

Biuletyn Historii Sztuki
LXXXIII:2021, nr 3
ISSN 0006-3967
e-ISSN 2719-4612

ALEKSANDER JANKOWSKI
Bydgoszcz, Uniwersytet Kazimierza Wielkiego
<https://orcid.org/0000-0002-7806-1845>

*Czternastowieczny fresk z motywem Matki Bożej
współdźwigającej krzyż w architektonicznej
przestrzeni dwunawowej fary w Bolkowie*

*The Fourteenth-century Mural with the Motif
of Our Lady Jointly Carrying the Cross with
Jesus in the Architectural Space
of the Two-aisle Parish Church in Bolków*

Odkryte ostatnio w kościele pw. św. Jadwigi w Bolkowie gotyckie malowidła ściennie i średnio-wieczne detale architektoniczne ukazały w nowym świetle wczesne dzieje architektury świątyni. Dowiodły, że kościół przebudowano w 3. ćwierci XIV w. na dwunawową halę, a nie – jak zakładano – na założenie trójnawowe. Wśród relikwów gotyckich malowideł z kilku faz historycznych przetrwało wyobrażenie będące najstarszą w malarstwie polskim obrazową wykładnią idei *compassio Mariae*. Jest to wyjątkowo rzadki motyw Drogi na Golgotę z Matką Bożą współdzwigającą krzyż. Malowidło z ok. 1360 r. wykazuje warsztatowe i ikonograficzne związki ze sceną Droga na Golgotę z cyklu pasyjnego (ok. 1350) w kaplicy św. Leonarda w Landschlacht (Altnau) nad Jeziorem Bodeńskim.

Słowa-klucze: fara w Bolkowie, gotyckie malarstwo ściennie, Mater Compassionis, wieża mieszkalna w Siedlęcinie, kaplica św. Leonarda w Landschlacht



The Gothic murals and medieval architectural details recently discovered in St Hedwig's Church in Bolków have shed new light on the early history of the church's architecture. They proved the church was transformed in the 3th quarter of the 14th century into a two-aisle hall, and not – as it was supposed – into a three-aisle layout. Among remains of Gothic murals dating to three or four historical phases, survived the representation of the *Our Lady Jointly Carrying the Cross with Jesus*. This is the oldest in Polish pictorial interpretation of the *compassio Mariae* idea. The painting dating from ca 1360, displays clear iconographic affiliation with the scene *On the Way to Golgotha* of the Passion cycle from ca 1350 in St Leonard's Chapel in Landschlacht (Altnau) on Lake Constance.

Keywords: parish church in Bolków, Gothic murals, Mater Compassionis, residential tower in Siedlęcin, St Leonard's Chapel in Landschlacht

Podczas prac renowacyjno-estetyzujących prowadzonych w 2005 r. we wnętrzu prezbiterium kościoła św. Jadwigi w Bolkowie pod grubymi nawarstwieniami historycznych tynków ujawniono obecność średniowiecznych malowideł ściennych¹. Jeszcze tego samego roku tynki zdjęto odsłaniając wraz z malowidłami ślady średniowiecznych przekształceń pierwotnej tkanki budowlanej i rzeźbiarskie detale architektoniczne. Zachowane szczątkowo malowidła okazały się pozostałościami trzech lub czterech kolejnych faz dekoracji gotyckich, powstałych między ok. 1325 r. a początkiem XVI w. Do fazy najstarszej, związanej z pierwszą warstwą tynku, należało dużych rozmiarów wyobrażenie Sądu Ostatecznego², które po zabiegach konserwatorskich pozostawiono do celów ekspozycyjnych. Inne relikty, a wśród nich rozpoznawalne pozostałości scen pasyjnych na ścianie wschodniej (Cierniem koronowanie, Ecce Homo i Biczowanie) – przypuszczanie z pierwszych lat XVI w. – ponownie zatynkowano³.

Dwa lata później gotyckie malowidła ścienne i kolejną partię nieznaną szczegółów średniowiecznej struktury architektonicznej odsłonięto również w korpusie nawowym⁴ (il. 1). Tu malarskie relikty także okazały się świadectwami kilku (trzech lub czterech) faz gotyckich, realizowanych między 3. ćwiercią wieku XIV a początkiem XVI stulecia⁵. Jak dotąd nie doczekały się one zabezpieczających zabiegów konserwatorskich.

Do chronologicznie pierwszej fazy malowideł korpusu nawowego należy sporych rozmiarów przedstawienie Droga na Golgotę z Matką Bożą współdzwigającą krzyż (il. 2). Zły stan zachowania struktury morfologicznej i nawarstwienia fazy młodszej⁶ wykluczają pełną rekonstrukcję kompozycji oraz pogłębioną analizę (ocenę) jakości formalno-stylistycznych. Niemniej, czytelne środki wyrazu – wyraźna a zarazem elastyczna i nieco dekoracyjna kreska konturu, stosunkowo płaska plama barwna, charakterystycznie usztywnione formy postaci, jak też ograniczone walory przestrzenne – znamionują cechy malarstwa ściennego, które na Śląsku można ogólnie kojarzyć z 3. ćwiercią XIV w. Taka ocena czasu powstania budzi jednoznaczne skojarzenia z przebudową kościoła, która

¹ Prace prowadził Zakład Konserwacji Malarstwa i Rzeźby Polichromowanej Daniela Nowackiego z Osiecznej.

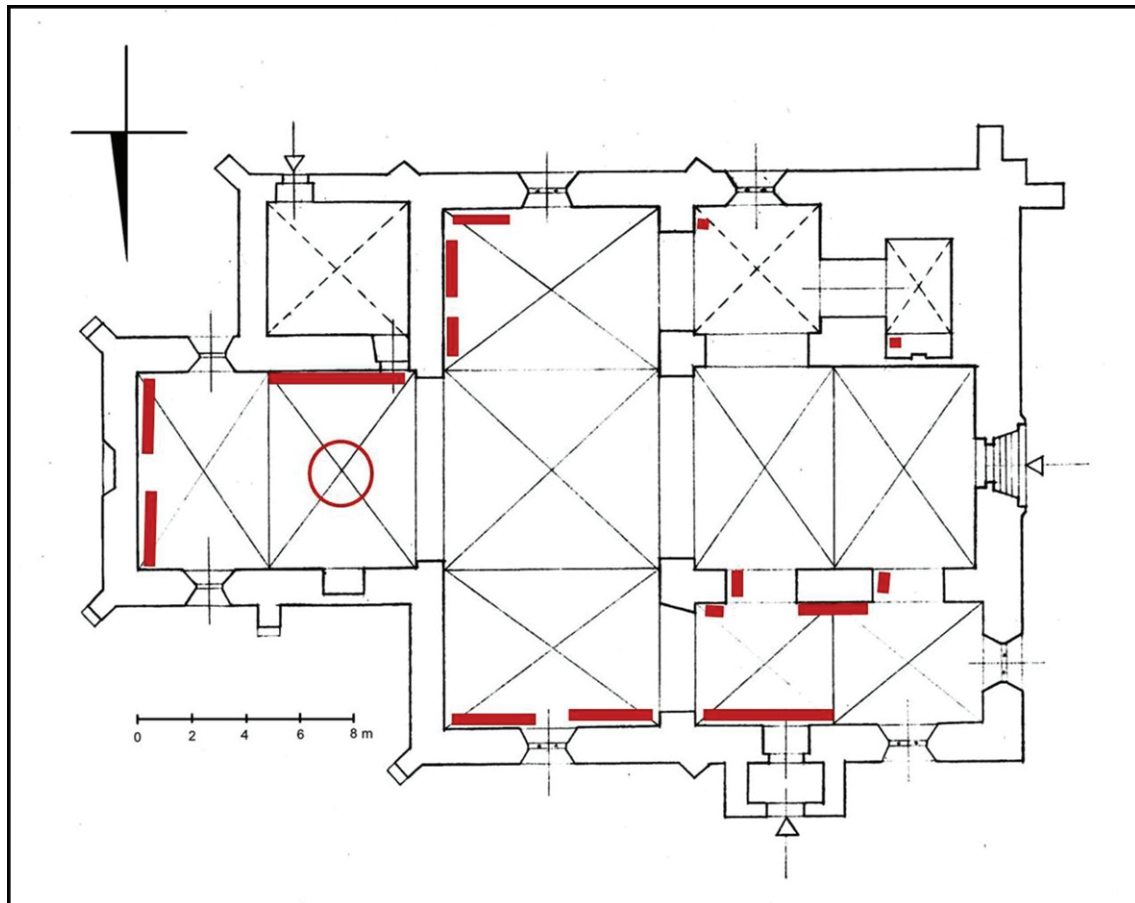
² O walorach stylistycznych, ikonografii, artystycznych związkach bolkowskiego malowidła i przesłankach jego datowania zob. Aleksander JANKOWSKI, „Średniowieczne metamorfozy architektury i malarskiego wystroju kościoła św. Jadwigi w Bolkowie”, w: *Procesy przemian w sztuce średniowiecznej. Przełom–Regres–Innowacja–Tradycja. Studia z historii sztuki*, red. Rafał EYSYMONTT, Romuald KACZMAREK (Warszawa: Stowarzyszenie Historyków Sztuki, 2014), s. 196–198.

³ Jako „świadka” młodszych faz dekoracji ściennej prezbiterium pozostawiono relikty dwóch kwater pasyjnych (XV w.?) zachowanych w górnej partii ściany południowej (tuż ponad wyobrażeniem Sądu Ostatecznego).

⁴ Malowidła odsłonił również Zakład Konserwacji Malarstwa i Rzeźby Polichromowanej z Osiecznej.

⁵ W korpusie nawowym relikty ujawniono m.in. na sklepieniu nawy głównej, na północnych ścianach tarczowych przęsła północnej nawy, na północnych filarach międzynawowych; na południowej i wschodniej ścianie wschodniego przęsła nawy południowej.

⁶ W polu kompozycyjnym *Drogi na Golgotę* widoczne pozostały fragmenty kwaterowego cyklu pasyjnego, prawdopodobnie z pierwszych lat XVI w.



1. Bolków, kościół pw. św. Jadwigi, rzut poziomy z lokalizacją relikwów gotyckich malowideł ściennych. Oprac. Aleksander Jankowski

w dość zgodnej opinii badaczy miała wówczas (w 3. ćwierci stulecia) miejsce⁷. Ponieważ jednak w świetle danych pozyskanych w 2005 i 2007 r. rezultaty tej przebudowy jawią się zgoła inaczej niż zakłada literatura przedmiotu⁸, wypada poprzedzić rozważania o fresku *Droga na Golgotę* krótkim ekskursem na nowo rekonstruującym architektoniczno-przestrzenny charakter przeobrażonej świątyni i w tym kontekście określić ówczesną lokalizację malowidła.

⁷ Hans LUTSCH, *Verzeichnis der Kunstdenkmäler der Provinz Schlesien*, t. 3: *Der Reg.-Bezirk Liegnitz* (Breslau: Verlag von Wilh. Gottl. Korn., 1891), s. 349; Olgierd CZERNER, „Bolków”, w: Olgierd CZERNER, Jerzy ROZPĘDOWSKI, *Bolków i Świny* (Wrocław: Ossolineum, 1960), s. 31–32 (Śląsk w zabytkach sztuki, red. Tadeusz BRONIEWSKI, Mieczysław ZŁAT); Stanisław STULIN, Andrzej WŁODAREK, „Bolków. Kościół par. pw. Św. Jadwigi”, w: *Architektura gotycka w Polsce*, red. Teresa MROCZKO, Marian ARSZYŃSKI, cz. 2: *Katalog zabytków*, red. Andrzej WŁODAREK (Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 1995), s. 33; Andrzej GRZYBKOWSKI, „Centralne gotyckie jednonawowe kościoły krzyżowe w Polsce”, w: Id., *Między formą a znaczeniem. Studia z ikonografii architektury i rzeźby gotyckiej* (Warszawa: Wydawnictwo DiG), 1997, s. 17; *Zabytki sztuki w Polsce – Śląsk* (Warszawa: Krajowy Ośrodek Badań i Dokumentacji Zabytków, 2006), s. 137; Tadeusz KOZACZEWSKI, Helena KOZACZEWSKA-GOŁASZ, *Portale trzynastowiecznej architektury na Śląsku* (Wrocław: Oficyna Wydawnicza Politechniki Wrocławskiej, 2009), s. 113; Rafał EYSYMONTT, *Kod genetyczny miasta. Średniowieczne miasta lokacyjne Dolnego Śląska na tle urbanistyki europejskiej* (Wrocław: Wydawnictwo Via Nova; Marburg: Herder-Institut, 2009), s. 253; Jakub ADAMSKI, *Gotycka architektura sakralna na Śląsku w latach 1200–1420. Główne kierunki rozwoju* (Kraków: Towarzystwo Naukowe Societas Vistulana, 2017), s. 238.

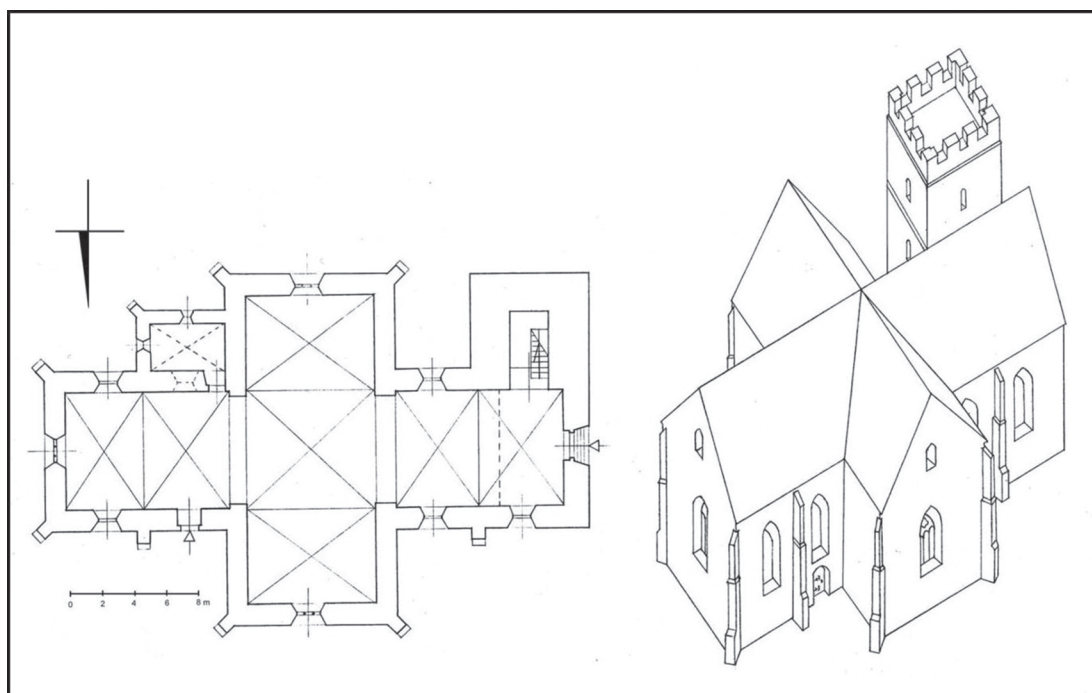
⁸ Krytyczną ocenę stanu badań kościoła bolkowskiego po odkryciu malowideł zob., JANKOWSKI, „Średniowieczne metamorfozy”, s. 193–207.



2. Bolków, kościół pw. św. Jadwigi, pn. ściana wschodniego przęsła nawy pn. (pierwotnie – pn. ściana pn. ramienia transeptu), Droga na Golgotę, ok. 1360. Fot. Aleksander Jankowski

Forma i rozplanowanie kościoła pierwotnego nie stwarzały większych problemów, gdyż pozostały czytelne w istniejącej substancji architektonicznej. Była to orientowana budowla jednonawowa, założona na regularnym, centralizującym rzucie krzyża, z wieżą zespoloną z korpusem od południa w licu fasady. Ta oczywista dla badaczy identyfikacja typu budziła wątpliwości jedynie w kwestii datowania, niezmiennie jednak lokowanego XIII w.⁹

⁹ Czas powstania murowanego kościoła w Bolkowie, uznanego *implicitie* za „pierwszą” farę, rozstrzygano przede wszystkim w powiązaniu z lokacją miasta (źródłowo nieutrwaloną), postrzeganą gdzieś w XIII stuleciu. W każdym przypadku XIII-wieczną metrykę uwiarygadniano dokumentem z 1298 r., po raz pierwszy wymieniającym proboszcza Bolkowa, niejakiego Reinko, wzmiankowanego w: *Codex Diplomaticus Silesiae*, t. 7: *Regesten zur schlesischen Geschichte*, cz. 3: *Bis zum Jahre 1300*, red. Colmar GRÜNHAGEN (Breslau: Josef Max & Comp, 1886), s. 261. Na późno-trzynastowieczną metrykę kościoła wskazali m.in.: LUTSCH, *Verzeichnis der Kunstdenkmäler*, s. 349; STULIN, WŁODAREK, „Bolków”, s. 33; GRZYBKOWSKI, „Centralne gotyckie jednonawowe kościoły”, s. 17; *Zabytki sztuki w Polsce – Śląsk*, s. 137; EYSYMONTT, *Kod genetyczny*, s. 253; ADAMSKI, *Gotycka architektura*, s. 41, 144, 178, 182, 192. Z połową XIII w. budowę fary wiązali: CZERNER, „Bolków”, s. 31–32; KOZACZEWSKI, KOZACZEWSKA-GOŁASZ, *Portale trzynastowiecznej*



3. Bolków, kościół pw. św. Jadwigi, rekonstrukcja rzutu i bryły pierwotnej świątyni (ok. 1300 – pocz. XIV w.). Oprac. Aleksander Jankowski

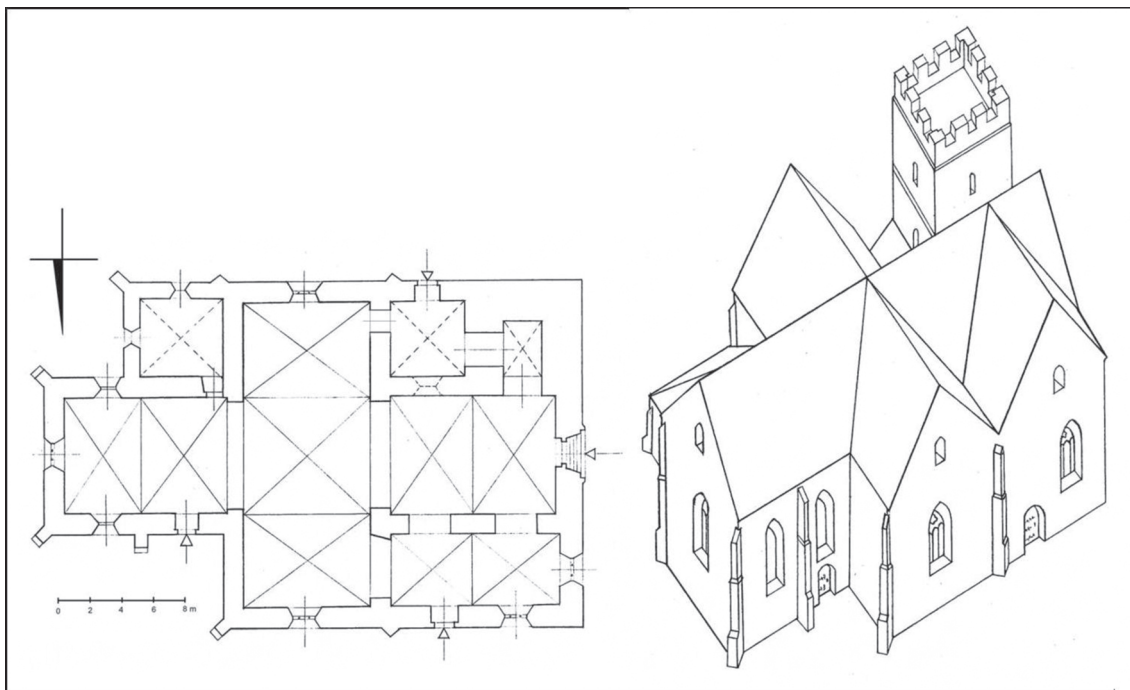
Ujawnione szczegóły struktury architektonicznej istotnie uzupełniły utrwalony obraz pierwszej murowanej fary bolkowskiej, m.in. o portal w ścianie północnej prezbiterium (tj. od strony rynku)¹⁰ (il. 3).

W obowiązującej w literaturze wersji dziejów świątyni powtarzano z przekonaniem znamionującym historyczną faktografię, że pierwotny kościół jednonawowy w XIV stuleciu rozbudowano, przekształcając w trójnawową halę¹¹. Dyskusyjna pozostawała jedynie kwestia bardziej precyzyjnego datowania tego przedsięwzięcia: albo na około połowę XIV

architektury, s. 113. Datowanie kościoła na koniec XIII w. nieco weryfikuje Aleksander Jankowski zakładając, że budowę rozpoczętą w końcu wieku XIII w. finalizowano w pierwszych latach następnego stulecia; zob. JANKOWSKI, „Średniowieczne metamorfozy”, s. 198.

¹⁰ Prawdopodobnie jeszcze w średniowieczu północny portal prezbiterium przekształcono, zamykając go łukiem odcinkowym (z ceglana archiwoltą). Z kolei otwór drzwiowy do zakrystii wykazuje cechy wtórnie przebitego, co daje podstawy do założenia, że pierwotnie zaplanowano kościół bez zakrystii i taki realizowano w pierwszej fazie budowy. Jeszcze przed ukończeniem prac zakrystię dostawiono, komunikując ją z prezbiterium nieregularnym otworem drzwiowym przepartym bezpośrednio przy ścianie tęczowej. W prezbiterium ujawniono też oryginalne formy detalu architektonicznego, m.in. na fazowanych krawędziach archiwolt otworów okiennych, głowicach służek i laskowaniach otworu okiennego w ścianie wschodniej. W górnej partii ściany północnej tynki kryły szeroką, ostrołukową arkadę, wtórnie przepartą w XV w. (o czym świadczy aranżacja XV-wiecznych malowideł). Arkada otwierała do prezbiterium II kondygnację podwyższonej wówczas (w XV w.) zakrystii; zob. też przyp. 14, 15 i 16.

¹¹ Zob. przyp. 7. Pewne wątpliwości, co do skutków przebudowy wykazał jedynie Hans Lutsch oraz – pośrednio – Andrzej Grzybowski. Pierwszy powstanie trójnawowej hali datował ogólnie na „późne średniowiecze”, uznając zarazem, że sklepienie nawy południowej powstało dopiero w „renesansie”; zob. LUTSCH, *Verzeichnis der Kunstdenkmäler*, s. 349. Grzybowski analizując problem centralnych jednonawowych kościołów krzyżowych w Polsce przywołał kościół w Bolkowie, by skojarzyć efekty jego przebudowy z kościołem w Gryfinie, przekształconym w średniowieczu z planu krzyżowego na trójnawową halę. Nie negując przyjętych poglądów o XIV-wiecznej genezie trójnawowego założenia w Bolkowie, stwierdził mimochodem: „Układ centralny został, tak jak w Gryfinie, częściowo zatarty wskutek dobudowy północnej nawy bocznej”; zob. GRZYBOWSKI, „Centralne gotyckie jednonawowe kościoły”, s. 17.



4. Bolków, kościół pw. św. Jadwigi, rekonstrukcja rzutu i bryły po przebudowie na dwunawową halę (ok. 1360). Oprac. Aleksander Jankowski

stulecia, albo trzecią jego ćwierć¹². Ów rzekomo „trójnawowy” kościół halowy o XIV-wiecznej metryce miał przetrwać do naszych czasów, co kategorycznie oznajmniają stwierdzenia, typu: „Kościół parafialny w swojej obecnej formie wzniesiony był pewnie w końcu XIII wieku i rozbudowany w 3. ćwierci XIV wieku”¹³.

Tymczasem w świetle wydobytych spod tynków przed piętnastoma laty danych architektonicznych¹⁴ nie ulega wątpliwości, że w XIV stuleciu bolkowską farę przekształcono w halę dwunawową, a nie trójnawową. Do jednonawowego korpusu dodano nawę tylko od północy, zestrajając ją architektonicznie i przestrzennie (na całej wysokości i szerokości) z ramieniem transeptu (które stało się wschodnim przęsłem nawy)¹⁵. Od południa natomiast, między ramię transeptu i wieżę wpasowano niski kamienny aneks (z portalem od południa)¹⁶. Niejednorodny materiał konstrukcyjny struktury architektonicznej nawy

¹² Na tym tle wyróżnia się datowanie w katalogu zabytków śląskich z 2006 r., gdzie stwierdzono, że przebudowa miała miejsce albo w pierwszej albo w drugiej połowie XIV stulecia; por. *Zabytki sztuki w Polsce – Śląsk*, s. 137.

¹³ EYSYMONTT, *Kod genetyczny miasta*, s. 253. Równie stanowczo skutki XIV-wiecznej przebudowy (na trójnawową halę) ocenia katalog *Zabytki sztuki w Polsce – Śląsk*, s. 137.

¹⁴ W korpusie nawowym tynki kryły: w środkowym, przywieżowym przęśle obecnej nawy południowej – szwy po sklepieniu (krzyżowym?) założonym znacznie niżej niż obecne; w tym samym przęśle przywieżowym – kamienne ościeża portalu w ścianie południowej; w przyziemiu wieży, na ścianie północnej – arkadę otwierającą wewnątrz do zachodniego przęsła nawy głównej oraz ślady po schodach (prawdopodobnie na emporę zachodnią w nawie głównej); w górnej partii ściany wschodniego zamknięcia nawy południowej – ostrołukową arkadę (XV w. pomieszczenia II kondygnacji zakrystii) i murowane stopnie schodów w jej podłuczcu. Ślady po stopniach schodów (do pomieszczenia II kondygnacji zakrystii?) stwierdzono również na sąsiedniej, południowej ścianie wschodniego przęsła nawy południowej.

¹⁵ Nawa północna zyskała portal w ścianie północnej (od strony do rynku). Prace budowlane objęły również zakrystię, którą powiększono, licząc jej południową ścianę z południową ścianą transeptu. W XV w. zakrystię podwyższono, dodając drugą kondygnację, otwartą arkadami do prezbiterium i południowego ramienia transeptu.

¹⁶ Aneks przykryło sklepienie krzyżowe (którego nasady przetrwały pod tynkami). Wnętrze aneksu skomunikowano portalem z ramieniem transeptu oraz szeroką arkadą z przyziemem wieży. Nie wiadomo jaką funkcję pełnił. Raczej nie

(górne partie ścian tarczowych i sklepienia są ceglane), niejednolite profile żeber i różne formy detalu (ze śladami wtórnego użycia), dają podstawy do przypuszczeń, że korpus rozbudowano w dwóch etapach, prawdopodobnie wymuszonych zawaleniem się świeżo założonych sklepień (dobudowanej nawy). Cechy artystyczno-warsztatowe detalu architektonicznego¹⁷ uprawniają do stwierdzenia, że dwuetapowy proces budowlany nawy północnej realizowano między rokiem ok. 1350 a 1360.

Ponieważ nie zmieniono układu (i typu konstrukcyjnego) dachów pierwotnego założenia krzyżowego, a ściany obwodowe dostawionej nawy miały wysokość dawnego transeptu i korpusu, zastosowano nietypowe rozwiązanie jej przykrycia: założono dach dwuspadowy o kalenicy równoległej do kalenicy dachu transeptu¹⁸. Taki układ dachów zdaje się odwzorowywać XVIII-wieczna rycina Friedricha Bernharda Wenera¹⁹ (il. 4).

Dwunawowy kościół przetrwał do końca 2. ćwierci XIX w., kiedy to został przekształcony w trójnawową halę. Aneks południowy podwyższono, przykryto sklepieniem krzyżowym i otwarto arkadami na całej wysokości i szerokości do południowego ramienia transeptu i nawy głównej²⁰. Zmiana typu architektoniczno-przestrzennego skutkowała też podwyższeniem murów lateralnych prezbiterium i nawy głównej, co pozbawiło bryłę świątyni jej dawnego charakteru. Pierwotne mury obwodowe nadbudowano o blisko 2 metry, tak by nawy boczne (zintegrowane z dawnymi ramionami transeptu) przykryć dachami pulpityowymi²¹. Nad podwyższonymi prezbiterium i nawą główną rozciągnięto wspólny dach czterospadowy, a spod gzymsu koronującego elewacji nawy głównej wyprowadzono jednospadowe dachy naw bocznych, stwarzając wrażenie założenia pseudo-bazylikowego²². Nadbudowano też górną kondygnację wieży (zburzoną przez Szwedów

była to typowa kruchta, skoro od południa kościół bezpośrednio sąsiedował z murami obronnymi. Być może mieściła się tu kaplica chrzcielna. Nie wykluczone, że wówczas skomunikowane z aneksem przyziemie wieży przykryto sklepieniem krzyżowym (likwidując tym samym klatkę schodową).

¹⁷ Z pierwszym etapem związane byłyby kamienne mury obwodowe nawy i być może – ponownie użyte w procesie odbudowy sklepienia – trzy z sześciu wsporników żeber – o półstożkowym kształcie, zdobionych przeplatającymi się gałązkami winnej latorośli i kiściami gron – które ogólnie można datować na I. połowę XIV w. (z pewnością później niż wsporniki pierwotnego kościoła krzyżowego – w prezbiterium czy prześle skrzyżowania). W drugim etapie powstałyby ceglane górne partie ścian tarczowych oraz ceglane sklepienia obu przęseł z kamiennymi żebrami, płaskorzeźbione zworniki, trzy z sześciu wsporników żeber, a także konsolka i baldachim pod jednym ze wsporników żeber na filarze między nawowym. Cechy artystyczne form rzeźbiarskich: zworników (w formie okrągłej tarczy z motywami orła piastowskiego oraz hełmu garnczkowego z labrami i klejnotem) i wsporników (geometrycznego – w kształcie odwróconego ostrosłupa z motywem maswerku; figuralnego – z brodatą postacią z banderolą na tle listowia; architektonicznego – w formie wielobocznej z korony zwieńczonej krenelażem, wimpergami i fialami) oraz konsolki pod baldachimem (z młodzieńczą półpostacią męską z banderolą na pęku liści) – każą wiązać ich metrykę z 3. ćwiercią XIV w. Przy czym wyraźnie czytelne związki form rzeźbiarskich bolkowskijskiej konsolki pod baldachimem z detalem architektonicznym (wspornikami) północnej nawy korpusu fary w Strzegomiu – z ok. 1350 r., skłaniają do zawężenia datowania tej partii detalu nawy północnej na lata 1355–1360. Za inspirujące sugestie w kwestii rzeźbiarskiego detalu nawy północnej w Bolkowie dziękuję prof. Romualdowi Kaczmarkowi.

¹⁸ Dobudowa nawy północnej z pewnością wymusiła scalające prace przy fasadzie. Prawdopodobnie wówczas przekształcono pierwotny portal główny.

¹⁹ Rycinę z 1745 r. reprodukuje CZERNER, „Bolków”, s. 13.

²⁰ Zamurowano portal południowy aneksu oraz arkadę komunikującą przyziemie wieży z zachodnim przęsłem nawy głównej.

²¹ Pierwotna wysokość murów obwodowych jednonawowego korpusu i prezbiterium rysuje się wyraźnie w partii poddasza. Zmianę średniowiecznej wysokości murów mimochodem zauważył tylko LUTSCH, *Verzeichnis der Kunstdenkmäler*, s. 349.

²² Podczas prac przy fasadzie ponownie ingerowano w strukturę portal głównego, co ostatecznie zdecydowało o jego obecnym charakterze.

w 1646 r.); zlikwidowano drugą kondygnację zakrystii²³, a portal nawy północnej przetrzono kruchcią²⁴.

Kościół przekształcony w połowie XIX stulecia w trójnawową halę przetrwał. Architektonicznie zniekształcony, oszpecony i z bryłą pozbawioną średniowiecznego charakteru, we wnętrzu ujawnia dawne oblicze.

Obraz Droga na Golgotę, odkryty tuż ponad strefą cokołową północnej ściany wschodniego przęsła nawy północnej²⁵, zdaje się być zachowanym fragmentem malarskiej dekoracji ściennej powstałej tuż po przekształceniu jednonawowego kościoła w założenie dwunawowe. Malowidło wiąże warstwa tynku tożsama z najstarszą powłoką tynku ścian tarczowych przęsła nawy północnej (z ok. 1360). Zarazem czytelne walory formalno-stylistyczne Drogi na Golgotę są odmienne od tych w prezbiterium z ok. 1325 r. (Sądu Ostatecznego, il. 5). Kompozycja w nawie znamionuje malarza warsztatowo mniej wprawnego, ale operującego środkami wyrazu znacznie bliższymi malarstwu ściennemu Śląska i obszarów ościennych z przełomu 2. i 3. ćwierci XIV stulecia.

W bolkowskiej Drodze na Golgotę (typowo chrystologicznym wydarzeniu pasyjnym) szczególną rangę zyskała Matka Boża. Ukazana w centrum kompozycji, wyeksponowana kolorem płaszcza, aktywnie uczestniczy w męce Syna, współdzwigając krzyż. Oburącz podtrzymuje poprzeczne ramię, z czułością przytulając do niego policzek. Jezus prowadzony na postronku przez jednego z oprawców ugina się pod ciężarem niesionego na barkach *staticulum*. W pełnym zgiełku wydarzeniu liryczny gest tulenia policzka do krzyża dodatkowo koncentruje uwagę na Matce Bożej, subtelnie wyrażając głębię jej dramatycznych przeżyć.

Taki wariant ikonograficzny aktywnego zaangażowania Matki Bożej w *mysterium paschale* nie ma precedensów w dziełach średniowiecznego malarstwa ściennego w Polsce. Pozostaje także wyjątkową rzadkością w malarstwie europejskim.

Wiara w czynny udział Marii w Bożym planie Odkupienia ma starochrześcijańską i wczesnobizantyjską metrykę. Zdaje się, że już na tym wczesnym etapie pobożne wizje tego zaangażowania zaczęły przekraczać granice teologicznej dopuszczalności, skoro w IV stuleciu św. Ambroży musiał pouczać, że zbawcza męka Chrystusa „nie potrzebowała pomocy”²⁶. Niezmiennie obecna w religijności idea niezbędności Marii w planach Bożych i systematycznie ugruntowywany kult „Matki Bożej – uczestniczki dzieła Zbawienia” zyskały w mistycyzmie XII i XIII stulecia szczególny wymiar. W tych tzw. wiekach maryjnych teologiczne rozważania i medytacje zostały ukierunkowane na ekspozycję współuczestnictwa „aktywnego”, utożsamionego z osobistą i bolesną ofiarą Matki Bożej, ofiarą złożoną z wolnej woli, przy pełnej świadomości jej niezbędności, celu i konsekwencji. Podstawy tak rozumianej „aktywności” w dziele Odkupienia zwięźle wyłożył już w XII stuleciu opat Arnold z Chartres: „Omnino tunc erat una Christi et Mariae voluntas, unumque holocaustum ambo pariter offerebant Deo: haec in sanguine cordis, hic in sanguine carnis” („Zupełnie jedna była wówczas wola Chrystusa i Marii, nieść jedną

²³ Likwidacja II kondygnacji zakrystii skutkowałą zamurowaniem arkad w ścianie południowej prezbiterium i wschodniej południowego ramienia transeptu.

²⁴ Jednocześnie zamurowano portal północny prezbiterium, a także okno wschodnie prezbiterium.

²⁵ W cokołowej partii ściany przetrwały ślady średniowiecznych form ornamentalnych (kotary oraz bordiury?), które jednak – na obecnym etapie – trudno datować.

²⁶ Św. AMBROŻY, „Na oblóczyny dziewicy – wykład o wiecznym dziewictwie Najświętszej Maryi”, w: *Teksty o Matce Bożej 2. Ojcowie Kościoła łacińscy*, tłum. Wacław Eborowicz, Wojciech Kania, (Niepokalanów: Wydawnictwo Ojców Franciszkanów, 1981), s. 54.



*5. Bolków, kościół pw. św. Jadwigi, pd. ściana prezbiterium,
Sąd Ostateczny (fragment), stan przed konserwacją, ok. 1325.
Fot. Aleksander Jankowski*

wspólną ofiarę Całopalną Bogu: ona krwi serca, on krwi ciała”²⁷. Ofiarę „krwi serca Marii” Arnold uznał za „rzeczywistą”, w każdym szczególe adekwatną do cierpienia Zbawiciela²⁸. Sam św. Bernard z Clairvaux (nauczyciel Arnolda) cierpienie Matki nazwał: *summe dolore* – najwyższym bólem wszechogarniającym, przewyższającym wszelkie cierpienia cielesne (jakich doznawali święci męczennicy)²⁹. Jego początek cysterski Doktor Kościoła dostrzegł już w akcie Wcielenia, przyjmując, że Maria, świadoma skutków wypowiedzianego „niech się stanie”, ofiarowała Syna na męczeńską śmierć, w imię koniecznej w planach Bożych ofiary zbawienia „grzesznych dzieci Ewy”. Akt ten, nazwany przez św. Bernarda *oblacione privata*, stał się „kamieniem węgielnym Odkupienia”³⁰.

Gdy ofiara Odkupienia z *compassio Mariae* dopełniła się, Matka Boża zyskała godność *Matris Christianorum*³¹, status drugiej Ewy – nowej Matki wszystkich ludzi³². W 2. połowie XIII w. św. Albert Wielki (dominikański mentor św. Tomasza z Akwinu), uznał, że Maria trwając w bólu, w momencie kulminacji – pod krzyżem – doznała w sercu takich samych jak Zbawiciel cierpień, stając się *co-adiutrice* („współuczestniczką”) Odkupienia³³. Jak pisał w tym samym stuleciu anonimowy teolog: „Ipsius animam pertransivit gladius et consors passionis adjutrix facta est redemptionis et mater regenerationis” („Jej duszę przeniknął miecz i została współuczestniczką męki oraz wspomóżycielką Odkupienia, a także matką odrodzenia”)³⁴. W rozważaniach *mysterium paschale* Engelberta z Admontu (z około 1331 r.), Matka Boża: „Stabat [...] fixa in fide et confixa in passione et affixa crucifixo in suae passionis et humanae salvationis communicatione et associatione, illi nimirum existens individua socia passionis cui praedestinata errat et electa ministra incarnationis et assecla totius operis nostrae redemptionis et summe consors futurae per Christum consolationis” („Stała [...] niewzruszona w wierze i ukrzyżowana cierpieniem i utwierdzona krzyżem w swojej męce i stała się współuczestniczką i towarzyszką ludzkiego zbawienia, ona będąca nieodłączną towarzyszką męki, która jej przeznaczona była i wybrana służebnica wcielenia i orędowniczką całego dzieła naszego odkupienia i główną uczestniczką przyszłego pocieszenia za sprawą Chrystusa”)³⁵.

Ikoniczne wzorce mistycznej jedności „dwóch ofiar” Kalwarii przyniósł na początku XIV w. (a może nawet ok. 1300 r.) słowno-obrazowy kodeks typologiczny *Speculum Humanae Salvationis*³⁶, który ukazywał paralelność zbawczego współcierpienia w zestawach

²⁷ ARNOLD z Chartres, *De Laudibus B. Mariae Virginis*; PL 189, 1727; tekst łaciński za: Otto G. von SIMSON, „Compassio and Co-redemptio in Roger van der Weyden’s «Descent from the Cross»”, *The Art Bulletin* 25, nr 1 (1953), s. 12 (przyp. 19). Za korektę tłumaczenia cytowanych tekstów w języku łacińskim dziękuję Romanowi Spandowskiemu.

²⁸ Ibid., s. 12.

²⁹ Ibid., s. 11.

³⁰ Lech KALINOWSKI, „Geneza Piety średniowiecznej”, *Prace Komisji Historii Sztuki* 10 (1953), s. 232.

³¹ Tadeusz DOBRZENIECKI, „Średniowieczne źródła Piety”, w: *Treści dzieła sztuki. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Gdańsk 1966* (Warszawa: PWN, 1969), s. 20.

³² Ernst GULDAN, *Eva und Maria. Eine Antithese als Bildmotiv*, Graz-Köln 1966, passim; Wolfgang GREISENEGGER, „Ecclesia und Synagoge”, w: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, red. Engelbert KIRSCHBAUM, t. 1 (Rom-Freiburg: Herder, 1968), szp. 569–578.

³³ SIMSON, „Compassio and Co-redemptio”, s. 12.

³⁴ Tekst łaciński za: Tadeusz DOBRZENIECKI, „Gotycki obraz z Olbierzowic (zagadnienia ikonografii i stylu)”, *Biuletyn Historii Sztuki* 31, nr 1 (1969), s. 49.

³⁵ ENGELBERT z ADMONTU, *Tractatus de gratis et virtutibus B. V. Mariae* I, c.33; tekst łaciński za: DOBRZENIECKI, „Gotycki obraz z Olbierzowic”, s. 45.

³⁶ Autorstwo *Speculum Humanae Salvationis* przypisywano Ludolfowi z Saksonii lub Mikołajowi ze Strasburga, datując kodeks na 1324 r.; SIMSON, „Compassio and Co-redemptio”, s. 12 (przyp. 18); L.H.D. van LOOVEREN, „Speculum Humanae Salvationis”, w: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, red. Engelbert KIRSCHBAUM, t. 4, (Rom-Freiburg: Herder, 1972),



6. Brunetto Latini, *Livre du Trèsor*
 (Bibliothèque de France, ms. fr. 566, fol. 37v),
 miniatura, cykl pasyjny, scena: Niesienie krzyża, tuż po 1300.
 Fot. <https://gallica.bnf.fr/>

poszczególnych sekwencji męki Chrystusa i boleści Marii, ściśle zespolonych w momencie śmierci Zbawiciela w wątku Matki Bożej samotnie trwającej w bólu pod krzyżem. W tym samym czasie – bo tuż po 1300 r. – „dźwiganie bólu męki” (św. Albert Wielki) zyskało wymowę ikonicznej dosłowności w wyobrażeniu Matki Bożej współdźwigającej krzyż. Tak zobrazowano *compassio* na karcie XIV-wiecznej kopii dzieła *Livre du Trèsor*

szp. 182–185. Obecnie przesuwana się datowanie pierwszego rękopisu już na ok. 1300 r.; zob. Evelyn SILBER, „The Reconstructed Toledo Speculum Humanae Salvationis. The Italian Connection in the Early Fourteenth Century”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 43 (1980), s. 32–51; Karl-August WIRTH, „Auf den Spuren einer frühen Heilspiegel-Handschrift vom Oberrhein”, *Jahrbuch des Zentralinstituts für Kunstgeschichte* 1 (1985), s. 115–204.



7. Landschlacht, kaplica św. Leonarda, ściana pd., Droga na Golgotę (fragment cyklu pasyjnego), ok. 1350. Fot. <https://www.kulturpfad-muensterlingen.ch/>

Brunetto Latiniego³⁷ (il. 6). Jeszcze w 1. połowie XIV w. motyw współdzwigania krzyża pojawił się w malarstwie ściennym, o czym świadczy kwatery pasyjnego cyklu z ok. 1350 r. w kaplicy pw. św. Leonarda w Landschlacht (Altnau) po szwajcarskiej stronie Jeziora Bodeńskiego³⁸ (il. 7). Niebawem Drogę na Golgotę z Matką Bożą współdzwigającą krzyż ukazano także na ścianie kościoła św. Jadwigi w Bolkowie. Przywołane dzieła, oprócz znaczącej tożsamości koncepcji (sposobu) unaocznienia *compassio Mariae* (w akcie współdzwigania krzyża), łączy bardzo zbliżony schemat wyobrażeniowy. Identyczny jest układ krzyża (z wysuniętym przed figurę Chrystusa *staticulum*), fizyczny związek Matki i Syna z krzyżem, a nade wszystko charakterystyczny gest Matki Bożej przechylającej głowę i tulącej policzek do poprzecznego ramienia krzyża.

Wyrazista zbieżność dzieł zrealizowanych w technice malarstwa ściennego mniej więcej w tym samym czasie a w odległych miejscach nade wszystko sugeruje wspólny, dość wiernie naśladowany wzorzec. Ale też, zważywszy właśnie na koincydencję czasu powstania malowideł w Landschlacht i Bolkowie, nie można wykluczyć, że dzieła łączy wspólna proveniencja warsztatowa malarzy lub nawet, że wykonał je ten sam warsztat.

Bolków wiązała z pograniczem szwajcarsko-austriackim osoba Bolka II, patrona świątyni i bez wątpienia fundatora przedsięwzięcia budowlanego przeobrażającego pierwotny kościół w dwunawową halę. Księżę utrzymywał stałe i dość częste kontakty z Habsburgami, bywał w Szwajcarii i Austrii w misjach dyplomatycznych³⁹, zapewne także nad Jeziorem Bodeńskim, gdzie pod patronatem Habsburgów kwitła kultura rycersko-dworska. Kontakty te niewątpliwie ułatwiała i podtrzymywała księżna Agnieszka (córka Leopolda I Habsburga), poślubiona przez Bolka II w 1338 r.

Związki Bolka II z terenami po szwajcarskiej stronie Jeziora Bodeńskiego nabierają szczególnej wyrazistości w świetle badań nad dekoracją ścienną II kondygnacji wieży mieszkalnej Siedlęcinnie⁴⁰. Malowidła już przed ponad osiemdziesięciu laty skojarzono z malarstwem wschodnich kantonów Szwajcarii⁴¹. Niedawno związki te zostały intrygująco ukierunkowane na anonimowego malarza z południowo-wschodniego pogranicza Szwajcarii, zw. Mistrzem Waltensburskim⁴². Malowidła siedleńskie miał ufundować w ostatnich latach życia księżę jaworski Henryk I (zm. 1346)⁴³, ówczesny właściciel Sied-

³⁷ Powstała w pierwszych latach XIV w. kopię *Livre du Trésor* Brunetto Latiniego (z ok. 1265 r.), przechowuje Bibliothèque Nationale de France (ms. fr. 566, fol. 37v). Kartę z multikwaterową miniaturą flamandzką ze scenami *misterium paschale* (i sceną współdzwigania krzyża) reprodukuje Maurits SMEYERS, *Flemish Miniatures from the 8th to the mid-16th Century: the Medieval World on Parchment* (Louven: Davidsfonds, 1999), il. 82; Brigitte ROUX, *Mondes en miniatures. L'iconographie du „Livre du Trésor” de Brunetto Latini* (Genève: Droz, 2009), il. 56.

³⁸ Siedmioobrazowy cykl pasyjny w kaplicy św. Leonarda w Landschlacht (kantonie Thurgau) odkryto w 1907 r.; zob. Ernst LEISI, „Die St. Leonhardskapelle in Landschlacht”, *Thurgauer Jahrbuch* 19 (1943), s. 19–20; Klaus SPEICH, Hans R. SCHLAPFER, *Kirchen und Klöster der Schweiz* (Zürich: C.H. Beck, 1978), 106; Jürgen MICHLER, *Gotische Wandmalerei am Bodensee* (Friedrichshafen: Robert Gessler Verlag, 1992), s. 28, il. 58, 59; Wolf-Dieter BURKHARD, *Die St. Leonhardskapelle in Landschlacht und ihre gotischen Wandmalereien* (Landschlacht: Verlag Landschlachter Schriften, 1996).

³⁹ Związki te akcentuje Jacek WITKOWSKI, „Szlachetna a wielce żalosa opowieść o Panu Lancelocie z Jeziora”. *Dekoracja malarska wielkiej sali wieży mieszkalnej w Siedlęcinnie* (Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2001), passim (tam też literatura).

⁴⁰ Stan badań malowideł siedleńskich zob. *ibid.*, s. 43–55.

⁴¹ PROBST, „Zur Instandsetzung des Wohnturmes”, s. 95.

⁴² WITKOWSKI, „Szlachetna a wielce żalosa opowieść”, s. 49, 55.

⁴³ *Ibid.*, s. 49. Datując malowidła na lata 40. XIV w. i przypisując ich fundację księciu Henrykowi I, Jacek Witkowski zmienił wcześniejsze stanowisko, wiążące powstanie dekoracji wieży z Bolkiem II; zob. Jacek WITKOWSKI, „Cykl

lęcina, ale malarza – operującego warsztatem w zasadzie tożsamym ze sztuką Mistrza Waltensburskiego⁴⁴ – miał sprowadzić z Szwajcarii Bolko II (bratanek Henryka I)⁴⁵.

Hipoteza o działalności w Siedlęcinie szwajcarskiego malarza sprowadzonego za pośrednictwem Bolka II zyskuje istotne wzmocnienie odkrytym w Bolkowie niezwykle rzadkim motywem *compassio Mariae* (w wariacie współdzwigania krzyża), który w niemal analogicznej wersji zrealizowano dekadę wcześniej na ścianie kaplicy św. Leonarda w Landschlacht. Zarazem przekonująco zarysowana rola Bolka II w „szwajcarskim wykonawstwie” malarskiego wystroju wieży siedlecińskiej pozwala dopatrywać się podobnej sytuacji kulturotwórczej w Bolkowie. Oczywiście jest możliwe, że zrealizowany w Landschlacht ikonograficzny wzorzec *Niesienia krzyża* pojawił się w Bolkowie za sprawą warsztatu działającego w Siedlęcinie. Ale jest też możliwe, że malowidło w kościele św. Jadwigi (będące elementem dekoracji malarskiej powstałej po zakończeniu przebudowy ok. 1360 r.), wykonał malarz sprowadzony przez książęcą parę ze Szwajcarii specjalnie do prac w Bolkowie⁴⁶.

Gdyby jednak uwzględnić racje i argumenty badaczy przyjmujących, że malowidła siedlecińskie wykazujące bliskie korelacje formalno-stylistyczne z malarstwem szwajcarskim znanym z Jeziora Bodeńskiego powstały z fundacji Bolka II⁴⁷, to w Bolkowie można dopatrywać się działalności warsztatu przekierowanego z Siedlęcina. Z tym jednak zastrzeżeniem, że nie byłby to warsztat związany bezpośrednio z Mistrzem z Waltensburga, lecz – co najwyżej – ukształtowany w szerokim kręgu oddziaływania tego mistrza. Warsztat ten pojawiłby się na Śląsku po roku 1350, a więc po śmierci Mistrza Waltensburskiego i po powstaniu cyklu pasyjnego w kaplicy św. Leonarda w Landschlacht.

Matka Boska „nieodłączna towarzysząca męki” (Engelbert z Admontu), wyobrażona w Bolkowie w akcie współdzwigania krzyża, trwała w przestrzeni dwunawowej świątyni prawdopodobnie do około 1400 r. Po śmierci księżnej wdowy (1392), gdy księstwo świdnicko-jaworskie przeszło pod panowanie króla Czech Karola IV i nastąpiła zmiana patronatu fary bolkowskiej, istniejącą dekorację ścienną zastąpiono nowymi malowidłami⁴⁸.

Lancelota z Jeziora w siedlecińskiej wieży mieszkalnej”, *Sprawozdania Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk. Wydział Nauk o Sztuce*, nr 102 (1984), Poznań 1986, s. 42. Wcześniej malowidła siedlecińskie uznali z fundację Bolka II m.in., Rita PROBST, „Der mittelalterliche Wohnturm zu Boberröhrsdorf bei Hirschberg und seine Wandmalerei, ein schlesischer Kulturdenkmal”, *Altschlesische Blätter* 11, nr 3-4 (1936), s. 111; EAD., „Zur Instandsetzung des Wohnturmes in Boberröhrsdorf und seiner mittelalterlichen Wandgemälden”, *Deutsche Kunst und Denkmalflege* 4, 1940/41, s. 94–96; Alicja KARŁOWSKA-KAMZOWA, „Gotyckie malarstwo ścienne na Śląsku”, *Roczniki Sztuki Śląskiej* 3 (1965), s. 76.

⁴⁴ Mistrzowi Waltensburskiemu (zmarłemu prawdopodobnie w 1350 r.) przypisano sporo malarskich wystrojów wnętrz, głównie obiektów sakralnych diecezji Chur (przede wszystkim w obrębie kantonu Gryzonia); por. Joseph GANTNER, *Kunstgeschichte der Schweiz*, t. 2: *Die gotische Kunst* (Freuenfeld: Huber Vlg., 1947), s. 51–54, 282–285, 289; Paul GANZ, *Geschichte der Kunst in der Schweiz von den Anfängen bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts* (Basel-Stuttgart: Schwabe, 1960), s. 62–64, 190; SPEICH, SCHLAPFER, *Kirchen und Klöster*, s. 88–89; MICHLER, *Gotische Wandmalerei*, passim; Horst F. RUPP, „Hohe Kunst und Judenhass – Ein neuer Blick auf alte Bilder. Der Passionszyklus des Waltensburger Meisters”, *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte* 71, z. 2–3 (2014), s. 161–186.

⁴⁵ WITKOWSKI, „*Szlachetna a wielce żalosa opowieść*”, s. 42.

⁴⁶ Na inspirującą rolę księżnej Agnieszki Habsburskiej w nawiązywaniu kontaktów ze środowiskiem artystycznym z terenów szwajcarsko-austriackich zwracała szerszej uwagę Alicja KARŁOWSKA-KAMZOWA, *Sztuka Piastów śląskich w średniowieczu* (Warszawa-Wrocław: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1991), s. 66, 103–104.

⁴⁷ Rita Probst zakładała nawet, że malowidła powstały w ostatnich latach życia Bolka II (między rokiem 1364 a 1368); zob. PROBST, „Zur Instandsetzung des Wohnturmes”, s. 96–98. Wcześniej badaczka datowała malowidła na połowę XIV w.; zob. EAD., „Der mittelalterliche Wohnturm”, s. 111.

⁴⁸ Relikty dekoracji przetrwały w nawie północnej oraz na ścianie wschodniej dawnego południowego ramienia; zob. JANKOWSKI, „Średniowieczne metamorfozy”, s. 202.

Idea *Mater Compassionis* i jej teologiczne paralele z czasem (w późnym średniowieczu) stały się niemal obowiązkowym elementem obrazowej wizji dziejów Zbawienia. Jednak z motywu Matki Bożej współdzwigającej krzyż w malarstwie ściennym zrezygnowano. W XV stuleciu ten wariant *compassio Mariae* pojawiał się z rzadka i już raczej tylko w iluminatorstwie, głównie flamandzkim i niderlandzkim⁴⁹.

W późnogotyckim malarstwie ściennym wątek „współcierpienia” eksponowano przede wszystkim w samodzielnych wyobrażeniach dewocyjnych i symbolicznych *Mater Dolorosa*, które włączane do programów ideowych potwierdzały źródła maryjnej intercesji. Wiare w jej skuteczność utwierdzały popularne warianty motywu *Mater Mediatrice*.

W cyklach pasyjnych wątek *compassio Mariae* przywoływały przede wszystkim wyobrażenia Matki Bożej pod krzyżem. W scenach drogi na Golgotę „Współuczestniczkę i Towarzyszkę Męki” ukazywano raczej gdzieś w tle („wycofaną”), przeżywającą każde z wydarzeń zbawczego *mysterium* Syna w roli obserwatora.

⁴⁹ Erwin PANOFKY, *Early Netherlandish Painting. Its Origins and Character*, vol. 2 (Cambridge-Massachusetts: Harvard University Press, 1953), s. 82, il. 188; SMEYERS, *Flemish Miniatures*, s. 165, il. 32.

The Fourteenth-century Mural with the Motif of Our Lady Jointly Carrying the Cross with Jesus in the Architectural Space of the Two-aisle Parish Church in Bolków

St Hedwig's Church in Bolków is in literature presented as a historic unambiguously defined structure, quite precisely placed in the history of architecture of our territory. In the general opinion of the historians of architecture, the three-aisled three-span hall with a clearly delineated chancel and a square tower in the south-western corner of the main body acquired its architectural and spatial character in the Middle Ages as a result of the alteration of the genuine centralizing cross layout.

In 2005 (in a chancel) and in 2007 (in a nave body) Gothic murals from a few historical phases as well as some details of the earlier-unknown architectural structure were uncovered.

These discoveries significantly verify the mediaeval picture of the building and the chronology of its transformation. Raising of the genuine church on the cross layout was completed in ca 1300, however the finishing off works continued in the early 14th century. In the decade 1350–1360, on the decision of Bolko II the Small, the church on the cross layout was altered into an asymmetrical two-aisle hall. To the nave-body another was added from the north; this was spatially integrated (along the whole height and width) with the transept arm. The two-aisle hall survived until the 19th century, when it was given its current architectural and spatial form of a three-aisle hall.

The transformation of the church into a two-aisle hall was finalized with a new painterly decoration from ca 1360, also founded by Bolko II. What survived from it, is the composition *On the Way to Golgotha*, (poorly) preserved on the northern wall of the eastern span of the northern aisle (originally the northern arm of the former transept). A particular role

in this Passion scene is played by the Virgin. Exposed centrally, she is carrying the cross together with Her Son; snuggling Her cheek to the beam of the cross, she appears as *Mater Compassionis*.

Such a manifestation of the idea of *compassio Mariae* was rare in the European painting of the time.

Bolko II connects the murals *On the Way to Golgotha* with painterly decoration the second storey of the residential tower in Siedlęcín, from 1346 belonging to the prince. The Siedlęcín paintings dated from the second or the third quarter of the 14th century, were recently quite convincingly associated with the anonymous painter from the Swiss-Austrian borderland, so-called Master of Waltensburg. The painter was led to Siedlęcín by prince Bolko II. Also the representation *On the Way to Golgotha* in Bolków shows clear connections with the Swiss painting, because it displays nearby iconographic affiliation with the scene *On the Way to Golgotha* of the Passion cycle from ca 1350 in St Leonard's Chapel in Landschlacht (Altnau) on Lake Constance. It is thus likely that paintings in Bolków and Siedlęcín were executed by the same artist. However it wasn't Master of Waltensburg, who died in 1350, but the painter from his circle or his imitator, who knew murals in St Leonard's Chapel in Landschlacht.

In the Late Middle Ages the *compassio Mariae* idea became an almost obligatory motif in the pictorial teaching the history of Salvation. But representation of *Our Lady Jointly Carrying the Cross with Jesus* was abandoned in the mural painting. In 15th century this iconographical variant of *compassio Mariae* appeared seldom and only in miniatures, mainly Flemish and Netherlandish.

Bibliografia:

Adamski, Jakub. *Gotycka architektura sakralna na Śląsku w latach 1200–1420. Główne kierunki rozwoju*. Kraków: Towarzystwo Naukowe Societas Vistulana, 2017.

Burkhard, Wolf-Dieter. *Die St. Leonhardskapelle in Landschlacht und ihre gotischen Wandmalereien*. Landschlacht: Verlag Landschlachter Schriften, 1996.

Czerner, Olgierd, i Jerzy Rozpędowski. *Bolków i Świny*, redakcja Tadeusz Broniewski, Mieczysław Zlat. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1960.

Dobrzeńiecki, Tadeusz. "Gotycki obraz z Olbierzowic (zagadnienia ikonografii i stylu)." *Biuletyn Historii Sztuki* 31, nr 1 (1969): 41–60.

Dobrzeńiecki, Tadeusz. "Średniowieczne źródła Piety." W *Treści dzieła sztuki. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Gdańsk 1966*, 11–31. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1969.

Eysymontt, Rafał. *Kod genetyczny miasta. Średniowieczne miasta lokacyjne Dolnego Śląska na tle urbanistyki europejskiej*. Wrocław: Wydawnictwo Via Nova; Marburg: Herder-Institut, 2009.

Ganz, Paul. *Geschichte der Kunst in der Schweiz von den Anfängen bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts*. Basel-Stuttgart: Schwabe, 1960.

Greisenegger, Wolfgang. "Ecclesia und Synagoge." W *Lexikon der christlichen Ikonographie*, redakcja Engelbert Kirschbaum, t. 1, 569–578. Rom-Freiburg: Herder, 1968.

Grzybkowski, Andrzej. "Centralne gotyckie jednonawowe kościoły krzyżowe w Polsce." W *Id. Międzyformą a znaczeniem. Studia z ikonografii architektury i rzeźby gotyckiej*, 7–38. Warszawa: Wydawnictwo DiG, 1997.

Guldan, Ernst. *Eva und Maria. Eine Antithese als Bildmotiv*. Graz-Köln : Hermann Böhlhaus nachf., 1966.

Jankowski, Aleksander. *Średniowieczne malarstwo ścienne na Śląsku u progu reformacji. Ikonografia-Funkcje-Styl*. Bydgoszcz: Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy, 2005.

Jankowski, Aleksander. "Średniowieczne metamorfozy architektury i malarskiego wystroju kościoła św. Jądwi w Bolkowie." W *Procesy przemian w sztuce średniowiecznej. Przełom–Regres–Innowacja–Tradycja. Studia z historii sztuki*, redakcja Rafał Eysymontt, Romuald Kaczmarek, 193–207. Warszawa: Stowarzyszenie Historyków Sztuki, 2014.

Kalinowski, Lech. "Geneza Piety średniowiecznej." *Prace Komisji Historii Sztuki* 10 (1953): 153–260.

Karłowska-Kamzowa, Alicja. "Gotyckie malarstwo ścienne na Śląsku." *Roczniki Sztuki Śląskiej* 3 (1965): 27–94.

Karłowska-Kamzowa, Alicja. *Sztuka Piastów śląskich w średniowieczu*. Warszawa-Wrocław: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Oddział we Wrocławiu, 1991.

Kostowski, Jakub. "Sztuka śląska wobec husytyzmu. Późnogotyckie świadectwa malarskie." *Artium Quaestiones* 5 (1991): 29–58.

Kostowski, Jakub. "Sztuka późnego gotyku wobec husytyzmu. Zarys problematyki." W *Wrocław w Czechach – Czesi we Wrocławiu. Literatura–Język–Kultura*, redakcja Zofia Tarajło-Lipowska, Jarosław Malicki, 221–232. Wrocław: Oficyna Wydawnicza Atut – Wrocławskie Wydawnictwo Oświatowe, 2003.

Kozaczewski, Tadeusz, i Helena Kozaczewska-Gołasz. *Portale trzynastowiecznej architektury na Śląsku*. Wrocław: Oficyna Wydawnicza Politechniki Wrocławskiej, 2009.

Looveren, L.H.D. van. "Speculum Humanae Salvationis." W *Lexikon der christlichen Ikonographie*, redakcja Engelbert Kirschbaum, t. 4, 182–185. Rom-Freiburg: Herder, 1972.

Michler, Jürgen. *Gotische Wandmalerei am Bodensee*. Friedrichshafen: Robert Gessler Verlag, 1992.

Panofsky, Erwin. *Early Netherlandish Painting. Its Origins and Character*, vol. 2. Cambridge-Massachusetts: Harvard University Press, 1953.

Roux, Brigitte. *Mondes en miniatures. L'iconographie du "Livre du Trèsor" de Brunetto Latini*. Genève: Droz, 2009.

Rupp, Horst F. "Hohe Kunst und Judenhass – Ein neuer Blick auf alte Bilder. Der Passionszyklus des Waltenburger Meisters." *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte* 71, nr 2–3 (2014): 161–186.

Silber, Evelyn. "The Reconstructed Toledo Speculum Humanae Salvationis. The Italian Connection in the Early Fourteenth Century." *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 43 (1980): 32–51.

Simson, Otto G. von. "Compassio and Co-redemptio in Roger van der Weyden's 'Descent from the Cross'." *The Art Bulletin* 25, nr 1 (1953): 9–16.

Smeyers, Maurits. *Flemish Miniatures from the 8th to the mid-16th Century: the Medieval World on Parchment*. Louven: Davidsfonds, 1999.

Speich, Klaus, i Hans R. Schlapfer. *Kirchen und Klöster der Schweiz*. Zürich: Ex Libris, 1978.

Stulin, Stanisław, i Andrzej Włodarek, "Bolków. Kościół par. pw. św. Jadwigi." W *Architektura gotycka w Polsce*, redakcja Teresa Mroczko, Marian Arsyński, cz. 2: *Katalog zabytków*, redakcja Andrzej Włodarek, 32–33. Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 1995.

Wirth, Karl-August. "Auf den Spuren einer frühen Heilsspiegel-Handschrift vom Oberrhein." *Jahrbuch des Zentralinstituts für Kunstgeschichte* 1 (1985): 115–204.

Witkowski, Jacek. "Cykl Lancelota z Jeziora w siedlecińskiej wieży mieszkalnej." *Sprawozdania Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk. Wydział Nauk o Sztuce* nr 102 (1986): 42–48.

Witkowski, Jacek. *Szlachetna a wielce żalosa opowieść o Panu Lancelocie z Jeziora. Dekoracja malarska wielkiej sali wieży mieszkalnej w Siedlecinie*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2001.

Zabytki sztuki w Polsce – Śląsk. Warszawa: Krajowy Ośrodek Badań i Dokumentacji Zabytków; Marburg: Herder-Institut, 2006.

