-

wi umieszczonemu na pierwotnej ramie (obecna – il. 1 – wykonana w 1998 roku wg projektu Małgorzaty Schuster-Gawłowskiej, daje wyobrażenie o ilości miejsca na ów tekst!) i ewentualnie na dodatkowej, związanej z obrazem tablicy inskrypcyjnej. Ów domniemany napis – jeśli przyjąć funkcję epitafijną dzieła – zawierać winien był nazwisko kanonika, datę jego śmierci, wezwanie do modlitwy, ewentualne wskazanie na fundatora. Jeśli przyjąć charakter kultowy – np. datę wykonania obrazu. Natomiast bez względu na funkcję zakładać należy obecność inskrypcji dotyczącej samego wizerunku Chrystusa. Przypomnę raz jeszcze, że we flandryjskich rękopiśmiennych *Godzinkach* przedstawienie „Prawdziwego Oblicza”, a następnie *Zbawiciela świata* towarzyszyło długiej (w pełnej wersji złożonej z dwunastu ośmiowersetowych zwrotek) i obdarzonej odpustami modlitwie zaczynającej się od słów „Salve sancta facies / nostri redemptoris / in qua nitet species / divini splendoris [...]”<sup>138</sup>. Jedna ze sztalugowych kopii van eyckowskiego „prototypu” z 1438 roku, wykonana zapewne w początku XVI wieku (dawniej w kolekcji Hansa Wetzlara w Amsterdamie) ujęta została skrzydłami, na których wypisano tekst tej modlitwy<sup>139</sup>. Co więcej – obraz Jana van Eycka z 1440 roku najprawdopodobniej posiadał ramę z napisem „wyjętym” z tejże oracji i umieszczonym na obramieniu miniatorskiej tym razem kopii w *Godzinkach* brugijskich z około 1450 roku (Nowy Jork, Pierpont Morgan Library, M. 421, fol. 13v): „SALVE DECVS SECVLI . SPECVLV(M) SA(NC)TO / RV(M) . QVOD VIDE(RE) CVPIV(N)T . SP(E)C(VLVM) CELORVM . NOS AB O(M)NI MA / CVLA PVRGA VICIORVM . ATQ(VE) NOS / CONSORCIO . IVNGE B(EA)TORVM . SALVE N(OST)RA GLORIA + C [=etc.]” (il. 34)<sup>140</sup>. Na ramie kopii wykonanej w I. ćwierci XVII wieku (Brugia, Groeningemuseum) widnieje napis (odpowiednio wg Jan 14,6 oraz Psalm 44,3): „IHESVS VIA . IHESVS VERITAS . IHESVS VITA / SPECIOSVS FORMA PRAE FILIIS HOMINVM”<sup>141</sup>; na ramie obrazu z półpostaciowym przedstawieniem *Zbawiciela świata* pędzla zapewne Bartłomieja Bruyna (około 1530-1540, Darmstadt, Hessisches Landesmuseum) inskrypcja: „OPTIMI AC TER MAXIMI SALVATORIS IESV CHRISTI AD VERAM EX / ANTIQUISSIMO EOQUE AVREO ARCHETHYPO FORMAM / EXACTISSIME EFFICTA IMAGO”; na obramieniu analogicznego obrazu ze szkoły Bruyna (Koblencja, Stadtmuseum) pojawia się zarówno cytowany wyżej fragment psalmu jak i werset z Księgi proroka Barucha (3, 38): „IN TERRIS VISVS EST ET CVM HO / MINIBVS CVMVVERSATVS [sic, winno być: conversatvs] EST”<sup>142</sup>; napis na obramieniu drzeworytu w Plenarium Zainera (il. 42) podany został na wstępie artykułu. Smukły kształt omawianego obrazu niemal predesty-



nował go do zawieszenia na jednym z filarów międzyfilaryjnych (w skrzyżowaniu transeptu?) w przeznaczonej u schyłku średniowiecza nastawami ołtarzowymi krakowskiej katedry. Jest to tylko domniemanie, nie poparte przekazami źródłowymi; należy jednak na tym miejscu przypomnieć, że wzmiankowane już: równie smukły (343 x 133 cm) obraz toruński (il. 32) przynajmniej od ostatnich dziesięcioleci XIX wieku wisiał w kościele śś. Janów na jednym z północnych filarów korpusu, od strony nawy głównej, na przeciw ambony<sup>143</sup>, a gdańska rzeźba Mistrza Pawła (wys. 224 cm) według opisu ze schyłku XVII wieku strukturalnie związana była z bliskim ołtarzowi głównemu północnym filarem prezbiterium (tzw. *Salvatorspfeiler*), gdzie stanowiła centrum większego programu ikonograficznego<sup>144</sup>. Najstarsza znana obecnie wiadomość o obrazie wawelskim, zawarta w *Liber fabricae ecclesiae cathedralis Cracoviensis*, w spisie wydatków za lata 1680-1681: „Stolarzowi od zrobienia [...] Krotosztynkow ad Imaginem Salvatoris [...]”; za Haki żelazne [...] do obrazu Salvatoris”<sup>145</sup> dowodzi zmiany pierwotnej lokalizacji obrazu, który być może już w tym czasie utracił swą pierwotną ramę. Do owej zmiany doszło po dokonanych w 1679 roku podwyższeniu (do wysokości prezbiterium) północnego ramienia transeptu<sup>146</sup>. Jest dość prawdopodobne, że obraz nasz przeniesiono do tej nowej części i zawieszono (ukosem?) na hakach, na tle jednego z szerokich „pilastrów” między arkadami kaplicznymi, wspierając od dołu na krokostynkach. Tak czy inaczej warto zaznaczyć, że w wieku XVII nie usunięto z wnętrza tego późnośredniowiecznego dzieła (do niedawna jednego z bardzo nielicznych zachowanych *in situ*), mimo zaistniałej zmiany „gustu” oraz faktu, iż w tym czasie katedrę zdobiły już dwa inne, ściennie, półpostaciowe wizerunki *Chrystusa – Zbawiciela świata*<sup>147</sup>. Kolejny przekaz pisemny dotyczący naszego obrazu, zawarty w spisie wydatków związanych z „fabryką” katedry za okres od 10 października 1767 do 12 października 1768: „Za trzy haki długie do przybicia obrazu Salvatoris 2 flor”<sup>148</sup>, oraz przekazy ikonograficzne dokumentujące widoki wnętrza katedry od lat 40. do 70. XIX wieku (il. 44)<sup>149</sup>, informują o dacie i efekcie kolejnego przeniesienia. W ramach zakrojonego na szeroką skalę przyozdabiania wnętrza katedry z inicjatywy Franciszka Potkańskiego (zm. 1789, od 1753 roku biskupa sufragana krakowskiego), zarówno pochodzący z początku XVII wieku obraz ze św. Stanisławem ze Szczepanowa (268 x 120 cm)<sup>150</sup> jak i wizerunek *Salvatora* oprawiono w nowe, profilowane i złożone ramy wzbogacone pełnoplastycznymi, białolakerowanymi rzeźbami aniołków i główek anielskich. Oba dzieła zawieszono na równej wysokości w południowym ramieniu transeptu, odpowiednio: między zachodnim filarem



44

Saturnin Świerzyński, *Widok na kaplicę Zygmuntofską, Kraków 1879*. Muzeum Archidiecezjalne w Łodzi (wg Wawel 1000-2000).  
Saturnin Świerzyński, *View on the Sigismund chapel, Cracow 1879*. Archdiocesan Museum in Lodz (after Wawel 1000-2000).

i arkadą prowadzącą do nawy południowej oraz wschodnim filarem i arkadą prowadzącą do południowego ramienia ambitu, tworzyły – dobrze widoczne dla wchodzących do katedry wejściami południowym – uroczyste *pendant* flankujące optycznie konfesję św. Stanisława. Stan ten trwał do samego schyłku XIX wieku. Przed 1900 rokiem, w związku z restauracją katedry, obydwa obrazy zdjęto ze ścian i pozbawiono rzeźbionych

ozdób<sup>151</sup>; w 1904 restaurował je Władysław Jan Pochwałski<sup>152</sup>. Wizerunek *Salvatora*, oprawiony w nową ramę, zawisł następnie na wschodniej ścianie północnego ramienia transeptu. Zdjęty w 1979 roku, w latach 1998-1999 poddany został gruntownej konserwacji przeprowadzonej przez Małgorzatę Schuster-Gawłowską, której wyniki i związane z nią ustalenia omówione zostały w publikowanym powyżej artykule. Po ekspozycji

waniu na wystawie jubileuszowej Wawel 1000-2000. Kultura artystyczna dworu królewskiego i katedry w Zamku Królewskim na Wawelu, w okresie od maja do lipca 2000, przeniesiony został do Muzeum Katedralnego na Wawelu i zapewne w nim już pozostanie.

## Przypisy

1. A. Schramm, *Der Bilderschmuck der Frühdrucke*, 2: Die Drucke von Günther Zainer in Augsburg, Leipzig 1920, s. 11, il. 299 na tabl. 38. Ten sam drzeworyt odbity został w roku następnym w drugim wydaniu *Plenarium* u Zainera oraz pierwszym w augsburskiej oficynie Johanna Bämlera (tu kolejno w r. 1476), por. Schramm, op.cit. 3: Die Drucke von Johann Baemler in Augsburg, Leipzig 1921, s. 5, 15, il. 103 na tabl. 20. Tłumaczenie inskrypcji na język polski: „Ta budowa (ciała) została przedstawiona według ludzkiej natury Jezusa Chrystusa, kiedy on przyszedł do ziemskiego królestwa. Zatem miał on takie włosy i taką brodę i takie miłe oblicze. Także taką suknię i płaszcz i przyszedł bosy. I miał głowę dłuższą niż wszyscy ludzie na świecie” (tłum. HM).

2. E. Hempel, *Christustypus* [w:] *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte* [niżej cyt. jako: RDK], III, Stuttgart 1954, szp. 732n, 735n; L. Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, 2: *Iconographie de la Bible*, II: *Nouveau Testament*, Paris 1957, s. 36-38; J. Kollwitz, *Christus, Christusbild I* [w:] *Lexikon der christlichen Ikonographie* [niżej cyt. jako: LCI] I, Rom – Freiburg – Basel – Wien 1968, szp. 356n; J.J. Kopeć, *Męka Pańska w religijnej kulturze polskiego średniowiecza. Studium nad pasyjnymi motywami i tekstami liturgicznymi*, Warszawa 1975 (*Textus et Studia* III), s. 360n. Zob. też m.in. R. Cormack, *Malowanie duszy. Ikony, maski pośmiertne i całuny*, Kraków 1999, s. 145n.

3. Cytat wg M. Starowieyskiego (red.), *Apokryfy Nowego Testamentu +++++ Listy i Apokalipsy chrześcijańskie*, Kraków 2001, s. 113n. Apokryf ten datowany jest zwykle na „nie wcześniej niż w. XIII”, zob. m.in. J.O. Hand, *Salve sancta facies: Some Thoughts on the Iconography of the Head of Christ by Petrus Christus*, „*Metropolitan Museum Journal*” 27, 1992, s. 10 i przyp. 7. Maurits Smeyers w opracu o dostępne mu opracowania zwraca uwagę na wzmiankowanie go już przez Anzelma z Canterbury (zm. 1109), zob. M. Smeyers, *An Eyckian Vera Icon in a Bruges Book of Hours*, ca. 1450 (New York, Pierpont Morgan Library, Ms. 421), [w:] *Serta devota in memoriam Guillelmi Lourdaux. Pars posterior: Cultura mediaevalis*. Ed. W. Verbeke, M. Haverals, R. De Keyser, J. Gommossens, Leuven 1995, s. 207. Za udostępnienie mi tego artykułu dziękuje dr Katarzynie Płonce Bahus.

4. Np. tzw. *Pielgrzym z Piacenzy* (ok. 570) widział w Jeruzolimie, w Pretorium Piłata, portret Chrystusa: „Także cała postać, piękne oblicze, kręcone włosy, foremna dłoń, długie palce, dowodzą, że obraz został namalowany za Jego życia i ustawiony w pretorium”, por. Do Ziemi Świętej. Najstarsze opisy pielgrzymek do Ziemi Świętej (IV-VIII w.). Wybór, wstęp, wprowadzenia i opracowanie P. Iwaszkiewicz, Przedmowa ks. M. Starowieyski, Kraków 1996 (*Ojcowie żywi XIII*), s. 254n (tłum. P. Iwaszkiewicz); zob. też Cormack, op.cit., s. 109.

5. E. von Dobschütz, *Christusbilder. Untersuchungen zur christlichen Legende*, Leipzig 1899, I, s. 37-39.

6. Dobschütz, op.cit., I, s. 102-196; A. Katzenellenbogen, *Antlitz, heiligen* [w:] RDK I, 1937, szp. 733n; K. Gould, *The Psalter and Hours of Yolande of Soissons*, Cambridge Mass. 1978, s. 89-91; Smeyers, op.cit., s. 197n, przyp. 9 (tu starsza literatura); Cormack, op.cit., s. 124n, il. 40, 53; A. Różycka Bryzek, *Mandylion* [w:] *Encyklopedia kultury bizantyńskiej*. Pod red. O. Jurewicza, Warszawa 2002, s. 324n. Opowieść o królu Abgarze znana była na Zachodzie m.in. dzięki Złotej Legendzie Jakuba z Voraginy, który – powołując się na św. Jana Damasceńskiego – przytoczył ją w ramach legendy na dzień św. Szymona i Judy apostołów, pisząc m.in. „Abgar [...] posłał doń [sc. do Chrystusa] pewnego malarza, aby sporządził podobiznę Pana [...] Lecz gdy malarz przybył do Pana Jezusa, z twarzy Pana promieniował tak wielki blask, że nie potrafił na nią patrzeć [...] Widząc to Pan wziął lniań szatę owego malarza, przyłożył ją do swej twarzy i odcisnął na niej obraz swego oblicza, i posłał go królowi Abgarowi, który tak tego pragnął. Jak zaś Pan wyglądał, to czytamy w tejże starożytnej historii, którą cytuje Jan z Damaszku. Otóż miał on piękne oczy i piękne brwi, twarz pociągłą i był łagodnie pochylony, co jest oznaką dojrzałości”, por. Jakob de Voragine, *Złota Legenda*. Wybór. Tłum. J. Pleziowa, Warszawa 1955, s. 610.

7. Dobschütz, op.cit., I, s. 197-262; Katzenellenbogen, op.cit., szp. 734-740; Gould, op.cit., s. 82-89; Smeyers, op.cit., s. 198-209; zob. też Kopeć, op.cit., s. 361-369; Hand, op.cit., s. 7-16. Do grupy acheiropoietai należy też m.in. *czczony w lateraneńskiej kaplicy Sancta Sanctorum* w Rzymie całopostaciowy wizerunek Chrystusa (142 x 58,5 cm), datowany obecnie na VI wiek, od czasów papieża Innocentego III (1198-1216) zakryty – poza twarzą Zbawiciela – srebrnym okładem; wg legendy miał być rozpoczęty przez św. Łukasza, ukończony przez Boga posługującego się ręką anioła, por. Cormack, op.cit., s. 114-116, il. 30.

8. Jakob de Voragine, op.cit., s. 184 (w ramach legendy na dzień Męki Pańskiej).

9. Por. Dobschütz, op.cit., I, poz. 32 na s. 292\*; Gould, op.cit., s. 86; Smeyers, op.cit., s. 203.

10. Dobschütz, op.cit., I, poz. 34 na s. 294\*, poz. 39a na s. 297.

11. J.w., I, , poz. 40 na s. 298\*; N. Paulus, *Geschichte des Ablasses im Mittelalter*, Paderborn 1923, III, s. 295n; Hand, op.cit., s. 14.

12. Dobschütz, op.cit., poz. 59 na s. 305\*. Cytat w przekładzie Porębowicza przytacza Kopeć, op.cit., s. 364n.

13. Katzenellenbogen, op.cit., szp. 735-740.

14. S. Lewis, *The Art of Matthew Paris in the Chronica Majora*, Cambridge 1987, s. 126-131, pl. IV, V; Hand, op.cit., s. 10, 12. Kilka przykładów włoskich z doby Trecenta, w tym przede wszystkim obraz z około 1380 autorstwa anonimowego malarza czynnego w Pisto (Nowy Jork, kolekcja Jacka Linsky'ego) wymienia M. Meiss, *Painting in Florence and Siena after the Black Death. The Arts, Religion and Society in the Mid-Fourteenth Century*, New York – Evanston – London 1951, s. 35-37, przyp. 94, 96, fig. 42. Zob. też Smeyers, op.cit., s. 203-208. *Veraicon* w kształcie krótkiego popiersia występuje też na malowidle ściennym datowanym na schyłek w. XIV w. prezbiterium kościoła parafialnego p.w. Św. Bartłomieja w Niedzicy. Jedno z najstarszych zachowanych przedstawień rzymskiego *Veraiconu*, w Psalterzu i *Godzinkach* Jolanty ze Soissons wykonanych w Amiens około 1275-1285 (Nowy Jork, Pierpont Morgan Library, M. 729, fol. 15) przedstawia jedynie głowę Chrystu-

sa okoloną nimbem, co zdaniem Karen Gould było efektem połączenia rzymskiego wizerunku z Mandylionem czczonym na ikonie (w. XII/XIII) przechowywanej w katedrze w Laon, por. Gould, op.cit., s. 81-94, il. 7, 64n.

15. Zob. m.in. M.J. Friedländer, *Early Netherlandish Painting, I: The van Eycks, Petrus Christus, Leyden – Brussels 1967*, s. 68n, Pl. 63 a-d; H. Belting, Ch. Kruse, *Die Erfindung des Gemäldes. Das erste Jahrhundert der niederländischen Malerei*, München 1994, s. 53, 56, il. 26n; Smeyers, op.cit., s. 195-197, 209-217 (przyp. 97 na s. 214 – zestawienie rękopisów brugijskich), fig. 1-6. Zdaniem Smeyersa najbliższa van eyckowskiemu prototypowi z 1440 r. jest miniatura w *Godzinkach brugijskich* z ok. 1450 (Nowy Jork, Pierpont Morgan Library, M. 421, fol. 13v), zob. też Tenze, *L'Art de la Miniature flamande du VIIIe au XVIe siècle*, Leuven 1998, il. 43 na s. 263. Powstałe w Brugii eyckowskie prototypy naśladowane i parafrazowane były w dziełach malarzy kolejnych generacji: Petrusa Christusa, Boutsów, Hugona van der Goes, Hansa Memlinga czy Gerarda Davida.

16. Por. Dirk Bouts (ca. 1410 – 1475), *een Vlaams primitief te Leuven*. *Tentoonstellingscatalogus*. Red. M. Smeyers, K. Smeyers, Leuven 1998, s. 400; H. Mund, N. Goetghebeur, Anonymous Master, *Salvator Mundi* [hasło katalogowe w:] H. Mund, C. Stroo, N. Goetghebeur with the collaboration of H. Nieuwdoorn, *The Mayer van den Bergh Museum Antwerp, Brussels 2003* (*Corpus of Fifteenth-Century Painting in the Southern Netherlands and the Principality of Liège*, 20), s. 376.

17. Belting, Kruse, op.cit., s. 164 (tu starsza literatura), tabl. 66n; S. Kemperdick, *Der Meister von Flémalle. Die Werkstatt Robert Campins und Rogier van der Weyden*, Brepolis 1997, s. 42-44, il. 53n.

18. Przepuszczenie takie wyraziła C. Gottlieb, *The Mystical Window in Paintings of the Salvator Mundi*, „*Gazette des Beaux-Arts*” LVI, VI séries, 1960, s. 314, wykluczył je Kemperdick, op.cit., s. 42.

19. Belting, Kruse, op.cit., s. 187n, tabl. 74-75; D. De Vos, Rogier van der Weyden. *Das Gesamtwerk*, München 1999, s. 268-273, il. na s. 269 i 270; P. Lorentz, *Triptyque de la famille Braque* [hasło katalogowe w:] P. Lorentz, M. Comblen – Sonkes, *Musée du Louvre Paris. III, Bruxelles 2001* (*Corpus de la Peinture des anciens Pays-Bas méridionaux et de la principauté de Liège au quinzième siècle*, 19). Texte, No 193 na s. 133-184 (w tym na s. 167-175 bibliografia), *Illustration*, pl. XCI – CXXXI. Zdaniem Lorentza (s. 163) tryptyk namalowany został przed śmiercią Jehanna Braque'a, między 1450/1451 a 25 czerwca 1452.

20. Na rewersach skrzydeł: czaszka i tarcza z herbem rodzi-ny Braque oraz „kamienny” krzyż z inskrypcją (wg Lib. Eccl. 41,1) i tarcza z herbem rodzi-ny Braque i Brabant (żony Jehanna – Katarzyny z Brabantu).

21. *Niederlandzka, XV-wieczna wersja tematu Salvatoris mundi* nie posiada wyczerpującego opracowania, a poniższe uwagi sformułowane zostały głównie na podstawie zarówno podsumowujących dotychczasowy stan badań jak i zawierających własne przemyślenia uwag Barbary Miodońskiej, zob. A. Jameson, *The History of Our Lord in Art*, London 1892, t. II, s. 374n; Gottlieb, op.cit., s. 313-332; L. H. Heydenreich, *Leonardo's Salvator Mundi*, „*Raccolta Vinciana*” XX, 1964, s. 83-109; S. Ringbom, *Icon to Narrative. The Rise of the Dramatic Close-up in Fifteenth-Century Devotional Painting*, Åbo 1965 (*Acta Academiae Aeonensis*, ser. A, XXXI, nr 2), s. 69-71, 171-173; B. Miodońska, *Rex Regum*

i Rex Poloniae w dekoracji malarskiej Gradału Jana Olbrachta i Pontyfikału Erazma Giolka. Z zagadnień ikonografii władzy królewskiej w sztuce polskiej wieku XVI, Kraków 1979 (Suplement do „Rozpraw i Sprawozdań Muzeum Narodowego w Krakowie” XII), s. 90-101, il. 16, 68-74. Zob. nadto H. Feldbusch, Christus als König [w:] RDK, III, 1954, szp. 701; A. Legner, Christus, Christusbild. IV. Das Christusbild der gotischen Kunst. LCI 1, szp. 423n; G. Schiller, Ikonographie der christlichen Kunst, 3: Die Auferstehung und Erhöhung Christi, Gütersloh 1971, s. 248n.

22. Warto w tym miejscu przypomnieć, że przed 1341 r. Simone Martini namalował w trójkątnym szczycie nad portalem w portyku zachodnim katedry w Awinionie fresk (jego odsłonięte w czasie konserwacji synopie ukazują kolejne zmiany koncepcji ikonograficznej, m.in. wersję z otwartą księgą pierwotnie z napisem: „EGO / SUM // LUX MUNDI” – wg Jan 8,12) przedstawiający ściśle frontalne ujęcie Chrystusa do bioder, błogosławiącego prawą ręką, w lewej podtrzymującego ziemski glob, zob. A. Martindale, Simone Martini. Complete Edition, Oxford 1988, s. 47n, 181n, il. 97-100. Natomiast przy filarze międzyszczytowym portalu Sądu Ostatecznego w północnym ramieniu transeptu w Reims już około r. 1230 ustawiono całopostaciowy posąg Chrystusa błogosławiącego, podtrzymującego glob ziemski w lewej dłoni, por. W. Sauerländer, La Sculpture gothique en France 1140-1270, Paris 1972, s. 161, il. 236n.

23. Gottlieb, op.cit., s. 315, 321.

24. Zob. m.in. J. H. Marrow, Dutch Manuscript Illumination before the Master of Catherine of Cleve, „Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek” 19, 1968, s. 66; J. Białostocki, The Eye and the Window. Realism and Symbolism of Light – Reflections in the Art of Albrecht Dürer and His Predecessors [w:] Festschrift für Gert von der Osten, Köln 1970, s. 159-176; Tenże, Okno i oko. Realizm i symbolika refleksów światła w sztuce Dürera i jego poprzedników [w:] Tenże, Symbole i obrazy w świecie sztuki, Warszawa 1982, t. 1, s. 68-85, il. 8-34; Miodońska, op.cit., s. 92n, przyp. 23.

25. Np. w dziełach czynnych w Brugii: Hansa Memlinga (zm. 1494) i tzw. Mistrza Półpostaci Kobięcych (ok. 1530) czy w Antwerpii: Quentina Messysa (zm. 1530) czy Joosa van Cleve, por. Friedländer, op.cit., VIa: Hans Memling and Gerard David, Leyden – Brussels 1971, poz. 22 na s. 49, poz. 38 na s. 51, Pl. 64n, 90; Tenże, op.cit., XII: Jan van Scorel and Pieter Coeck van Aelst, Leyden – Brussels 1975, poz. 53 na s. 96, Pl. 32; Tenże, op.cit., VII: Quentin Messys, Leyden – Brussels 1971, poz. 5a na s. 60, poz. 65 na s. 67, Pl. 12, 61; Tenże, op.cit., IX/1: Joos van Cleve, Jan Provost, Joachim Patenier, Leyden – Brussels 1972, poz. 34 na s. 32, Pl. 53. Zob. też anonimowy obraz ze schyłku w. XV (naśladowcy Gerarda Davida?) w Mayer van den Bergh Museum w Antwerpii – por. Mund, Goetghebeur, op.cit., s. 366-376, il. na s. 366. Tamże (s. 374) przytoczone inne przykłady.

26. Zarówno wczesne przykłady z lat 1460-1470 jak i późniejsze do schyłku w. XV zestawia Smeyers, An Eyckian..., s. 215n, przyp. 101-103; B. Bousmanne, „Item a Guillaume Wylent aussi enlumineur”. Willem Vrelant – Un aspect de l’enluminure dans les Pays-Bas méridionaux sous le mécénat des ducs de Bourgogne Philippe le Bon et Charles le Téméraire, Brepols 1997, s. 98, 100, il. 61-64; O. Pächt, U. Jenni, D. Thoss, Flämische Schule, I, Wien 1983 (Österreichische Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Historische Klasse, 160. Band. Veröffentlichungen der Kommission für Schrift- und Buchwesen des Mittelalters, Reihe I: Die illuminierten Hand-

schriften und Inkunabeln der Österreichischen Nationalbibliothek, Bd 3), Textband, rkps 1987 na s. 86-92, szczególnie s. 91n, Fig.101, Tafelband, tabl. IXb, il. 157. Zob. też P.M. de Winter, A Book of Hours of Queen Isabel la Católica, „The Bulletin of the Cleveland Museum of Art”, LXVII/10, 1981, s. 386n, fig. 19n, il. kolorowa III; M. Smeyers, L’Art de la Miniature flamande du VIIIe au XVIe siècle, Leuven 1998, il. 14 na s. 429; Mund, Goetghebeur, op.cit., s. 374. Zob. też łączoną autorsko z Gerardem Davidem miniaturę (z *Godzinek?*) z około 1485-1490 w kolekcji Roberta Lehmana w Metropolitan Museum of Art w Nowym Jorku, por. The Robert Lehman Collection. IV: Illuminations. Oprac. S. Hindman, M. Levi D’Ancona, P. Palladino, M.F. Saffiotti, New York – Princeton 1997, Kat. 11 na s. 84-92, il. na s. 85, zob. także fig. 11.4, 11.8, 11.9.

27. Gottlieb, op.cit., s. 316; Heidenreich, op.cit., s. 88; Ringbom, op.cit., s. 172; Miodońska, op.cit., s. 91; Lorentz, op.cit., s. 140.

28. U. Borkowska, M. Daniluk, Devotio moderna [w:] Encyklopedia Katolicka. Pod red. R. Łukaszyka, L. Bieńkowskiego, F. Gryglewiczka [cytowana niżej jako: EK], III, Lublin 1979, szp. 1220-1222 (tamże starsza literatura); W. Bielak, Devotio moderna w polskich traktatach duszpasterskich powstałych do połowy XV wieku, Lublin 2002, s. 46-54. W odniesieniu do sztuki zob. m.in. C. Harbison, Visions and meditations in the early Flemish painting, „Simiolus” 15/2, 1985, s. 87-118; B. Ridderbos, Die „Geburt Christi” des Hugo van der Goes. Form, Inhalt, Funktion, „Jahrbuch der Berliner Museen”, N.F. 32, 1990, s. 137-152.

29. O. Pächt, Der Salvator Mundi des Turiner Stundebuches [w:] Florilegium in honorem Carl Nordenfalk octogenarii intertextum, Stockholm 1987, s. 181-190. Za wskazanie mi tego artykułu winna jestem wdzięczność dr Katarzynie Ponce – Bałus.

30. Np. w spisanych i iluminowanych w Hadze rękopisach: kopii Rimbijel Jakuba van Maerlant z początku lat 90. XIV w. (Haga, Koninklijke Bibliotheek, KA XVIII, fol. 13), zob. The Robert Lehman ..., s. 57, fig. 7.9 na s. 59, oraz Nuttelijc Boece den Kerstenen Menschen z 1396(?) (Kopenhaga, Kongelige Bibliotek, Thott 70, fol. 2), por. The Robert Lehman..., s. 57; J.H. Marrow, As Horas de Margarida de Cleves – The Hours of Margaret of Cleve, Lisboa 1995, fig. 4 na s. 109. W Biblii łacińskiej z około 1430 (Wiedeń, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 1199) przy początku Genesis (fol. 5) sześciokrotnie przedstawiony, stojący Chrystus – Stwórca trzyma w lewicy złoty glob zwieńczony krzyżykiem, por. Pächt, op.cit., s. 181, il. 3 na s. 183; O. Pächt, U. Jenni, Holländische Schule, Wien 1975 (Österreichische..., 124 Bd. Veröffentlichungen..., Reihe I: Die illuminierte Handschriften..., Bd. 3), Textband, s. 20, Tafelband, Farbtafel I.

31. Pächt, op.cit., s. 181, il. 2 na s. 183. Na temat tej dwutomowej *Biblii* zob. A.W. Byvanck, La Miniature dans les Pays-Bas Septentrionaux, Paris 1937, s. 24.

32. Ten zwraca się do Chrystusa słowami: O d(omi)ne misere(re). Q(ua) si vis potes me mundar(e), natomiast zakonnik kłęczący po stronie przeciwnej: „O pater celi et t(er)re respice in nos”, por. Pächt, Jenni, o.c., Textband, s.13, fig. 2. Przytoczony wyżej cytat z Ewangelii wg św. Mateusza inicjuje czwartą księgę *De imitatione Christi*, autorstwa jednego z głównych przedstawicieli *devotiois modernae* w Niderlandach – Tomasza a Kempisa (1380-1471), poświęconą Sakramentowi Ołtarza, por. Tomasz a Kempis, O naśladowaniu Chrystusa. Przełożyła Anna Kamińska,

Warszawa 1989, s. 198.

33. Marrow, Dutch..., s. 66-69, fig. 9 na s. 68; na temat tego rękopisu zob. też Die goldene Zeit der holländischen Buchmalerei. Einführung J.H. Marrow, Katalogbeiträge: H.L.M. Defoer, A.S. Korteweg, W.C.M. Wüstefeld, Stuttgart – Zürich 1990, Kat. 12 na s. 59-60.

34. Pächt, op.cit., s. 181, 184, il. 4 na s. 183. Na temat tego rękopisu zob. też Die goldene Zeit..., Kat. 14 na s. 63n.

35. J. Warmiński, Groote Geert [w:] EK, t. VI, Lublin 1993, szp. 187n.

36. Die goldene Zeit..., s. 9.

37. Zob. m.in. przedstawienia Chrystusa w *Godzinkach* z ok. 1425 przechowywanych w Deventer, Bibliothek van het Athenaeum (bez sygn., fol. 99), por. G.J. Hoogewerff, Enkele verlichte getijdenboeken tussen 1375 en 1425 in de Nederlanden ontstaan, „Mededelingen der Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen”, Afd. Letterkunde, N.R. XXVI, 1963, s. 94, 97, il. 10; na temat tego rękopisu zob. też Die goldene Zeit..., Kat. 10, s. 42n. Kilka późniejszych przykładów (około 1435 – około 1450) zestawia J.H. Marrow, A Book of Hours from the Circle of the Master of the Berlin Passion: Notes on the Relationship between Fifteenth-Century Manuscript Illumination and Printmaking in the Rhenish Lowlands, „The Art Bulletin”, LX/4, 1978, s. 590, przyp. 3. Zob. też przedstawienia Chrystusa w holenderskojęzycznych *Godzinkach* przechowywanych w Austriackiej Bibliotece Narodowej w Wiedniu: Cod. 2734, fol. 48 (r. 1487) oraz S.n. 13 236, fol. 71 (lata osiemdziesiąte w. XV), por. Pächt, Jenni, op.cit., Textband, s. 102, 106, Tafelband, il. 288, 299. Zob. też Pächt, op.cit., s. 189, il. 11.

38. Die goldene Zeit..., Kat. 62 na s. 204-206, il. 108 na s. 205. Całostronnicowe przedstawienie pojawia się również w *Godzinkach* utrechckich z około 1465-1470 (Cambridge, Fitzwilliam Museum, Ms. Mc Clean 94), tym razem na karcie poprzedzającej Psalmu pokutne, por. Die goldene Zeit..., Kat. 69, s. 215, tabl. 69.

39. W Księdze III (O wewnętrznym ukojeniu), Rozdziale LVI (O tym, że powinniśmy zapominać o sobie i naśladować Chrystusa w dźwiganu krzyża) Tomasz a Kempis komentuje ten cytat w następujący sposób: „Idź za mną – jam jest droga, prawda i życie. Bez drogi nie ma poruszania się naprzód, bez prawdy nie ma rozeznania, bez życia nie ma życia. Jam jest droga, którą iść powinieneś, prawda, której masz zawierzyć, życie, któremu masz zaufać. Jam jest droga niewzruszona, prawda nieskazana, życie – wieczność nieskończona. Jam droga najprostsza, prawda najwyższa, życie szczęśliwe, życie prawdziwe, życie właściwe. Jeśli będziesz szedł moją drogą, poznasz prawdę, a prawda cię uwolni i pozwoli osiągnąć życie wieczne”, por. Tomasz a Kempis, op.cit., s. 185n.

40. Pächt, op.cit., s. 185, il. 6; The Robert Lehman..., Kat. 7 na s. 53-60, il. na s. 54. W polu miniatury przedstawiono nadto św. Michała Archanioła przebijającego smoka oraz zwróconego ku *Saluatorowi* kłęczącego mężczyznę z banderolą: „Miserere mei deus secundum magnam mi (sericordiam tua(m))”.

41. Chrystusowi towarzyszą adorujący Go przedstawiciele władz świeckich i duchownych, por. Pächt, op.cit., s. 185, il. 7; Bousmanne, op.cit., s. 101, il. 70, na temat rękopisu tamże, Kat. 17 na s. 206n, 302n.

42. M.R. James, A Descriptive Catalogue of the Manuscripts in the Fitzwilliam Museum, Cambridge 1895, Kat. 25 na

- s. 60-65, szczególnie s. 61; Pächt, op.cit., s. 187n, il. 8. Na temat Beatrijs zob. Die goldene Zeit..., s. 196, 273. Przedstawienie *Salvatoris mundi* stojącego na kuli świata występuje też w pierwszym tomie *Sanctilogium* Johanna Gielemansa, spisany i iluminowany w latach siedemdziesiątych w. XV w. związany z *devotio moderna* Rooklooster koło Brukseli (Wiedeń, Österreichische Nationalbibliothek, S.n. 12811, fol. 22), por. O. Pächt, D. Thoss, Flämische Schule, II, Wien 1990 (Österreichische..., 212. Band. Veröffentlichungen..., Reihe I: Die illuminierte Handschriften..., Bd 7), Textband, s. 110, 111, Tafelband, il. 212. Tamże, Textband, s. 111n, fig. 117-119 zestawienie przytoczonych wyżej przykładów, zob. też The Robert Lehman..., s. 58n i przyp. 23.
43. Por. m.in. Meister E.S. Ein oberrheinischer Kupferstecher der Spätgotik. Staatliche Graphische Sammlung München, 10. Dezember 1986 – 15. Februar 1987, Kat. 53-60 na s. 56n, il. 53-60 (Christus Salvator: Kat. 53, il. 53).
44. F.W.H. Hollstein, Dutch and Flemish Etchings Engraving and Woodcuts ca. 1450-1700, XII: Masters and Monogrammists of the 15th Century, Amsterdam b.d., il. na s. 92. Rycina ta stała się bezpośrednim wzorem dla miniatury w *Godzinkach* (Londyn, British Library, Harley MS 1662, fol. 89v) wykonanych w Dolnej Nadrenii w latach bądź 1463-1468 bądź 1463-1476, por. Marrow, A Book of Hours..., s. 595, fig. 27.
45. N. Reynaud, Les vitreaux du chœur de Saint-Séverin, „Bulletin monumental”, 143/1, 1985, s. 25-40, szczególnie s. 28-31, fig. 3, 6; Lorentz, op.cit., s. 154. Na temat Mistrza Coëtiwy zob. niżej, przyp. 106.
46. P. Pieper, Die deutschen, niederländischen und italienischen Tafelbilder bis um 1530, Münster 1986 (Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster. Bestandskataloge. Hrsg. v. K. Bussmann), s. 177n, il. na s. 179.
47. E. Lanc, Die mittelalterlichen Wandmalereien in Wien und Niederösterreich, Wien 1983 (Corpus der mittelalterlichen Wandmalereien Österreichs, 1), s. 174-176, il. 293.
48. R. Recht, Nicolass de Leyde et la sculpture à Strasbourg (1460-1525), Strasbourg 1987, s. 148n, 345, il. 38.
49. Są to bardzo jednorodne w układzie postaci odzianej w płaszcz narzucony na tunikę: rzeźba kamienna z fasady kaplicy Mariackiej w Würzburgu (Würzburg, Katedra, Kunstsammlung der Diözese Würzburg), praca warsztatowa z około 1500-1506, pierwotnie umieszczona nad riemenschneiderowska rzeźbą Adama przy portalu południowym i zestawiona ze św. Janem Chrzcicielem (umieszczonym nad Ewą) oraz statuumi dwunastu Apostołów umieszczonych w niszach szkap; rzeźba w części środkowej nastawy ołtarzowej z Dwunastoma Apostołami z kościoła parafialnego p.w. Św. Kiliana w Windsheim (Heidelberg, Kurpfälzisches Museum), praca warsztatowa z 1509 r.; pełnoplastyczna rzeźba z górnej części niezachowanego retabulum ołtarza katedry w Würzburgu (Biebelried, kościół parafialny p.w. Św. Jana Chrzciciela), dzieło Tilmana z lat 1509-1510, por. I. Kalden – Rosenfeld, Tilman Riemenschneider und seine Werkstatt. Mit einem Katalog der allgemein als Arbeiten Riemenschneiders und seiner Werkstatt akzeptierten Werke, Königstein i.T. 2001, s. 96n, 100-102, poz. 41 na s. 135 i 138, poz. 63 na s. 145, poz. 64 na s. 146, il. 115, 124-126, 205; Tilman Riemenschneider. Werke seiner Blütezeit. Katalog zur gleichnamigen Ausstellung im Mainfränkischen Museum Würzburg 24. März bis 13. Juni 2004. Hrsg. v. C. Lichte, Regensburg 2004, s. 72-75, il. 30n, s. 316-319 (na temat cyklu w kaplicy Mariackiej); Tilman Riemenschneider. Werke seiner Gläubigenwelt. Katalog..., Hrsg. v. J. Lenssen, Regensburg 2004, poz. 35 na s. 254n, il. 171.
50. Gottlieb, op.cit., s. 318 i przyp. 20 na s. 331, fig. 8 na s. 322; Friedländer, op.cit., IV: Hugo van der Goes, Leyden – Brussels 1969, s. 43, poz. 37 na s. 75, Pl. 44, il. 37. Na temat ewentualnego prototypu tego przedstawienia, autorstwa Jana van Eycka zob. Pächt, op.cit., s. 184n, il. 5; Pächt, Thoss, op.cit., Textband, s. 111n, fig. 121; Bousmanne, op.cit., s. 101
51. Gottlieb, op.cit., s. 318n, fig. 9 na s. 323; Friedländer, op.cit., VII: Quentin Massys, Leyden – Brussels 1971, s. 45, poz. 93 na s. 71, Pl. 78, il. 93.
52. Friedländer, op.cit., XII: Jan van Scorel and Pieter Coeck van Aelst, Leyden – Brussels 1975, poz. 274 na s. 117, Pl. 148, il. 274.
53. Por. M.J. Friedländer, J. Rosenberg, Die Gemälde von Lucas Cranach, Stuttgart 1989, s. 85, il. 78.
54. Por. Hollstein, op.cit., il. na s. 150, 152; il. na s. 263; il. na s. 204; Hollstein's German Engravings, Etchings and Woodcuts 1400-1700, XXIV A: Israhel van Meckenem. Plates, Compiled by F. Koreny, Blaricum 1986, il. na s. 62, 63, 104, 113. Drzeworyt z całopostaciowym przedstawieniem *Salvatoris mundi*, okolonym przez obfity zestaw cytatów ewangelicznych, powraca w wielokrotnie wydawanej od 1473-74 kronice Wernera Rolewina pt. Fasciculus temporum, zob. Miodońska, op.cit., s. 91, 95, il. 74.
55. Przykłady te w większości wymienia Miodońska, op.cit., s. 97, przyp. 3.
56. H. Turska, Christus Zbawiciel Świata, [hasło katalogowe w:] Ars sacra. Dawna sztuka diecezji toruńskiej. Katalog wystawy 5 XI-31 XII 1993 r., Toruń 1993, s. 44, il. 21 (stan przed konserwacją); J. Domasłowski, Wyposażenie wnętrza [w:] Bazylika katedralna świętych Janów w Toruniu. Pod red. M. Biskupa. Opracowali: J. Domasłowski, L. Krantz – Domasłowska, K. Mikulski, W. Rozynkowski, K. Wajda, Toruń 2003 (Zabytki Polski północnej, nr 12), s. 127-129, il. 65 (stan po konserwacji)
57. Zob. wyżej, przyp. 34. Obraz toruński zestawień należy z miniaturą z lat czterdziestych w. XV, w spalonych w roku 1904 tzw. Godzinkach Mediolańsko-Turyńskich (dawniej Turyn, Biblioteca Nazionale, fol. 44v), ilustrującą początek modlitw związanych z konsekracją mszalną; łączona obecnie z tzw. Mistrzem Godzinek Llangattock, wykonana najprawdopodobniej według szkicu lub modelu autorstwa Jana van Eycka, przedstawiała Chrystusa trzymającego w lewej ręce otwartą księgę Ewangelii z inskrypcją: Ego sum via veritas et vita, por. Pächt, op.cit., s. 181, il. 1; Pächt, Thoss, op.cit., Textband, s. 111, fig. 120; F. Boespflug, E. König, Les „Très Belles Heures” de Jean de France, duc de Berry. Un chef-d'oeuvre au sortir du Moyen Age, Paris 1998, il. na s. 117. Przedstawienie Chrystusa z otwartą księgą (adorowanego przez dwóch aniołów z których jeden porusza kadzielnicą) występuje w iluminowanych przez Willema Vrelanta *Godzinkach* z kolekcji ks. Arenberg (Malibu, The J. Paul Getty Museum, ms. Ludwig IX 8, fol. 34), przy początku modlitw pasyjnych, por. Bousmanne, op.cit., s. 101 i il. 68, na temat rękopisu: s. 272-274. W północnoniderlandzkim egzemplarzu *Godzinek* z około 1480-1485 (zbiory prywatne w Holandii) przedstawienie Chrystusa błogosławiącego, z otwartą księgą w lewej ręce, występuje na początku tekstu *Godzinek o Przedwiecznej Mądrości*, por. Die goldene Zeit..., Kat. 104 na s. 295n, tabl. 104.
58. A.S. Labuda, Malarstwo tablicowe w Gdańsku w 2 poł. XV w., Warszawa 1979, s. 151, 209n, il. 167.
59. J.w., s. 134n, 206, il. III, 145
60. J. Kruszelnicka, J. Flik, Zbiory gotyckiej rzeźby i malarstwa Muzeum Okręgowego w Toruniu, Toruń 1968, s. 33-36, tabl. 6; S. Bogdanowicz, Dzieła sztuki sakralnej bazyliki Mariackiej w Gdańsku, Gdańsk 1990, s. 198-200, il. 88.
61. Z. Krzymuska-Fafius, Płastyka gotycka na Pomorzu Zachodnim, Szczecin 1962, s. 92, poz. 80, ryc. 49.
62. M. Nałęcz-Dobrowolski, Mało znane zabytki Krakowa, „Tygodnik Ilustrowany”, Nr 10-4 Marca 1922, ogólnego zbioru nr 3, 251, wydawnictwa rok 63, s. 152, il.; L. Lepszy, S. Tomkiewicz, Kraków. Kościół i klasztor OO. Dominikanów, Kraków 1924 (Zabytki sztuki w Polsce, I), s. 95; L. Lepszy, Studja nad kulturą i sztuką kościoła oo. dominikanów w Krakowie, „Rocznik Krakowski” XX, 1926, s. 105. Obraz w nierozpoznanych dotąd okolicznościach dostał się do Warszawy i wszedł w posiadanie tutejszego Muzeum Narodowego jako dzieło z kościoła p.w. Śś. Janów w Toruniu, zob. m.in. Kruszelnicka, Flik, op.cit., s. 33-35, il. 6; J. Flik, Zagadnienia technologiczno-konserwatorskie obrazu gotyckiego ze zbiorów Muzeum Okręgowego w Toruniu, „Rocznik Muzeum w Toruniu”, IV, 1969, s. 189-200, ryc. 121-131; T. Dobrzeńcki, Malarstwo tablicowe. Katalog zbiorów, Warszawa 1972 (Muzeum Narodowe w Warszawie. Galeria Sztuki Średniowiecznej, I), s. 123n, poz. 36, il. 36. Zob. też Domasłowski, op.cit., s. 128. Cechy stylowe obrazu są obecnie w dużej mierze zatarte na skutek współistnienia różnych chronologicznie warstw malarzkich, por. Flik, l. c.
63. Zob. m.in. W. Kurpiak, Chronologia kościoła w Haczowie na podstawie wyników konserwacji i badań malowideł ściennych, „Ochrona Zabytków” XXIX/4, 1976, s. 315, il. 3n; Tenże, Odkrycie malowideł późnogotyckich na deskach pierwotnego stropu kościoła w Haczowie, „Tekka Konserwatorska. Polska południowo-wschodnia”, 1, 1982, rys. 1a na s. 182 oraz 3 na s. 185; M. Kornecki, H. Małkiewiczówna, Małopolska [w:] J. Domasłowski, A. Karłowska-Kamzowa, M. Kornecki, H. Małkiewiczówna, Gotyckie malarstwo ścienne w Polsce, Poznań 1984 (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Seria: Historia sztuki, 17), s. 56, il. 47; J. Gadomski, Pozostałości późnogotyckich malowideł na deskach stropu drewnianego kościoła w Haczowie i zagadnienie ich kompozycji, „Rzeszowska Tekka Konserwatorska”, III-IV, 2002, s. 243n, 245, il. 69-70; S. Stepien, B. Czajkowska-Palusińska, Konserwacja polichromowanych desek stropowych z kościoła w Haczowie oraz aranżacja stropu nawy z włączeniem zachowanych gotyckich desek, „Biuletyn Informacyjny Konserwatorów Dzieł Sztuki”, 14, nr 3-4, 2003, s. 80, il. 3-5, na il. 5 rekonstrukcja całej postaci Salvatora.
64. Z. Ameisenowa, Rękopisy i pierwodruki iluminowane Biblioteki Jagiellońskiej, Wrocław – Kraków 1958, poz. 178 na s. 147n, fig. 209; Malarstwo gotyckie w Polsce\*\* Katalog zaytków, Warszawa 2004, s. 406, \*\*\* Album ilustracji, il. 1239.
65. Polonia typographica saeculi sedecimi, V: Druga drukarnia Floriana Unglera 1521-1536, Wrocław – Warszawa – Kraków 1964, tabl. 186.
66. H. Małkiewiczówna, *Christus Salvator Mundi* [hasło katalogowe [w:] Wawel 1000-2000. Wystawa Jubileuszowa: Skarby Archidiecezji Krakowskiej. Muzeum Archidiecezjalne w Krakowie, maj – wrzesień 2000. Katalog II, Kraków 2000, poz. II/23 na s. 64n, III: Ilustracje, Kraków 2000, il. 432.

67. Kornecki, Małkiewiczówna, op.cit., s. 60n, il. 54.
68. Miodońska, op.cit., s. 90, il. 16.
69. Tamże, s. 95, il. 72.
70. A.S. Labuda, *Salvator Mundi* w Ligocie Prószkowskiej – dziełem warsztatu Joosa van Cleve, „Biuletyn Historii Sztuki”, XXXIX, 1977, s. 247-252.
71. P. Łopatkiewicz, Zabytki plastyki gotyckiej województwa krosieńskiego. Rzeźba drewniana – Malarstwo tablicowe, Krosno 1996, s. 119n, poz. 91, il. 91.
72. Zob. m.in.: L. Masschelein Kleiner, N. Goetghebeur, L. Kockaert, J. Vynckier, R. Ghys, Examen et traitement d'une détrempe sur toile attribuée à Thierry Bouts. La Crucifixion de Bruxelles, „Bulletin de l'Institut Royal du Patrimoine Artistique Bruxelles”, 17, 1978-1979, s. 5-21; E.D. Bosshard, Tüchleinmalerei – eine billige Ersatztechnik, „Zeitschrift für Kunstgeschichte” 45, z. 1, 1982, s. 31-42; D. Bomford, A. Roy, A. Smith, The Technique of Dieric Bouts: Two Paintings Contrasted, „National Gallery Technical Bulletin” 10, s. 39-57; M. Leonard, F. Preusser, A. Rothe, M. Schilling, Dieric Bouts's Annunciation, Materials and Techniques: A Summary, „Burlington Magazine”, 130, 1988, nr 1024, s. 517-522; A. Roy, The Technique of a „Tüchlein” by Quinten Massys, „National Gallery Technical Bulletin”, 12, 1988, s. 12-43; D. Wolfthal, The Beginnings of Netherlandish Canvas Painting: 1400-1530, Cambridge – New York – New Rochelle – Melbourne – Sydney 1989; zob. recenzje tej fundamentalnej dla zagadnienia średniowiecznego malarstwa na płótnie pracy, „Renaissance Quarterly” 43, 1990, nr 2, s. 413-415 (H.J. van Miegroet); „Revue Belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art”, 59, 1990, s. 134 (G. Delmarcel); „Burlington Magazine” 133, 1991, nr 1057, s. 258n (C. Villers). Zob. też C. Villers, Painting on Canvas in Fourteenth Century Italy, „Zeitschrift für Kunstgeschichte” 58, 1995, s. 338-358; The Fabric of Images: European Painting on Textile Supports in the Fourteenth and Fifteenth Centuries. Ed. by C. Villers, London 2000.
73. Tekst bez tytułu, opublikowany w „Sprawozdania Komisji do Badania Historii Sztuki w Polsce” VI, 1900, s. CVIII-CXII, wygłoszony na posiedzeniu tejże Komisji w dniu 24 marca 1898 jako „uzupełnienie i rektyfikacja” artykułu: M. Sokołowski, Z dziejów kultury i sztuki. Dwa nieznanne dokumenty – Jakub z Sienna, arcybiskup gnieźnieński – Miasta pruskie i podkarpackie – Stale krakowskie w XV w. – Jakub i Bartłomiej z Szcza, „j.w.” VI, s. 93n, poświęcony m.in. analizie przekazu źródłowego dotyczącego kopiowania przez malarza krakowskiego Jakuba z Szcza wawelskiej „kortyny” będącej darem francuskiej królowej.
74. M. Bartlová, Assumpta from the White Mountain, Gothic painting on canvas, „Bulletin of the National Gallery in Prague” XII-XIII, 2002-2003, s. 76-84.
75. R. Suckale, Ein Tüchleinbild der Achatiusmarter aus der Nachfolge des Meisters von St. Lambrecht, „Ročenka slovenskej galérie v Bratislave”, 2001, s. 77-83.
76. M. Schuster-Gawłowska, *Salvator Mundi*. Obraz sztalugowy w Katedrze na Wawelu. Dokumentacja konserwatorska, Kraków 1999 (mps w Archiwum Kapituły Metropolitalnej na Wawelu). H. Małkiewiczówna, *Chrystus Salvator Mundi* [hasło katalogowe w:] Wawel 1000-2000. Wystawa Jubileuszowa: Kultura artystyczna dworu królewskiego i Katedry. Zamek Królewski na Wawelu, maj – lipiec 2000. Katedra krakowska – biskupia, królewska, narodowa. Muzeum Katedralne na Wawelu, maj – wrzesień 2000. Katalog I, Kraków 2000, s. 75-77, poz. I/37, III: Ilustracje, il. 50 [inżej cyt. jako Małkiewiczówna, Chrystus... I/37].
77. Katalog Zabytków Sztuki w Polsce, IV: Miasto Kraków, I: Wawel. Praca zbiorowa pod kierunkiem i redakcją J. Szablowskiego. Tekst, Warszawa 1965, s. 69, Ilustracje, fig. 370.; Miodońska, op.cit., s. 97, przyp.2.
78. J. Gadomski, Gotyckie malarstwo tablicowe Małopolski 1460-1500, Warszawa 1988, s. 15, przyp. 5; Tenże, Gotyckie malarstwo tablicowe Małopolski 1500-1540, Warszawa – Kraków 1995, s. 13 i przyp. 13.
79. Przekazy zestawia w wersji skrótovej Małkiewiczówna, Chrystus... I/37, s. 76.
80. Cracovia artificum. Supplementa. Teksty źródłowe do dziejów kultury i sztuki z najdawniejszych oficjalistów krakowskich, lata 1410-1412 oraz 1421-1424. Wybrał i objaśnił B. Przybyszewski, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk – Łódź 1985, poz. 32 na s. 30.
81. Scriptorum rerum Silesiacarum oder Sammlung Schlesischer Geschichtsschreiber, namens der Schlesischen Gesellschaft für Vaterländische Cultur hrsg. v. Dr. G.A. Stenzel, II, Breslau 1839, s. 211.
82. Sokołowski, Z dziejów kultury..., s. 93n. Autor zaproponował – przyjętą w późniejszej literaturze – identyfikację „królowej francuskiej” z Izabelą Bawarską, żoną króla Francji Karola VI Szalonego (zm. 1422); Cracovia artificum 1300-1500. Wydał J. Ptaśnik, Kraków 1917 (źródła do historii sztuki i cywilizacji w Polsce, 4) [cytowane niżej jako: Ptaśnik, CA], poz. 523 na s. 167; Cracovia artificum. Supplementa. Krakowskie środowisko artystyczne czasów Wita Stwosza. Wybrał i opracował B. Przybyszewski, Wrocław – Warszawa – Kraków 1990 [cytowane niżej jako: Przybyszewski, Krakowskie...], s. 39.
83. Ptaśnik, CA, poz. 938; B. Przybyszewski, Marcin Czarny – późnogotycki malarz krakowski, „Studia renesansowe”, III, 1963, s. 254n i przyp. 31. Na temat fundatora zob. H. Lulewicz, Sołtan Aleksandrowicz [w:] Polski Słownik Biograficzny, XL/3, z. 166, Warszawa – Kraków 2001, s. 341-343.
84. Przybyszewski, Krakowskie..., s. 53.
85. Ptaśnik, CA, poz. 996 na s. 298; Przybyszewski, Krakowskie..., s. 65.
86. Ptaśnik, CA, poz. 1078 na s. 329; Przybyszewski, Krakowskie..., s. 72n.
87. Przybyszewski, Krakowskie..., s. 55n, 46, 52.
88. Ptaśnik, CA, poz. 610 na s. 196n; Przybyszewski, Krakowskie..., s. 40n.
89. Ptaśnik, CA, poz. 1181 na s. 362; T. Dobrowolski, Życie, twórczość i znaczenie społeczne artystów polskich i w Polsce pracujących w okresie późnego gotyku (1440-1520). Z pogranicza historii, teorii i socjologii, Wrocław – Warszawa – Kraków 1965, s. 130 sądzi błędnie, że „różne naciągnięte i zamalowane płótna” to zapewne takie, „jakimi oklejano niekiedy obrazową deskę – tablicę”.
90. De Vos, op.cit., il. na s. 118; Lorentz, op.cit., pl. XCIV.
91. Por. De Vos, op.cit., il. 148 na s. 107, tabl. 4. na s. 255, zob. też Belting, Kruse, op.cit., s. 187n; Lorentz, op.cit., s. 154, 163.
92. Na marginesie warto przypomnieć, że sam Roger stworzył – w oparciu o *Salvatora* z tryptyku Braque'a – zaginiony obraz z Chrystusem błogosławiącym (bez kuli świata), znany dziś z szeregu zarówno niderlandzkich jak i niemieckich oraz włoskich (obraz Antonello da Messina w londyńskiej National Gallery) kopii i powtórzeń, por. J. Białostocki, Fifteenth – Century Pictures of the Blessing Christ, Based on Rogier van der Weyden, „Gesta” 15, 1976, s. 313-320.
- Zob. też De Vos, op.cit., s. 391.
93. Por. De Vos, op.cit., il. na s. 235.
94. Początek motta niniejszego artykułu (por. Tomasz Kempis, op.cit., s. 21) stanowi dalszy ciąg cytatu z Ewangelii wg św. Jana 8,12.
95. Por. De Vos, op.cit., il. 116 na s. 94, il. na s. 190.
96. Lorentz, op.cit., s. 140.
97. Według Gottlieb, The Mystical..., s. 315n, fig. 1-3 motyw ten (obarczony potrójnym, omówionym już wyżej znaczeniem symbolicznym) przejęty został przez Rogera z filadelfijskiego obrazu Mistrza z Flémalle, na którym okno odbija się w kryształowej broszy zdobiącej szatę Chrystusa; zdaniem De Vos'a (op.cit., s. 272) widoczne na metalowej kuli świata odbicie okna komnaty (Zimmerfenster) może być związane z „domowym” przeznaczeniem tryptyku; według Lorentz'a (op.cit., s. 140, pl. XCVIII) motyw ten może pełnić rolę symboliczną – jeśli przyjąć interpretację Carli Gottlieb, bądź czysto malarską: „celui de créer l'illusion de la brillance du globe métallique que tient le Christ”.
98. Czerodzielne *regnum* trzymane przez *Salvatora* występuje m.in. na wspomnianych już rycinach w kolejnych wydaniach *Fasciculus temporum Rovelinca*, por. Miodońska, op.cit., il. 74, na miniaturze z około 1490 w Biblii łacińskiej przechowywanej w Bibliotece Jagiellońskiej (il. 43) i obrazie w Siekłówce, por. Łopatkiewicz, op.cit., il. 91.
99. Por. Die goldene Zeit..., Kat. 22 na s. 80-82, il. 32 na s. 79. Obszerną, lecz inaczej faldowaną tunikę z dwoma guzikami pod szyją nosi także Chrystus pojawiający się sześciokrotnie w kolejnych dniach Stworzenia we wspomnianym już pierwszym tomie Biblii północnoniderlandzkiej z około 1430 (Wiedeń, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 1199, fol. 5), por. Pächt, Jenni, o.c., Tafelband, Farbtafel I; Die goldene Zeit..., tabl. 33.
100. Zob. m.in. M. Gutkowska – Rychlewska, Historia ubiorów, Wrocław – Warszawa – Kraków 1968, s. 175-210; F. Boucher, Histoire du costume en Occident de l'Antiquité à nos jours, Paris 1969, s. 194n, 201, il. na s. 207.; K. Turska, Ubiór dworski w Polsce w dobie pierwszych Jagiellonów, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk – Łódź 1987, s. 108-118.
101. Por. Turska, Ubiór..., s. 109, il. 60 na s. 111; P. Mrozowski, Polskie nagrobki gotyckie, Warszawa 1994, poz. I.107 na s. 225, il. 107.
102. O XV-wiecznej przebudowie korpusu zob. m.in. M. Zikanová, Ke stavebním dejinám a umeleckohistorickému významu Svatoštepánského domu ve Vidni. Chram sv. Štěpána, gotický dom – jeho vznik a osud [w:] Vídeňská gotika. Sochy, sklomalba a architektonická plastika z domu Sv. Štěpána ve Vidni, Vídeň [1991], s. 40n; G. Brucher, Wien I, Dom- und Metropolitenkirche St. Stephan. Neubau des Langhauses [hasło kat. 10 w:] Geschichte der Kunst in Österreich, 3: Spätmittelalter und Renaissance. Hrsg. v. A. Rosenauer, München – Berlin – London – New York 2003, s. 222-224. Wszystkie rzeźby korpusu wymienia, datuje według wydzielenych grup oraz w znacznym stopniu reprodukuje H. Tietze, Geschichte und Beschreibung des St. Stephansdomes in Wien, Wien 1931 (Österreichische Kunsttopographie, XXIII), s. 394-417, il. 445-496. Zob. też m.in. M.B. Rasperger, Ikonographie und stilistische Untersuchung des Skulpturenzyklus an den Langhausfiguren in St. Stephan, Wien 1961 (maszynopis); R. Perger, Zur Datierung einiger Bildwerke im Langhaus des Wiener Stephans-

domes, „Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege”, XLII, 3-4, 1988, s. 109-112; L. Schultes, *Plastiky v chrámu sv. Štěpána. Od Rudolfa IV. k Maximiliánovi I.* [w:] *Videóská gotika...*, s. 83. Na temat datowania rzeźb pisał też – w nieznanym mi opracowaniu A. Saliger, 850 Jahre St. Stephan: Symbol und Mitte in Wien 1147 – 1997. Sonderausstellung Historisches Museum der Stadt Wien, 24 April – 31 August 1997, Wien 1997, s. 129-137.

103. Tietze, op.cit., s. 399, poz. 19, s. 414, il. 466.

104. Rasperger, op.cit., s. 56.

105. Mund, *Goetghebeur*, op.cit., s. 376.

106. Zob. wyżej, przyp. 50.

107. Tak fałduje się np. zapięta pod szyją dwoma guzikami szata „Tymotheos’a” na portrecie autorstwa Jana van Eycka z r. 1433 (Londyn, National Gallery) oraz czerwona, podszta futrem *capa magna* kardynała Niccolò Albergatiego na portrecie tegoż autorstwa (r. 1438; Wiedeń, Kunsthistorisches Museum), por. Belting, Kruse, op.cit., tabl. 35-36. Inaczej fałdowaną, lecz zapiętą pod szyją na dwa guziki tunikę nosi Chrystus na obrazie ze sceną *Wskrzeszenia Łazarza* (około 1455-60; Paryż, Luwr) – dzieło tzw. Mistrza Coëtyvy, identyfikowanego ostatnio hipotetycznie z działającym we Francji w 2 połowie XV w. Mikołajem (Colin) z Ypres (Amiens), którego ojciec – malarz Andrzej z Ypres od 1428 r. (wspólny pobyt w Tournai) do śmierci w r. 1450 pozostawał w kontaktach z Rogerem van der Weyden, por. P. Lorentz, France, „Terre d’Accueil” for Flemish Painters [w:] *The Age of Van Eyck 1430-1530. The Mediterranean World and Early Netherlandish Painting*. Red. Till-Holger Borchert, Gent – Amsterdam 2002, s. 67-71, fig. 91.

108. Motyw banderoli nad głową *Salvatora*, z napisem: „Ego sum Via Veritas Et Vita”, tym razem częściowo przesłaniającą nimb, występuje na rycinie frontispisowej autorstwa tzw. Mistrza *Virgo inter virgines* w dziele Ludolfa z Saksonii o życiu Chrystusa, wydanym w języku holenderskim w Antwerpii w 1487 r., por. Pächt, op.cit., il. 9; Pächt, Jeni, op.cit., Textband, s. 102, fig. 92.

109. Por. Belting, Kruse, op.cit., s. 170, tabl. 74; Kemperdick, op.cit., tabl. 1.

110. Zob. De Vos, op.cit., il. na s. 337. Cień rzucany przez „żywe” postacie (a nie malowane en grisaille naśladownictwa rzeźb) występuje już we wczesnym (datowanym na około 1425-1430 lub około 1433) obrazie Rogera z przedstawieniem zasiadającej w kamiennej niszy Matki Boskiej z Dzieciątkiem (Madryt, Museo Thyssen Bornemisza), interpretowanej jako przedstawienie Kościoła, którego „obecnosc” i „realność” ów cień podkreśla, por. K.M. Birkmeyer, Notes on the Two Earliest Paintings by Rogier van der Weyden, „The Art Bulletin”, XLIV/4, 1962, s. 330, il. 1; A. Umland, T.M. Abatermarco, Rogier van der Weyden – Madonna Enthroned [hasło katalogowe w:] C. Eisler, *The Thyssen – Bornemisza Collection. Early Netherlandish painting*, London 1989, s. 70, il. na s. 63, 64, 73. Zob. też V.I. Stoichita, *Krótką historia cienia*, Kraków 1997 (przekład P. Nowakowskiego), s. 72, 81, il. 21. Cień towarzyszył też pierwotnie również zasiadającej w niszy (o obecnie przemalowanym wnętrzu) Matce Boskiej z Dzieciątkiem (il. 38) z kolekcji Durána (Madryt, Prado), o czym świadczy kopia tego obrazu wykonana przez malarza hiszpańskiego w początku w. XVI, por. De Vos, op.cit., s. 189, il. 5a na s. 190.

111. Wymiary: 151,5 x 61 cm; Frankfurt nad Menem, Städtisches Institut; por. Belting, Kruse, op.cit., s. 170, tabl.

74; Kemperdick, op.cit., tabl.2, s. 12-28, il. 11 – omówienie całego zespołu i rekonstrukcja nastawy.

112. Warto w tym miejscu przypomnieć, że wiedeński, katedralny krucyfiks tęczowy (około 1430-1440) uważany jest za dzieło bądź niderlandzkiego artysty, bądź tamże wyszkolonego, powstałe w oparciu o malarski pierwowzór Huberta van Eycka, a nieco późniejszy, przechowywany w Berlinie lecz pochodzący z katedry wiedeńskiej relief ze św. Krzysztofem – za import z Utrechtu, powstały w oparciu o rysunek eyckowski, por. Schultes, op.cit., s. 82.

113. Opisy z r. 1456 i 1524 poświadczają istnienie w zbiorach króla Neapolu Alfonsa I trzech malowanych przez Rogera na płótnie obrazów o tematyce pasyjnej, por. Wolfthal, op.cit., s. 15; De Vos, op.cit., s. 61, 397n; P. Nuttall, „Panni Dipinti di Fiandra”: *Netherlandish Painted Cloths in Fifteenth-Century Florence* [w:] *The Fabric of Images...*, s. 111. Natomiast oczywiście wątpliwości budzi pochodząca z 1604 r. wiadomość przekazana przez Carela van Mandersa – który błędnie łączył działalność Rogera ze słynącą z malowideł wykonywanych na płótnie Brugią – iż tenże specjalizował się w malowaniu wielkich postaci na płótnie, por. De Vos, op.cit., s. 69.

114. Wolfthal, op.cit., s. 6-12, 19; C. Reynolds, *The Function and Display of Netherlandish Cloth Paintings* [w:] *The Fabric of Images...*, s. 91; Nuttall, op.cit., s. 109-117. Znacząca część zebranych przez Dianę Wolfthal (op.cit., Kat. 8, 9 na s. 44n, fig. 68n, Kat. 11, 12 na s. 45-47, fig. 70n, Kat. 17, 18 na s. 49n, fig. 77n, Kat. 21 na s. 50n, fig. 80, Kat. 26 – 29 na s. 53-56, fig. 86-89, Kat. 31 – 36 na s. 56-59, fig. 91-101, Kat. 39 na s. 59n, fig. 104, Kat. 43 na s. 61n, fig. 106, Kat. 45 na s. 62n, fig. 53, Kat. 47 na s. 63 n, fig. 108n, Kat. 50, 51 na s. 65, fig. 113, 28, Kat. 55 na s. 68, fig. 50, Kat. 66 na s. 74, fig. 16n, Kat. 68 na s. 74n, fig. 14, Kat. 70 – 72 na s. 75-77, fig. 129-131, Kat. 78 – 85 na s. 80-83, fig. 136-145, Kat. 108 na s. 88, fig. 158) obrazów niderlandzkich malowanych na płótnie posiada zachowane bądź domniemane prototypy lub wersje malowane na desce.

115. W małopolskim malarstwie tablicowym cień rzucany przez niektóre przedmioty lub stopy postaci pojawia się w początku w. XVI, np. na niektórych kwaternionach poliptyku św. Jana Jaluźnika (Kraków, Muzeum Narodowe), por. Gadomski, *Gotyckie malarstwo... 1500-1540*, il. 3-4, 8-9, w malarstwie miniaturowym np. w większości scen w Kodeksie Baltazara Behema (1505-1512; Kraków, Biblioteka Jagiellońska, rkps 16), por. Z. Ameisenowa, *Kodeks Baltazara Behema*, Warszawa 1961, il. 1-23, I-III (na miniatuże z Pracownią krawiecką [karta 250, il. 1] rzucony na ścianę cień „otula” postać stojącego krojczego), w malarstwie ściennym np. towarzyszy postaciom Ojców Kościoła (około 1505-1515) w jednej z komnat kamienicy przy ul. Kanoniczej 16 w Krakowie (malowidła niepublikowane).

116. Por. De Vos, op.cit., il. na s. 170, 227.

117. Por. materiał ilustracyjny w: Gadomski, *Gotyckie malarstwo... 1460-1500*, il. passim.

118. Por. De Vos, op.cit., kolejno ilustracje na s. 181, 209, 211, 218-219, 227-229, 239, 289.

119. Na szychu Israhela van Meckenem (L. 159) *Salvator mundi* stoi na analogicznie – tyle, że prawoskośnie – widzianej posadzce, por. Hollstein’s German..., XXIV A, il. na s. 62. Posadzka o układzie szachownicowym, przedstawiana w perspektywie zbieżnej, jest motywem obiegowym w malarstwie krakowskim 2 połowy w. XV i pierwszych dziesięcioleciach następnego stulecia. Perspektywa skośna

pojawia się sporadycznie na skrzydłach nastaw, z dwojakim zresztą efektem: zestawianie parami kwater z posadzką lewo- i prawoskośną dawało wrażenie perspektywy zbieżnej, jak np. na łączonych z Janem Wielkim awersach i rewersach skrzydeł tryptyku w Zborówku z około 1480, awersach wewnętrznych skrzydeł poliptyku w Szydłowcu z około 1507-1510 czy awersach skrzydeł tryptyku w Zborówku z około 1530, por. Gadomski, *Gotyckie malarstwo... 1460-1500*, s.147n, il. 110n; Tenże, *Gotyckie malarstwo... 1500-1540*, s. 82n, il. 107, 109n; s. 98, il. 171. Na parach kwater awersów i rewersów skrzydeł z kościoła dominikanów w Krakowie z lat sześćdziesiątych XV w. (Kraków, Muzeum Narodowe) oraz pochodzącej z lewego skrzydła kwaterze w Zalasiu z około 1500 posadzka jest wyłącznie prawoskośna, na awersach i rewersach tryptyku z Woli Rafałowskiej z około 1510-1520 (Muzeum Archidiecezjalne w Przemysłu) – wyłącznie lewoskośna, por. Gadomski, *Gotyckie malarstwo... 1460-1500*, s. 171, il. 238n; s. 17, 65, il. 217; Tenże, *Gotyckie malarstwo... 1500-1540*, s. 85, il. 133n. Na obrazie środkowym tryptyku lub samodzielnym posadzka widziana w perspektywie skośnej pojawia się wyjątkowo w scenie *Zaśnięcia Matki Boskiej* na tryptyku z około 1460-1470 pochodzącej z nieznanego miejsca w diecezji kujawskiej (Muzeum Narodowe w Warszawie) oraz nieco młodszym obrazie o analogicznym temacie w Naramicach koło Wielunia, por. Gadomski, *Gotyckie malarstwo... 1460-1500*, s. 130n, il. 32, 230.

120. Malkiewiczówna, *Chrystus...* 1/37, s. 76n.

121. Por. Gadomski, *Gotyckie malarstwo... 1460 – 1500*, s. 155, il. 123.

122. Por. B. Przybyszewski, *Kapituła krakowska za kanonikatu Jana Długosza (1436 – 1480)* [w:] *Długossiana. Studia historyczne w pięćsetlecie śmierci Jana Długosza*, Warszawa 1980 (*Zeszyty naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego*, DLXI: *Prace historyczne*, 65), s. 26.

123. Por. F. Piekosiński, *Heraldyka polska wieków średnich*, Kraków 1899, poz. 32 na s. 62n, fig. 84; J. Szymański, *Herbarz średniowiecznego rycerstwa polskiego*, Warszawa 1993, s. 137 i il.; Tenże, *Herbarz rycerstwa polskiego z XVI wieku*, Warszawa 2001, s. 105n, il. na s. 119.

124. Najstarszy zapis, zawarty w aktach ziemskich Brześcia Kujawskiego, pochodzi z r. 1406 i dotyczy rodu z Krajewic (*de Crayewice*), por. S. Kozierowski, *Nieznane zapiski heraldyczne*, cz. II, „*Rocznik Towarzystwa Heraldycznego we Lwowie*” VI – 1921-1923, Kraków 1923, s. 3, poz. 4. W Liber beneficiorum Jana Długosza bardzo nieliczni Jasięńczycy występują tylko na obszarze archidiaconatu sandomierskiego: Mikołaj Gol współwłaściciel Przybysławic, Mikołaj Chustka współwłaściciel Krzeczkwic, Jan Gaba (Gamba) współwłaściciel j.w. oraz Obrazowa i Rynarczyc, por. Joannis Długosz Senioris Canonici Cracoviensis Opera Omnia, VIII: *Liber beneficiorum dioecesis cracoviensis II: Ecclesiae parochiales, Cracoviae 1864*, s. 334, 335, 351, 353. Zob. też A. Wolff, *Mazowieckie zapiski herbowe z XV i XVI wieku*, Kraków 1937, poz. 850 na s. 188 (r. 1506), poz. 994 na s. 229 (r. 1524), poz. 1002 na s. 231 (r. 1525), poz. 1031 na s. 239 (r. 1533).

125. Klejnoty Długoszowe. Krytycznie opracował i na nowo wydał dr M. Friedberg, „*Rocznik Polskiego Towarzystwa Heraldycznego*” X – 1930, Kraków 1931, s. 10-17, 21n, 90 – poz. 167 oraz 106 – poz. 162. Rękopis lwowski przechowywany jest obecnie w Bibliotece Uniwersytetu Iwana Franko we Lwowie, warszawski – ze zbiorów Biblioteki Ordyna-

cji Zamoyskich w Warszawie – spłonął w r. 1944.

**126.** B. Paprocki, Gniazdo cnoty, Zkąd Herby Rycerstwa sławnego Królestwa Polskiego, Wielkiego Księstwa Litewskiego, Ruskiego, Pruskiego, Mazowieckiego, Zmudzkiego y inszych Państw do tego Królestwa należących Książąt y Panów początek swoy mają, w Krakowie, z Drukarniwy Andrzeja Piotrkowczyka, Roku 1578, s. 95 – tu wymienieni herbowi: na Mazowszu Karczewscy, w województwie płockim Przeradzcy i Krajewscy, w ziemi rawskiej Boscy, sieradzkiej – Lichnowscy, sandomierskiej – Stanisław Janowski; Tenże, Herby rycerstwa polskiego. Na pięciory Xiąg rozdzielone, w Krakowie, u Drukarni Macieja Garwoliczka Roku Pańskiego 1584, s. 270n – tu podani nadto m.in. Mijakowscy, Radońscy, Bielscy, Zbroszkowie.

**127.** Szczyt ten, według T. Węclawowicza, Gotyckie bazyliki Krakowa, Kraków 1993, s. 36 i przyp. 214 – wzniesiony został na samym początku w. XV. Kwestia datowania (3 ćwierć w. XV?) i powiązania z konkretnymi osobami zdobiących go tarcz herbowych, zrekonstruowanych w zmienionym układzie i niepełnym wyborze po r. 1850 (por. H. Świątek, Tajemnice herbów, „Renowacje” II/2, 1999, reprodukcja rysunku A. Płonczyńskiego na s. 12) pozostaje otwarta.

**128.** Wyrób być może zachodnioeuropejski, z połowy XV w. lub 2 połowy w. XIV i połowy w. XV; na spodzie stopy ryta tarcza z herbem Jasiona, po bokach litery: f – l (lub i), por. J. Żmudziński, Relikwiarz – ostensorium tzw. *Krwi Chrystusa* [hasło katalogowe w: ] Wawel 1000-2000. Wystawa Jubileuszowa. Skarby archidiecezji..., II, poz.II/104 na s. 139; III, il. 515.

**129.** Kaplica dobudowana do korpusu od południa, zapewne u schyłku w. XV lub na przełomie w. XV i XVI, nakryta dwuprzęsłowym sklepieniem krzyżowo-żebrowym; na zwornikach tarcze z herbami: Pobóg i Jasiona, por. A. Szyzko-Bohusz i M. Sokołowski, Kościoły polskie dwunawowe, „Sprawozdania Komisji Historii Sztuki”, VIII, 1912, szp. 94n, Tabl. V, nr 17. Nota bene herb miasta Stopnicy, uchwytny od r. 1571: złoty klucz w polu czerwonym – być może pochodzi od herbu Jasiona, por. A. Salomon, Rys historyczny dziejów Stopnicy, Kielce 1999, s. 5-7; Heraldyka miast regionu Sandomiersko-Kieleckiego, XIII-XX w., pod red. K. Głowackiego, Kielce 2001, s. 194-196.

**130.** Do wyrażenia takiego przypuszczenia upoważnia zbliżony wymiarami (234 x 86 cm) obraz epitafijny Friedricha von Hirschlach, opata cystersów w Heilsbronn (zm. 1350), z całopostaciowym przedstawieniem Chrystusa Bolesnego, por. P. Strieder, Tafelmalerei in Nürnberg, Königstein i.T. 1993, il. 7, kat nr 2 na s. 166.

**131.** Por. Beltling, Kruse, op.cit., s. 164, 187; De Vos, op.cit., s. 271.

**132.** W Ewangeliu wg św. Marka, 10, 47 żebrak Bartymeusz, syn Tymeusza mówi: „Fili David Iesu miserere mei”.

**133.** Turska, Chrystus..., l.c.

**134.** Lanz, op.cit., s. 174-176, il. 293.

**135.** M. Walicki, Malarstwo polskie. Gotyk – renesans – wczesny manieryzm, Warszawa 1968, kat. 12 na s. 296, il. 12; J. Gadamski, Gotyckie malarstwo tablicowe Małopolski 1420-1470, Warszawa 1981, s. 33, 81, 111, 126, il. 20.

**136.** T. Dobrzeński, Średniowieczny portret w sakralnej sztuce polskiej, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie” XIII/1, 1969, poz. 36 na s. 43; Gadamski, Gotyckie malarstwo...1420 – 1470, s. 31, 40n, 48, 122, il. 93.

**137.** Por. Dobrzeński, Malarstwo..., kat. 46 na s. 147n, il.

46; Labuda, Malarstwo..., s. 166, kat. 21 na s. 216, il. 201.

**138.** Pełny tekst cytuje m.in. Dobschütz, op.cit., I, poz. 60 na s. 307\*.

**139.** Zob. I. Kovács, Az eycki szent arc ábrázolások ikonográfiái eredete, „Ars Hungarica” XXV, 1-2, 1997, il.2 na s. 102.

**140.** Por. Smeyers, An Eyckian..., s. 196 – tu pełne odczytanie napisu, w którym w miejsce „speculum sanctorum” winno być „spiritus sanctorum”, fig. 1; Tenże, L’Art..., il. 43 na s. 263.

**141.** Por. Smeyers, An Eyckian..., s. 211.

**142.** W. Kermer, Studien zum Diptychon in der sakralen Malerei, von den Anfängen bis zur Mitte des sechzehnten Jahrhunderts. Mit einem Katalog, Düsseldorf 1967, poz. 127 na s. 120n, il. 163 oraz poz. 128 na s. 121, il. 164; w obu przypadkach są to skrzydła dyptyków.

**143.** Domasłowski, op.cit., s. 129.

**144.** „Vornen an demselben [sc. Pfeiler] stehet Salvator Mundi in eines Mannes vollkommener Grösse und hält eine Hand in die Höhe (gleichsam als wenn Er ein Juramentum praestirte), in der andern aber die Weltkugel. Über seinem Kopf sihet man Gott den Vater, und eine Krohne auff Seinem Häupte, und in der Hand ein Zepter, und umb Ihn vier Engel. Der erste zur Rechten hält in der rechten Hand einen Ablassbrief. Der andere zur Lincken in seiner lincken Hand ein Mandatsbrief. Wider, der unterste zur Rechten hält in seinen Händen ein Wejrachgefäß, der andere aber, Bande und Stricke. Über der Decke, welche gleichsam aussieht als ein Türmchen, flieget ein geharnischter Engel, por. Gregorius Frisch, Der Sankt Marien Pfarrkirchen in Dantzig inwendige Abriss”. Wydała, wstępem i komentarzem opatrzyła K. Cieślak, Gdańsk 1999 (Bibliotheca Historica Gedanensis I), s. 34; zob. też Kruszelnicka, Flik, op.cit., s. 64.

**145.** Archiwum Krakowskiej Kapituły Metropolitalnej na Wawelu (niżej: AKK), sygn. tymcz. II.3.a-3, k. 214. Przekaz ten, podobnie jak kolejny, odnaleziony przez mgra Krzysztofa Czyżewskiego. Zob. też Małkiewiczówna, Chrystus...I/37, s. 75. Najprawdopodobniej w tym czasie przemaalowano tarczę herbową u stóp kłęzącego duchownego aktualizując jej kształt, lecz nie zmieniając godła. Być może inicjatorem zaistniałego w tym czasie „odnowienia” obrazu był jeden z kanoników katedralnych herbu Jasiona?

**146.** Por. M. Rożek, Katedra Wawelska w XVII wieku, Kraków 1980 (Biblioteka Krakowska, 121), s. 50n.

**147.** Na jednym z pól sklepiennych kaplicy Mariackiej (króla Stefana Batorego), w ramach polichromii wykonanej w r. 1594, łączonej autorsko z Kaspem Kurczem, por. A. Fischinger, Kasper Kurcz – renesansowy malarz krakowski, „Studia Renesansowe”, II, 1957, s. 224n, il. 6; w nawie głównej, w pierwszej od wschodu północnej wnęce podokiennej, malowidło z lat 1616-1617, zestawione *vis-a-vis* z równie półpostaciowym przedstawieniem Matki Boskiej, por. Rożek, op.cit., s. 113.

**148.** Fabrica Ecclesiae Cracoviensis. Materiały źródłowe do dziejów katedry krakowskiej w XVIII wieku z archiwów kapitulnych i kurialnych krakowskich. Wydał i opracował B. Przybyszewski, Kraków 1993 (źródła do dziejów Wawelu XIV/1), poz. 329 na s. 154.

**149.** J. Banach, Ikonografia Wawelu, Kraków 1977, t. 2, s. 30-32, 38n, 78n il. 168-171, 176n, 216n; A. Janczyk, Widok na kaplicę Zygmuntofską [hasło katalogowe w: ] Wawel 1000-2000. Wystawa Jubileuszowa. Kultura artystycz-

na... I, poz. I/264 na s. 269n; III, il. 336.

**150.** D. Nowacki, Św. Stanisław [hasło katalogowe w: ] Wawel 1000-2000. Wystawa Jubileuszowa. Kultura artystyczna... I, poz. I/185; na s. 211; III, il. 246.

**151.** Inwentarz zabytków i różnych przedmiotów dotyczących restauracji katedry na Wawelu (AKK, rkps bez sygn., s. 22) podaje w pozycji 311.: „2 anioły z drzewa z utraconymi skrzydłami i złożonemi przepaskami zresztą całe malowane na białe, 90 cm wys. Podtrzymywały dawniej obraz Chrystusa w południowej nawie krzyżowej”, por. J. Żmudziński, Zespół nieznanymi późnobarokowych rzeźb drewnianych z katedry wawelskiej w zbiorach muzealnych Krakowa [w:] Katedra krakowska w czasach nowożytnych (XVI-XVIII w.), Kraków 1999, s. 142. W zbiorach Muzeum Archidiecezjalnego w Krakowie zachowana jest jedna(?) figura anioła pochodząca z ramy obrazu św. Stanisława, zob. j.w., s. 137 i il. 4; Nowacki, op.cit., s. 211.

**152.** Księga zaliczek 1 (AKK, sygn. II.3c – 1), s. 122: POCHWAŁSKI [...] ofertą z dn. 16.II.1904 podjął się restauracji nast. obrazów: 1). Chrystus z nawy krzyż. 100 [...] 3) Św. Stanisław z nawy krzyż. 120. □