

Tomasz Węclawowicz

Droga pielgrzymki drogą zbawienia.

Mikołaja Wierzyńka żal za grzechy na Kościele Mariackim przedstawiony¹

Przechodząc obok prezbiterium Kościoła Mariackiego w Krakowie, spoglądając w górę ku ostrołukowym szczytom okien, ku wyniosłym zwieńczeniom przypór, dostrzegamy wychylające się spod gzymsu, z wnęk okiennych pełnoplastyczne figury zwracające się to wzajemnie ku sobie, to wręcz wprost ku nam, w żywych gwałtownych gestach. Wykonano je w białym wapieniu krzemionkowym, pokryto polichromią, umieszczono na wysokości prawie trzydziestu metrów; dziś szerniały, trudno dostępne, uszkodzone przez wiatry i deszcze, wciąż nie dość dokładnie rozpoznane stanowią bez wątpienia jeden z najbardziej interesujących elementów dekoracyjnych i ideowych Fary Mariackiej.

Kamienna dekoracja figuralna prezbiterium jest największym zespołem gotyckiej rzeźby architektonicznej w Małopolsce. Na zewnątrz składa się nań jedenaście grup postaci umieszczonych w kluczach arkad okiennych a wyżej, pod gzymsem, osiemnaście z pierwotnych dwudziestu dwóch wsporników figuralnych pod nie istniejące już rzygacze - łącznie ponad pięćdziesiąt figur ludzkich, zwierzęcych, stworów fantastycznych, głów i masek. We wnętrzu zachowało się dwanaście nisz baldachimowych pomiędzy oknami, na gzymsie podokiennym, przeznaczonych zapewne na niezachowane (częściowo zrekonstruowane) figury Apostołów.

Od ponad stu dwudziestu lat, kiedy to w roku 1867 Władysław Łuszczkiewicz opisał w krakowskim „Czasie” „kamienne rzeźby kościoła Panny Maryi” (Łuszczkiewicz 1867), dyskusje badaczy koncentrują się zasadniczo wokół dwu zagadnień: osoby domniemanego fundatora Mikołaja Wierzyńka Starszego oraz programu ikonograficznego (Lepiarczyk 1959, s.180-252; Gadomski 1969, s.51-78; Węclawowicz 1990).

Przybyły z Nadrenii Mikołaj Wierzynek (Wirsing) kupiec i bankier, później, prawdopodobnie nobilitowany, stolnik sandomierski zmarł w roku 1360 (Lichończak 1981). Wątpliwości co do jego udziału w fundacji wysuwane były wielokrotnie, przede wszystkim z powodu braku bezpośrednich przekazów źródłowych. Pierwsze

¹ Dziękuję serdecznie prof. dr. Lechowi Kalinowskiemu oraz prof. dr. Danucie Quirini-Poplawskiej, prof.dr. Jerzemu Gadomskiemu, mgr Helenie Małkiewiczównie, ks. dr. Mieczysławowi Turkowi, ks. dr. Zdzisławowi Klisiowi i dr. hab. Wojciechowi Marcinkowskiemu za wiele cennych uwag wniesionych do niniejszego tekstu.

wiadomości pojawiają się w źródłach pisanych dopiero w wieku XV, co najmniej kilkadziesiąt lat po wzniesieniu prezbiterium i tym samym nie mogą być traktowane jako rozstrzygające. W pierwszej połowie wieku XIX Ambroży Grabowski odpisał szesnastowieczną wzmiankę o epitafium Wierzyńka - fundatora, „przybitym” niegdys we wnętrzu prezbiterium. Nie zostało ono wprawdzie odnalezione podczas restauracji Stryjeńskiego, lecz opisany kolisty kształt z herbem pośrodku przypomina podobne, zachowane z czasów kazimierzowskich (Węclawowicz 1990, s. 233-234).

W roku 1354 zwrócił się stary Stolnik do Papieża o zezwolenie na odbycie pielgrzymki „za morze” do Grobu Chrystusa. Z zachowanego dokumentu wynika, iż w tym celu syn Stolnika, również Mikołaj, w dniu 6 listopada tegoż roku stawiał się osobiście w Awinionie i uzyskał pozwolenie łącznie dla jedenastu osób (MPV III, nr 361, s.349). Dokument kancelarii papieskiej był swoistym listem żelaznym niezbędnym do odbycia planowanej podróży, gdyż w tym czasie zarówno ilość pielgrzymów jak i terminy wypływania galer (zwykle w maju) i ich powrotu (w październiku) były dokładnie określane przez Papieża oraz przez Dożę i Senat Wenecji (Quirini-Popławska, 1993, s.3-7).

Przypuszczalnie nasz Stolnik planowanej pielgrzymki jednak nie odbył, albowiem w roku następnym, w lipcu, spotykamy go w źródłach w Krakowie i być może zatem, jak przypuszczają niektórzy badacze, złożył w zamian hojną dotację na budowę kościoła farnego (Kutrzeba 1899, s.42; Lepiarczyk 1959, s. 205, przyp.78; Lichończak 1981, s. 45-46; Wyrozumka 1989, s.84; Węclawowicz 1990, s. 234). Fundację prezbiterium Mariackiego przez Mikołaja Wierzyńka Starszego potwierdza dopiero wnikliwa analiza programu ikonograficznego dekoracji rzeźbiarskiej skonfrontowana z owymi wyrywkowymi przekazami historycznymi. Decydujący jest motyw pielgrzymki pokutnej, być może odbytej lub raczej tylko planowanej, jak domyślamy się ze źródeł. Motyw ten wydaje się być naczelną ideą przedstawień figuralnych.

Dotychczasowe próby odczytania znaczeń poszczególnych postaci były wyrywkowe, a całej kompozycji zbyt ogólne, przy tym ze względu na zniszczenia rozpoznanie kilku rzeźb jest już niemożliwe a wielu utrudnione (Gutowski 1969, s. 59-69, 70-85, 100-109; Głazek 1984, s. 188, 190-192). Niektóre przetrwały w odlewach gipsowych wykonanych w końcu w.XIX, przechowywanych w Muzeum Narodowym. Stan naszej wiedzy zasadniczo zmieniła praca Jerzego Gadomskiego, który zaprezentował szczegółowy opis wszystkich figur, wtedy, przed dwudziestu pięciu laty, lepiej czytelnych, rozwiązał znaczenia niektórych z nich i wysunął dwie sugestie interpretacji całości: jako Sądu Ostatecznego lub jako moralizującego, pełnego dygresji kazania „o świętości i zbawieniu, grzechach i potępieniu” (Gadomski 1969, s.51-78, 64). W istocie jednak obie sugestie wzajemnie się uzupełniają.

Na ścianie południowej prezbiterium umieszczone są postacie trojga świętych - Św. Mikołaja (S.3), Św. Krzysztofa (S.2) i Św.Katarzyny Aleksandryjskiej (S.1). Otoczeni byli oni w Polsce i w krajach niemieckich kultem od najdawniejszych czasów. Czasem występowali wspólnie, zwłaszcza Św. Mikołaj i Św.Katarzyna czczeni później jako jedni z Czternastu Wspomożycieli (Kirschbaum VII 1974, s.290, VIII

1976 s. 46) np. w wezwaniach kościołów (Helbing 1940, s. 260-261, 168-169; Stüwer 1937, s. 175-178; Krumwiede 1960, s. 78, 221, 243). Biorąc pod uwagę wspomniany przekaz o planowanej pielgrzymce, dobór świętych postaci nie wydaje się być wyłącznie konwencjonalny, lecz figury w oknach można potraktować jako źródło materialne uzasadniające hipotezę o dotacji Wierzyńka. Św. Mikołaj, rozpoznawalny jednoznacznie po swych atrybutach: stroju biskupim z pastorałem, infułą, księgą, a zwłaszcza brodatej twarzy wyróżniającej go spośród innych świętych Biskupów (Kirschbaum VIII 1976, s. 47-50) jest przecież patronem Stolnika. Św. Katarzyna Aleksandryjska jest natomiast patronką jego żony znanej nam ze źródeł (Węclawowicz 1990, s. 234).

Grupa rzeźb w oknach południowych prezbiterium poświęcona jest przede wszystkim Św. Krzysztofowi umieszczonemu w otoczeniu Patronów Małżeństwa Wierzyńków i tworzących łącznie niejako *Santa Conversatione*. Św. Krzysztof z Dzieciątkiem Jezus, czczony powszechnie jako chroniący od niespodziewanej śmierci jest także patronem pielgrzymujących (Kirschbaum VII 1974, s. 497-498). Postaci Świętych Patronów wspomagają w drodze pielgrzymkowej fundatora rzeźb przedstawionego po lewej stronie kompozycji, w oknie zachodnim ściany południowej pod postacią *M a ł p y* (S.4). W średniowieczu mała posiadała wiele znaczeń. Przede wszystkim uosabiała upadłego anioła, Szatana (Stauch 1937, s. 202-206; Janson 1952, s. 16-21; Gutowski 1969, s. 61; Gadomski 1969, s. 55), jednakże jako *similitudo hominis*, jak pisał Hrabanus Maurus, przedstawiała również cło-

wieka upadłego, grzesznego (Janson 1952, s. 29-71; por. też Forstner 1990, s.281). Przedstawiana była czasem w orszaku Trzech Króli jako grzesznik pielgrzymujący do Chrystusa (Janson 1952, il. X a) i taka interpretacja małej postaci wydaje się tu być najbardziej trafna. Umieszczenie Małpy wśród usychających liści sygnalizuje treści wanitatywne, przemijania życia, natomiast bujne listowie wokół Św. Mikołaja obrazuje zapewne cnoty moralne jego czynnego żywota wslawionego licznymi cudami (por. m.in.: Lurker 1989, s.200; Forstner 1990, s.151-157, 184-186, 211-213).

Św. Katarzyna przedstawiona jest z kołem i mieczem, narzędziami swego męczeństwa (S.1). Po lewej stronie Świętej widnieją postaci trzech aleksandryjskich Doktorów, którzy pokonani przez nią w dyspacie ponieśli wspólnie śmierć męczeńską. Po stronie prawej w dramatycznym geście, gryziony przez węża to zapewne prześladowca Katarzyny cesarz Maksencjusz (Kirschbaum VII 1974, s.289-297; *Polskie legendy* 1962, s.281-285, 331-333; Gadomski 1969, s.56).

Atrybutami św. Krzysztofa (S.2) są: olbrzymi wzrost, długa rozkwitająca góra laska i dziecięca postać Chrystusa usadowiona na jego ramieniu (Kirschbaum VII 1974, s.497-498; de Voragine 1955, s.350-355; *Polskie Legendy* 1962, s.305-309, 333-335; Ziemińska 1981, s.35-42). Dwie niezbyt czytelne głowy wylaniające się po lewej stronie Świętego to być może Król i Diabeł, u których początkowo służył (Gadomski 1969, s.56). Figury z prawej strony - Syrena i Ryba (lub Rak, a może półksiężyc? por. Ziemińska 1981, s.40-41) oznaczają wodę, przez którą Krzysztof przenosił Chrystusa i przez którą miał przeprowadzić Wierzyńka do Ziemi Świętej. Syrena w jednoznacznym geście rozciągająca rękami dwa ogony i obnażająca swój seks obrazuje pokusy, którym poddany był Święty, a które również czyhać mogą na Wierzyńka w jego przedśmiertnej podróży (Adhemar 1939, s.182-185; Gaignebet Lajoux 1985, s.142-143).

Istotna warstwa znaczeniowa tej podróży rozgrywa się poza czasem. Stolnik przygotowuje się do pielgrzymki, a także, jako człowiek już stary, przygotowuje się duchowo do śmierci, „dobrej” śmierci. Czeka go podróż do Grobu Chrystusa Ukrzyżowanego i do Chrystusa Zmartwychwstałego, który przyjmie jego duszę - podróż do Jerozolimy ziemskiej i do Jerozolimy Niebieskiej. Św. Krzysztof patronuje pielgrzymce Wierzyńka, a jednocześnie patronuje jego śmierci, jest postacią mediu-miczną i apotropeiczną zarazem, i przeprowadzi duszę fundatora ku zbawieniu (por. Ziemińska 1981, s. 35, 40-41).

Wsporniki figuralne pod gzymsem nie tworzą odrębnej narracji, lecz tematycznie związane są z postaciami wyobrażonymi w poszczególnych oknach. Nad Świętymi Patronami przedstawiono personifikacje grzechów, które zwalczali w swoim życiu. Ponad Św. Katarzyną zachowała się tylko jedna figura (S.1.b) - zakonnika, zapewne uosobienie Zawiści (Invidia) (Gadomski 1969, s. 63; Mâle 1986, s. 303, il. 185). Postaci kobiet, umieszczone nad Św. Krzysztofem i Św. Mikołajem, jadące na zwierzętach, kojarzą się z popularnymi przedstawieniami występków, gdzie zwierzę symbolizuje piętnowane cechy (Mâle 1986, s. 285-317; Bloomfield 1952, s. 245-249; Nordström 1956 s. 94-103). Nad Św. Krzysztofem

dwie kobiety jadące po męsku na kozłach i tryku (?) (S.2.a, S.2.b) to bez wątpienia Lubieżność i Rozpusta (Voluptas i Luxuria). Zarówno zwierzęta jak i sposób ich dosiadanania uosabiają grzechy Nicei i Akwiliny, dwu ładacznic, które kusyły Świętego w więzieniu, tam zostały przez niego nawrócone i wraz z nim poniosły śmierć męczeńską (de Voragine 1955, s. 345-355; *Polskie legendy* 1962, s. 307; Hamann 1932, s. 91-97; Nordström 1956, s.94-103; Katzenellenbogen 1964, s. 61). W średniowieczu żywa była ponoć jeszcze tradycja świętowania Nocy Walpurgii, w którym brały udział kobiety jadące na kozłach (Gaignebet Lajoux 1985, s.10-20).

Nad Św. Mikołajem kobieta w koronie, z berłem, jadąca po damsku na lwie (S.3.a) to zapewne Pycha (Superbia) (Gadomski 1969, s. 63) a obok, kobieta z rozwianym włosiem, w sukni z głęboko wyciętym dekoltem, dosiadająca okrakiem mężczyznę w długiej szacie i w birecie (S.3.b) to sławna Filis na Arystotelesie uosabiająca bardzo efektownie Rozpustę (Luxuria). Kobieta ściąga uzdę trzymaną przez filozofa w zębach i smaga go biczem po lędźwiach. Ta grupa figuralna doczekała się bodaj najobfitszej literatury ze wszystkich rzeźb gotyckich w Małopolsce (Sinko-Popielowa 1939; Gadomski 1969, s. 62-63, 71, przyp. 31; Gutowski 1969, s. 100-109).

Ponad kluczową postacią ściany południowej, postacią Małpy, zachował się tylko jeden wspornik po prawej stronie (S.4.b) z figurą mężczyzny siedzącego, zwracającego uwagę nienaturalnie dużymi uszami. Przesadna wielkość uszu i postawa siedząca przedstawiają duchową dyspozycję grzesznego fundatora otwarcia się na Słowo Boże. Zwrot „kto ma uszy, niechaj słuca” odnajdujemy wielokrotnie w *Proroctwach*, w *Ewangeliach* i w *Apokalipsie* (por.m.in.: Lurker 1989, s. 254-255; Forstner 1990, s. 20, 350-351).

Pielgrzymka Wierzyńska jawi się nam w kontekście opisanych przedstawień jako droga przezwyciężenia grzechów wzorem Świętych Patronów. Rzeźby na południowej ścianie prezbite-

rium, istotne dla ustalenia autorstwa fundacji i autorstwa programu ikonograficznego, są jednak tylko częścią większej kompozycji, której centrum znajduje się na ścianach apsydy. W kluczu okna wschodniego (E) umieszczona jest monumentalna głowa Chrystusa w nimbie krzyżowym w otoczeniu adorujących Aniołów. Obok, na ścianie południowo-wschodniej, liryczna scena przedstawiająca Matkę Boską z Dzieciątkiem (zniszczonym) w otoczeniu muzykujących Aniołów (SE). Po prawej natomiast, na ścianie północno-wschodniej, dramatyczna grupa nagich cierpiących postaci (NE).

Przedstawienia na trzech ścianach zamknięcia wschodniego składają się na zwartą całość. Wyobrażają w istocie umieranie i porządek niebiański z umiowaniem związany. Rozważania o „stanie pośrednim” między śmiercią a Sądem Ostatecznym podejmowane na dwu Soborach Lyońskich w latach 1245 i 1274 stworzyły przesłanki do stopniowego kształtowania się w ciągu wieku XIV ikonografii eschatologicznej - Sądu Szczegółowego i Czyśćca (Kirschbaum II 1970, s. 16, 17, 19; IV 1974, s. 332; Le Goff 1981, 1991, s. 84-98, 127-135; Végh 1986, s. 303-314).

W kluczu okna wschodniego „Syn Człowieczy w chwale Ojca swego i z Anioły swemi” (Mt 26,27), nie jest jednak sędzią, brak tu bowiem atrybutów apokaliptycznych. Jest Chrystusem przyjmującym dusze umierających. Wątek ten pojawia się w *Piśmie* wielokrotnie (m.in. Syr 11,26-28; Łk 23,43; zwłaszcza: Dz 7,58; Flp 1, 1-26; por. także Ratzinger 1986, s. 143-149). Chrystus jest bowiem „zmartwychwstaniem i życiem wiecznym” (J 11, 25) i „każdy, który widzi Syna i wierzy weń, ma żywot wieczny” (J 6,40).

Matka Boska z Dzieciątkiem w otoczeniu muzykujących Aniołów w oknie południowo-wschodnim (SE) jest przedstawiona jako Królowa Niebios i winna być tu rozumiana jako Brama Niebios (Måle 1985, s. 275, 281; Kunstle 1928 I, s. 634-

635; Kirschbaum III 1971, s. 190-191, 194, 197; Hammerstein 1962, s. 235-236; por. też Forstner 1990, s. 383-386).

Przedstawienia w kluczu arkady na ścianie północno-wschodniej (NE) określane zwykle były jako grupa Piekła (Gadomski 1969, s. 57-58). Brak tu jednak niezbędnych elementów: szatanów zadających męki, paszczy Lewiatana (Kirschbaum II 1970, s. 314-321). Nagie postacie są w istocie dosyć zagadkowe; na pewno nie są szatanami. Postać środkowa zdaje się spadać krzycząc, dwie inne po bokach jakby czekają, prawa nasłuchuje, lewa pokazuje palcem na siebie. Bez wątpienia scena ta jest bliższa wyobrażeniom dusz tęskniących za Bogiem w Czyśćcu (por. m.in.: Ps 41 i 42) niż mękom piekielnym po osądzeniu na końcu *Dziejów* (por.: Künstle 1928 I, s.521-523; Kirschbaum II 1970, s.16-17, IV 1972, s.332; Ziółkowski 1958, s. 29-100, 245-266; Ratzinger 1986, s.158-142, 238-253). W drugiej ćwiertci wieku XIV, a więc krótko przed ustaleniem programu ikonograficznego rzeźb Mariackich, swoje apogeum osiągnęła dysputa teologiczna na temat *visio beatifica* - oglądania Oblicza Boga przez dusze czyścicowe (Le Goff 1981, *passim*, 1991, s.90-91; Végh 1986, s.304-307). Być może przedstawienia w oknie północno-wschodnim prezbiterium Mariackiego należy rozumieć jako wyraz tych rozważań w Krakowie.

Postaci na wspornikach trzech ścian zamknięcia wschodniego są odmiennie komponowane niż na wspornikach ściany południowej. Nad Matką Boską widnieją kobieta i mężczyzna w długich szatach. Kobieta trzyma w lewej ręce kulisty przedmiot, zapewne jabłko, a drugą przytrzymuje fałdy szat. Podobnie mężczyzna obiema rękami trzyma fałdy swojej szaty (SE.a, SE.b). Atrybutami obojga zdają się być właśnie szaty, a jabłko sugeruje, iż kobieta jest zapewne Ewą. Postaci te przedstawiają zatem Pierwszych Rodziców, już zbawionych w białych Szatach Godowych (por.: Ap 6, 11; 7, 9; 19, 7), wyprowadzonych z Otchłani przez Zmartwychwstałego Chrystusa.

Ponad Chrystusem z lewej strony widnieje młodzieniec o skrzyżowanych nogach (E.a). W takiej pozie przedstawiano m.in. krzyżowców na nagrobkach (Panofsky 1964, s.56-57, il. 219-220). Pobożność krzyżowców w kontekście Wierzyńskiej pielgrzymki do Ziemi Świętej może być tu odczytywana generalnie jako personifikacja Wiary (Fides). Postać druga po prawej (E.b), niegdyś uszkodzona i częściowo zrekonstruowana (głowa), może być rozpoznana dzięki wyraźnym gestom: osłania bowiem pierś i łono. Zapewne jest to druga wyróżniona cnota, jako uzupełnienie Wiary, np. Czystość (Castitas) lub Roztropność (Prudentia) (van Marle II 1932, wkładka tytułowa; Katzenellenbogen 1964, passim; Karłowska - Kamzowa 1992, s. 335-336, il. 7).

Postaci pod gzymsem na ścianie północno-wschodniej to po lewej stronie - kobieta obnażająca się z szat (NE.a) i po prawej stronie - mężczyzna stojący w rozkroku, spoglądający na bliżej nieokreślony, bo uszkodzony, przedmiot trzymany przed twarzą w wyciągniętej ręce (NE.b). Szaty kobiety obnażającej się są oznaką cielesności grzesznego życia (Za 3,3-4; 2 Kor 5,1-10; por. także Lurker 1989, s. 232-233; Forstner 1990, s. 442-446). Gest zdejmowania odpowiada chwili śmierci, gdyż jak pisał Św. Jan Chryzostom: „Czymże jest śmierć - jest ona jakby zdjęciem szat” (cyt.:Forstner 1990, s. 445). Podobnie sąsiednią postać można interpretować również jako przedstawioną w chwili śmierci, jako „wpatrującego się w chwałę Pańską, jakby w zwierciadle” (2 Kor 3,18). Prawo Boże jest jakby lustrem, w którym człowiek musi badać oblicze swej duszy, ażeby dowiedzieć się, jaka ona powinna być, a jaka jest (Jk 1,23-25; por. też Forstner 1990, s.441-442). Przedstawienia ściany północno-wschodniej należy rozumieć całościowo jako przestrozę: rachunek sumienia w chwili śmierci, wizję Czyśćca, oczekiwania na Sąd i Zbawienie (por.: Kirschbaum IV 1972, s. 332; II 1970, s. 16-20).

Wyobrażenia Czyśćca i Bramy Niebios po obu stronach głowy Chrystusa

są przypomnieniem o nieuchronnej indywidualnej odpowiedzialności, istotną treścią przedśmiertnej modlitwy pielgrzymującego Wierzyńka.

Drodze Wierzyńkowej pielgrzymki ze ściany południowej w prezbiterium przeciwstawione są na ścianie północnej wyobrażenia szatańskie, postaci potępionych i cierpiących, W oknie pierwszym od wschodu (N.1) widnieje pełna ekspresji maska o rysach na poły ludzkich, na poły zwierzęcych, z bujną grzywą i rogami - charakterystyczne satyropodobne wyobrażenie Szatana (Mâle 1922, s. 23 i n.; Świechowski 1972, s. 101). Ponad maską są dwa wsporniki: jeden pozbawiony już figury (N.1.a) a drugi z figurą kobiety w chuście, siedzącej z założonymi rękami (N.1.b). Ikonograficznie czytelny jest tu jedynie gest założenia rąk równoznaczny z lenistwem (Koh 4, 5; Prz 6,10; 24,33), co jednakże nie rozwiązuje treści przedstawienia całej ściany przeszła.

W kluczu kolejnego okna widnieje grupa figuralna: krzyczący potępieniec jest pożerany przez dwa potwory podobne do psa i lwa (N.2) Figura na wsporniku powyżej okna, po lewej stronie jest uszkodzona. Przedstawia młodzieńca, lecz z odłamanymi już ramionami (N.2.a). Duża sakiewka u pasa może sugerować personifikację Skąpstwa (Avaritia) (Gadomski 1969, s.62-63). Figura po prawej stronie, również uszkodzona, przedstawia młodą kobietę siedzącą (N.2.b). Niestety cały prawy bok wraz z fragmentem nierozpoznawalnego już atrybutu ma odłamany. Zespół ten, podobnie jak w przeszle poprzednim, także nie jest możliwy do jednoznacznego odczytania.

Wyobrażenia na ścianie trzeciego już przeszła zachowały się na tyle wyraźnie, iż można zaproponować ich całościową interpretację. Klucz arkady okna zdobi potężny łeb lwa (N.3). Spomiędzy grzywy, u dołu wylaniają się dwie łapy chwytające jakieś małe zwierzę, jak się wydaje jaszczurkę (Gadomski 1969, s.59). Powyżej, na lewym wsporniku, silnie pochylony mężczyzna, nienaturalnie przełamany w bio-

drach podpira się laską (N.3.a), a na wsporniku prawym siedząca kobieta o rozwianych włosach dramatycznym gestem rozdziera suknię obnażając piersi (N.3.b).

W symbolice średniowiecznej potężna siła króla zwierząt wartościowana była dwojako. Reprezentował zarówno moc boską, jak i jedno z wcieleń szatańskich (m.in.: Kirschbaum III 1971, s.112-119). Lew chwytający zdobycz pojawia się w proroctwie Ezechiela w wizji grzechów Jerozolimy, której prorocy „pośrodku niej są jako lew ryczący chwytający obłów” (Ez 22,25). Postać pochylona (N.3.a) to zapewne cierpiący potępieniec „wzdychający w skruszeniu biodr” (Ez 21,6), a obnażająca piersi kobieta to najpewniej owa nierządna Ooliba, personifikacja Jerozolimy, o której mówi prorok: „Zgniecione są w Egipcie piersi twoje i starte cycki młodości twej” (Ez 23, 21), „boleścią napełniona będziesz... i piersi swoje podrzesz” (Ez 23,33-34).

Nie wymieniana w proroctwie jaszczurka w łapach lwa posiada zawsze konotację pozytywną jako zwierzę tęskniące za słońcem. Być może symbolizuje tu tęsknotę do wejścia przez śmierć w światłość przyszłego życia, tęsknotę za światłem Miłosierdzia w chwili śmierci (por.m.in.:Forstner 1990, s.264).

W kolejnym, ostatnim już przeszłe ściany północnej, pod gzymsem zachowała się tylko jedna figura: męska postać siedząca, gwałtownym ruchem zwracając się w prawo (N.4.a). Brak jakichkolwiek atrybutów i brak przeciwległego wspornika, ku któremu ów nagły gest jest skierowany, uniemożliwia identyfikację. Poniżej, w kluczu okna, przykucnęła karykaturalnie potraktowana naga postać rozciągająca usta palcami obu rąk (prawa dłoń odłamana). Postać ta rozumiana zwykle jako diabeł lub błazen (Gutowski 1969, s.77; Gadomski 1969, s. 59), ostatnio zinterpretowana została jako Samookielźnianie (Głazek 1984, s.119; Carlsson 1976, s.90-95). W zespole przedstawień ściany północnej naga dusza usiłująca samookielźnić się, zapanować nad swymi złymi skłonnościami okazuje się być kluczową postacią

dla zrozumienia całości programu ikonograficznego. Samookielznanie jest nadzieją dla grzeszników pragnących uniknąć potępienia. Dwie figury w tym samym, zachodnim przęśle prezbiterium: Samookielznanie od północy (N.4) i Małpa-Grzesznik od południa (S.4) łączą się ideowo, stanowią przejście od groźby potępienia przez Samookielznanie i żal za grzechy do pokutnej drogi pielgrzymkowej. Wyobrażenia w obu oknach ostatniego przęsła zamykają kompozycję figuralną od zachodu, podobnie jak wyobrażenia na ścianach apsydy otwierają ją od wschodu zestawiając bardzo sugestywnie i dramatycznie po obu stronach Chrystusa - Niebo i Czyściec. Chrystus rozdziela radości Nieba od cierpień czyścicowych (Flp 3,20-21),

a w dalszej kolejności przedstawień - Świętych Patronów przewyżających zło od grzeszników ulegających pokusie. Wizja taka jest przestrożą przed nieuchronną odpowiedzialnością po śmierci, jednocześnie jest modlitwą w chwili śmierci, ale też modlitwą za dusze w czyścicu cierpiące (Karłowska-Kamzowa 1992, s.326-328, 332-335). Obejście prezbiterium dookoła jest wskazówką dla żyjących, nadzieją na zbawienie. Jednocześnie jest to wędrówka poza czasem przez „tamten świat”. Topografia chóru Mariackiego porządkuje przestrzennie zjawiska z istoty swej nieprzestrzenne: strona północna jest miejscem rozpacz, zachodnia - żalu za grzechy, południowa - drogą życia ziemskiego ku wschodowi, ku zbawieniu (por. m.in. Gurjewitsch 1984, s. 100).

Indywidualne losy duszy Wierzynekowej rozgrywają się na tle losów dusz wszystkich ludzi. W prezbiterium Mariackim czytelna jest bowiem idea apokaliptyczna, lecz nie w narracji figuralnej, ale w koncepcji przestrzennej. W tym miejscu należy przypomnieć dzieje budowy. Wzniesienie prezbiterium miało stać się początkiem przebudowy całego kościoła (Lepiarczyk 1959, s.180-252). Program figuralny Wierzyńka zamyka się jednak tylko w jedenastu ścianach okiennych. Widocznie dalsze prace nie były już wtedy, po r. 1354, aktualne. Pozostał sam chór górujący nad starym korpusem nawowym i nad całym miastem jako samodzielna, niemal wolnostojąca świątynia. Wyniosłe ściany wsparte dwunastoma potężnymi przyporami składają się na obraz Apokaliptycznej Jerozolimy Niebieskiej. We wnętrzu, dwanaście figur Apostołów w niszach baldachimowych rozmieszczonych wokół na gzymsie podokiennym - odpowiadało dwunastu fundamentom murów Miasta, na których wypisano imiona Apostołów Baranka (Ap 21,14). Zewnątrz, wieńczące prezbiterium monumentalne kamienne *aediculae* pinakli na dwunastu przyporach odpowiadają dwunastu bramom Jerozolimy (Ap 21,22).

Program dekoracji figuralnej, indywidualny i wielowarstwowy, odmienny jest od obiegowych późnogotyckich przedstawień Sądu Ostatecznego i Psychomachii. Kolejne warstwy znaczeniowe: domniemana ekspiacja przez fundację, pielgrzymka pokutna i modlitwa przedśmiertna, porządek eschatologiczny, przestroga dla żyjących i nadzieja na zbawienie są wpisane w górujący nad Krakowem model Miasta Bożego.

Nie zachowane elementy kamieniarki: cztery płaskorzeźbione zworniki sklepienia i dwadzieścia dwa, a może nawet dwadzieścia cztery (dwa w ścianie tęczywej), rzygacze figuralne ponad wspornikami dopełniały program ikonograficzny i czyniły go bardziej jednoznacznym, niż można to było w powyższych rozważaniach zaproponować. Wewnątrz na zwornikach sklepienia mogły być przedstawione sceny związane z wezwaniem kościoła lub symbole Ewangelistów (w koncepcji apokaliptycznej) ewentualnie herb Wierzyńka (Ładoga). Antropomorficzne i zoomorficzne rzygacze (Węclawowicz 1985) wiązały się być może z wyobrażeniami na wspornikach: np. rzygacz nad Oolibą (N.3.b) mógł wyobrażać osła (Ez 23,20) względnie przebitą mieczem nierządną Oolę (Ez 23, 2-10), rzygacze nad wspornikami w ścianie północno-wschodniej (NE.a i NE.b) - demoniczne postaci personifikujące śmierć, rzygacze ponad wspornikami z grzechami Lubieżności i Rozpusty (S.2.a i S.2.b) figury kobiece: Niceę i Akwilinę, podobnie jak ponad wyobrażeniami grzechów zwalczanych przez Św. Mikołaja (S.3.a, S.3.b) mogły znajdować się postaci z jego legendy: np. nad Superbią - cesarz Konstantyn, a nad Filis - córka nakłaniana przez swego ojca do nierządu (de Voragine 1955, s.1-8, 10-11).

Bogaty rzeźbiarsko i zwarty ikonograficznie program dekoracji chóru odpowiadał funkcjonalnym i liturgicznym potrzebom świątyni Mariackiej. Zadziwia złożoność programu, aczkolwiek trudno powiedzieć coś pewnego o recepcji tych przedstawień w ówczesnym Krakowie. Źródła pisane przekazują skąpe informacje o Mikołaju Wierzyńku, fundatorze rzeźb, milczą natomiast o potencjalnych odbiorcach dzieła. Źródła materialne - przedstawienia figuralne - sugerują, iż środowisko odbiorców musiało być niemałe i wykształcone. Generalnie przedstawienia cnót i występków nie są zbyt częste w sztuce średniowiecznej, także w Polsce, w okresie gotyku należą raczej do wyjątkowych (por. Domasłowski 1984, s.194, 206, 208, 209; Dutkiewicz 1964, s.25). Mariackie motywy zwierzyńca symbolicznego są jednymi z najwcześniejszych, jakie w ogóle znamy w Europie (Mâle 1986, s.302-305). Te-

mat Czyścica w połowie wieku XIV jest wręcz prekursorski (Kirschbaum II 1970, s. 17; Le Goff 1981, 1991, s. 83-98). Znaczące jest także, a przy tym unikatowe, umieszczenie grup figuralnych w kluczach okien. W ten sposób okno, ściślej jego bogata symbolika została skojarzona z przesłaniem całego programu: otwarcia się na Słowo Boże, otwarcia się na świat pozaziemski, oczekiwania na zbawienie (por. m.in. Gall 1954; Haas 1981; Gottlieb 1990).

Ponadto zadziwia wielkość całego założenia. Szukając porównań dla rzeźb prezbiterium Mariackiego wypada odwołać się do prototypów dekoracji figuralnej w północno-francuskiej plastyce katedralnej. W interesującym nas okresie, w połowie wieku XIV, można przyrównać program i skalę założenia Wierzyńkowego do dekoracji chórów w kościołach St. Nazaire w Carcassonne, Św. Sebalda w Norimberdze, w katedrach w Ratyźbonie i w Wiedniu. Wnikliwe badania porównawcze wykazały, że właśnie z Dolnej Austrii sprowadził Wierzynek warsztat kamieniarski, który już wcześniej wykonał dekorację chóru obecnej katedry we Wiedniu (1320-1340) i kaplicy Św. Katarzyny przy kościele dominikanek w Imbach (1340-1350) (Węclawowicz 1985; Wlawnig 1991, s. 71). Nawet wśród licznych monumentalnych fundacji królewskich epoki kazimierzowskiej import warsztatowy na taką skalę był wyjątkowy, ale co ciekawe, nie miał w Krakowie dalszych konsekwencji artystycznych. Zapewne tylko dekoracje filarów kolegiaty w Sandomierzu (obecnie katedry) powstały przy udziale znakomitego warsztatu. Sztuka kamieniarzy Wierzyńkowych, wcześniej w Krakowie nie znana, a później nie kontynuowana, trwa ponad sześć wieków w ich dziełach, a stary Stolnik odbywa pielgrzymkę, ilekroć na rzeźby Mariackie spoglądamy.

Literatura:

Adhemar J., 1939

Influences antiques dans l'art du Moyen-Age français, London (Studies of the Warburg Institute, 7).

Bloomfield M. W., 1952

The Seven Deadly Sins. An Introduction to the History of a Religious Concept with Special Reference to Medieval English Literature, Michigan.

Carlsson F., 1976

The Iconology of Tectonics in Romanesque Art, Hässleholm.

- Domasłowski J., Karłowska-Kamzowa A., Kornecki M., Małkiewiczówna H., 1984
Gotyckie malarstwo ściennie w Polsce, Poznań.
- Dutkiewicz J., 1964
Odkrycie i konserwacja malowideł z XIV - XVI w. w prezbiterium kościoła w Olkuszu, "Ochrona Zabytków", XVII, z. 3, s. 11-35.
- Forstner D. OSB, 1990
Świat symboliki chrześcijańskiej, Warszawa.
- Gadomski J., 1969
Rzeźba architektoniczna w Małopolsce 1250-1400, Kraków, mps w Bibl. Jagiell.
- Gaignebet C., Lajoux J.D., 1985
Art profane et religion populaire au Moyen-Age, Paris.
- Gall E., 1954
Chor, (w:) Reallexikon zur deutsche Kunstgeschichte, III, Stuttgart, s. 505-506.
- Głazek D., 1984
Imago Diaboli. Przedstawienia diabła w polskiej sztuce średniowiecznej, Kraków, mps Bibl. Jagiell.
- Le Goff J., 1981
La Naissance du Purgatoire, Paris.
- Le Goff J., 1991
L'imaginaire medieval, Paris.
- Gottlieb C., 1990
The Window in Art. From the Window of God to the Vanity of Man, cz. II, *The Christian World*, New York.
- Gurjewitsch A., 1984
Die Darstellung von Persönlichkeit und Zeit in der mittelalterlichen Kunst (in Verbindung mit der Auffassung vom Tode und der jenseitigen Welt), (w:) Möbius F., Schubert E. (red.), *Architektur des Mittelalters. Funktion und Gestalt*, Weimar.
- Gutowski M., 1969
Komizm w polskiej sztuce gotyckiej, Kraków, mps w Bibl. Jagiell. (wyd. książkowe: Warszawa 1973).
- Haas W., 1981
Fenster, (w:) Reallexikon zur deutsche Kunstgeschichte, VI, München, s. 1253-1322.
- Hamann R., 1932
The Girl on the Ram, „Burlington Magazine”, LX, s. 51-97.
- Hammerstein R., 1962
Die Musik der Engel. Untersuchungen zur Musikanschauung des Mittelalters, Bern-München.
- Helbing H., 1940
Untersuchungen über die Kirchenpatrozinien in Sachsen auf siedlungsgeschichtlichen Grundlage, Berlin.
- Janson H. W., 1952
Apes and Ape Lore in the Middle Ages and Renaissance, London (Studies of the Warburg Institute, 20).

- Karłowska-Kamzowa A., 1992
Komu służyły moralitety Hieronima Boscha? Próba interpretacji treści tzw. Sądu Ostatecznego ze zbiorów wiedeńskich, (w:) Biedni i bogaci. Studia z dziejów społeczeństwa i kultury, Warszawa, s. 325-338.
- Katzenellenbogen A., 1964
Allegories of the Virtues and Vices in Mediaeval Art, New York.
- Kirschbaum E., SJ, Braunfels W. (red.), 1968-1976
Lexikon der christlichen Ikonographie, I-VIII, Rom-Freiburg-Basel-Wien.
- Krumwiede H. W. (red.), 1960
Die mittelalterlichen Kirchen - und Altarpatrozinien Niedersachsens, Göttingen (Studien zur Kirchen-geschichte Niedersachsens, 11).
- Künstele K., 1928
Ikonographie der christlichen Kunst, I, Freiburg i. B.
- Kutrzeba S., 1899
Historia rodziny Wierzyńków, „Rocznik Krakowski”, II, s. 9-88.
- Lepiarczyk J., 1959
Fazy budowy Kościoła Mariackiego w Krakowie (wieki XIII-XV), „Rocznik Krakowski”, XXXIV, s. 179-252.
- Lichończak G., 1981
Najstarsze dzieje rodziny Wierzyńków w Krakowie, „Krzysztofory, Zeszyty Naukowe Muzeum Historycznego Miasta Krakowa”, VIII, s. 38-55.
- Lurker M., 1989
Słownik obrazów i symboli biblijnych, Poznań.
- Łuszczkiewicz W., 1867
Słowo o restauracji Kościoła Panny Maryi w Krakowie, „Czas”, nr 108, z dn. 4 maja, s. 1-2.
- Mâle E., 1922
L'art religieux du XII^e siècle en France. Etude sur l'iconographie du Moyen-Age et sur ses sources d'inspiration, Paris.
- Mâle E., 1985
Religious Art in France of the XIIIth Century. A Study of Medieval Iconography and Its Sources, (wyd. H. Bober), Princeton.
- Mâle E., 1986
Religious Art in France. The Late Middle Ages. A Study of Medieval Iconography and Its Sources (wyd. H. Bober), Princeton.
- van Marle R., 1931-1932
Iconographie de l'art profane au Moyen-Age et a la Renaissance, I-II, La Haye.
- MPV, 1914
Monumenta Poloniae Vaticana, (wyd. J. Ptaśnik), III, Kraków.
- Nordström F., 1956
Virtues and Vices on the 14th Century Corbels in the Choir of Uppsala Cathedral, Uppsala (Figura, Studies Edited by the Institute of Art History University of Uppsala, 7).
- Panofsky E., 1964
Tomb Sculpture, London.

- Polskie wierszowane legendy średniowieczne*, 1962
(Wyd. S. Wierczyński, W. Kuraszkiewicz, A. Sławska), Wrocław-Warszawa-Kraków.
- Quirini-Popławska D., 1993
Wenecja jako etap podróży pielgrzymów do Ziemi Świętej (XIII-XV w.). Kraków, mps (referat wygłoszony na sesji Instytutu Historii PAN w Warszawie pt. *Ruch pielgrzymkowy w Europie*, materiały w druku).
- Ratzinger J., 1986
Śmierć i życie wieczne, Warszawa (wyd. I: *Eschatologie-Todt und ewiges Leben*, Regensburg 1978).
- Sinko-Popielowa K., 1939
Maszki mariackie i przygoda Arystotelesa w Krakowie, „Kurier Literacko-Naukowy”, dodatek do „Ilustrowanego Kuriera Codziennego”, XVI, nr 9, s. II-IV.
- Stauch L., 1937
Affe, (w:) *Reallexikon zur deutsche Kunstgeschichte*, I, Stuttgart, s.202-206.
- Stüwer W., 1937
Die patrozinnen des Kölner Grossarchidiakonats Xanten. Beiträge zur Kultgeschichte des Niederheins, Münster i. W.
- Świechowski Z., 1972
„*Psychomachia*” z Clermont, (w:) *Funkcja dzieła sztuki*, Warszawa, s.93-102.
- Végh J., 1986
The Particular Judgment of a Courtier. A Hungarian Fresco of a Rare Iconographical Type, „*Arte Cristiana*”, LXXIV, nr 716, s. 303-314.
- de Voragine J., 1955
Złota legenda (M. Plezia red.), Warszawa.
- Węclawowicz T., 1985
Zagadnienie funkcji wsporników figuralnych pod gzymsem prezbiterium Kościoła Mariackiego w Krakowie, „*Folia Historiae Artium*”, XXI, s.55-64.
- Węclawowicz T., 1990
Dekoracja figuralna prezbiterium Kościoła Mariackiego a zagadnienie mecenatu Mikołaja Wierzyńka Starszego, „*Rocznik Krakowski*”, LVI, s. 233-235.
- Węclawowicz T., 1993
Gotyckie bazyliki Krakowa, Kraków.
- Wlattnig R., 1991
Socharský program Albertinského choru. Ikonografické a slohové uváhy k socharské výzdobe Sv. Stěpana v 1 polovině 14 století, (w:) *Videňská gotika*, Videň, s. 59-73.
- Wyrozumska B., 1989
Z dziejów polskich pielgrzymek w średniowieczu, (w:) *Studia z historii i historii sztuki*, „*Zeszyty Naukowe UJ, Prace Historyczne*”, 89, s. 79-88.
- Ziemińska T., 1981
Symbolika „przejęcia” w średniowiecznych wyobrażeniach plastycznych Św. Krzysztofa, „*Sprawozdania Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Wydział Nauk o Sztuce*”, nr 90 za r.1980, Poznań, s. 35-42.
- Ziółkowski M., 1958
Eschatologia, Sandomierz.

The Way of Pilgrimage - the Way of Salvation. Nicholas Wierzynek's Remorse for His Sins Shown on the Outside Walls of St. Mary's Church

(SUMMARY)

The decorative stone figures in the presbytery of St. Mary's Church in Cracow are the greatest ensembles of Gothic architectonic sculpture in southern Poland. On the exterior, the sculpture composed of a group of eleven figures placed in the keystones of the window arcades, and higher, under the cornice, eighteen of the original twenty-two figure corbels under where there were once gargoyles - altogether more than fifty human and animal figures, mythical creations, and heads and masks. On the inside, there are still twelve baldachin canopy niches between the windows, placed on the window cornice, which were destined for the no longer surviving (partially reconstructed) figures of the Apostles. Władysław Łuszczkiewicz was the first to introduce the sculptures of the presbytery of St. Mary's Church to the literature some 120 years ago. The academic debate centred principally on the supposed founder, and on the iconographic programme. Nevertheless, the attempts made hitherto to decipher the significance of individual presentations were random and the suggestions as to the interpretation of the whole were too general. The purpose of this paper is to propose an interpretation of whole group of sculptures, though because of the destruction, the recognition of some figures is no longer possible, or in many cases is made difficult.

The foundation of the presbytery has been attributed hypothetically to Nicholas Wierzynek the Elder, as expiation for the pledge he took in 1354 to make a pilgrimage to the Holy Land. Analysis of the representation of the windows on the south side suggests that even if Wierzynek did not pay for the building of the whole Choir, he certainly did so for the decorative figures. Thanks to his generous foundation, Wierzynek symbolically made his pilgrimage, and continues to make it every time we look at these sculptures at St. Mary's Church.

Over the windows on the south side are the following sculptures: St. Nicolas - the Patron Saint of the founder, Wierzynek; St. Catherine - his wife's Patron Saint; and in the window between them St. Christopher - one of the Patron Saints of pilgrims. The founder himself (Wierzynek) is depicted in the form of a monkey in the last window. This is because the monkey, as 'similitudo hominis' personifies the imperfect, sinful man. The presentation of sinner protected by his patron, St. Nicholas, together with the other saints - St. Catherine and St. Christopher - forms a visual basis for the hypothesis of the expiatory character of Wierzynek's foundation.

The figurative corbels under the cornice do not constitute a separate narrative, but are linked with the figures, in the individual windows. The personification of the sins, against which they fought during their lives, are presented over the heads of the Patron Saints. Over St. Nicholas: the woman on the lion represents Superbia; the famous Phyllis on Aristotle represents Luxuria. Over St. Catherine, there remains only one figure of a monk - certainly representing Invidia. The two women with crowns, one riding on a goat and the other on a ram, above St. Christopher are the personifications of Luxuria and Voluptas: the sins of Nicea and Aquilina, the two prostitutes converted by St. Christopher. Over the figure of the monkey, however, there is the figure of a seated man (the only figure extant) with unnaturally large ears, representing the spiritual disposal of the sinful founder to the

Word of God. Wierzynek's pilgrimage is therefore seen in a wider context, as the way to surmount one's own sins through the examples of the Patron Saints.

The sculptures on the south side of the wall, however, are only a part of larger composition, the centre of which is found on the walls of the apse. In the niche of the eastern window, there is a monumental head of Christ surrounded by adoring angels; in the north-east window - souls suffering in Purgatory; and in the south-east one - the Mother of God with the Infant Jesus surrounded by angels playing musical instruments. The figures on the corbels represent: above Christ - two virtues: Fides and Castitas (or Prudentia); above the Purgatory - most probably allegorical representation associated with death: the giving up of clothes and looking into the mirror; above the Mother of God - Adam and Eve - already redeemed and dressed in 'feast garments'. The Mother of God should be perceived here as the Gate to Heaven in opposition to Purgatory. This is a warning against individual responsibility for one's sins - Wierzynek's prayer before death.

Wierzynek's road of pilgrimage on the south wall is juxtaposed to satanic images, as well as to figures of the persecuted and damned on the north wall. There is one figure, however, in the niche of the last window on the north wall which is neither Satan nor a damned soul. It is hunched over, naked dwarf stretching his mouth with his fingers. He represents Self-restraint, the overcoming of one's bad tendencies. In the context of the whole cycle, it is hope for sinners desiring to avoid damnation. The representations of the last bay in both windows: from the north - Self-restraint and from the south - the Monkey-sinner, create a transition from sin and evil by means of self-discipline and penance to salvation. This completes the entirety of the composition of the west side and is a warning to the living.

Wierzynek's pilgrimage to the Holy Land is a road to salvation, and a preparation for the Last Judgement. The Apocalyptic Heavenly Jerusalem is seen in the spatial concept of the presbytery. The twelve niches with the figures of the Apostles in the interior correspond to the twelve foundations of the City on which the names of the Apostles of the Lamb were written, according to the vision of St. John, the Evangelist. The monumental stone 'aediculae' on buttresses on the outside of the presbytery walls correspond to the twelve gates of Jerusalem.

The programme of the figurative decorations is distinctly individual and multilayer: the expiatory foundation, the penitential pilgrimage, the warning to the living, and the hope of salvation are depicted in the model of the City of God towering above Cracow.