

MALOWIDŁO ŚCIENNE Z PRZEDSTAWIENIEM CZTERNASTU ŚWIĘTYCH WSPOMOŻYCIELI W KOŚCIELE W MORĄGU

Słowa kluczowe: malowidła ścienne, ikonografia, średniowiecze, późny gotyk, Morąg, święci, kult, Czternastu Świętych Wspomożycieli

Keywords: wall paintings, iconography, Medieval, late Gothic, Morag, saints, cult, Fourteen Holy Helpers

Schlüsselwörter: Wandmalerei, Ikonographie, Mittelalter, Spätgotik, Morag, Heilige, Kult, Vierzehn Heilige Helferinnen

Średniowieczne malarstwo monumentalne w dawnym państwie zakonnym w Prusach rozwijało się od drugiej ćwierci XIV wieku po pierwszą ćwierć wieku XVI¹. Malowidłami zdobiono wnętrza kościołów i kaplic, zamków krzyżackich i biskupich, miejsc użyteczności publicznej, jak również domy mieszkalne. Gotyckie malarstwo monumentalne w Prusach przedstawiało różnorodny program ikonograficzny. Dominowały w nich postacie świętych, które umieszczane były głównie na bocznych ścianach kościołów². Wśród zachowanych przykładów malarstwa monumentalnego pod względem ikonograficznym wyróżniają się malowidła w kościele pw. Świętych Apostołów Piotra i Pawła w Morągu (Parafia Rzymskokatolicka pw. św. Józefa, województwo warmińsko-mazurskie, powiat ostródzki). Gotyckie malowidła ścienne na pobiale wapiennej znajdują się w prezbiterium tejże świątyni. (ilustr. 1). Ulokowana jest ona w południowo-wschodniej części miasta, w pobliżu dawnych murów miejskich, granicząc poprzez fosę z dawnym zamkiem krzyżackim.

* Jakub Małek – historyk, magister ochrony dóbr kultury, kustosz w Muzeum Archidiecezji Warszawskiej, ORCID: <https://orcid.org/0009-0001-2606-0648>, e-mail: k.malek98@gmail.com. Prezentowany artykuł powstał na podstawie pracy magisterskiej autora pt. *Gotyckie malowidła ścienne w kościele Świętych Apostołów Piotra i Pawła w Morągu* (promotorzy: dr hab. Monika Jakubek-Raczkowska, prof. UMK, dr hab. Juliusz Raczkowski, prof. UMK, Wydział Sztuk Pięknych UMK, Toruń 2023). Artykuł prezentuje tylko jeden wybrany wątek z tego opracowania.

¹ J. Domasłowski, *Malarstwo ścienne na Pomorzu Wschodnim*, w: *Malarstwo gotyckie w Polsce*, t. 1: *Synteza*, red. A.S. Labuda, K. Secomska, Dzieje Sztuki Polskiej, t. 2, cz. 3, Warszawa 2004, s. 117.

² A. Karłowska-Kamzowa, *Programy ideowe gotyckich malowideł ściennych w Polsce*, w: *Gotyckie malarstwo ścienne w Europie Środkowo-Wschodniej. Materiały konferencji naukowej Instytutu Historii Sztuki (Poznań 20–23 X 1975)*, red. A. Karłowska-Kamzowa, Poznań 1977, s. 143–147.

Ikonograficznie malowidła w Morągu powielają znane z innych świątyń wzorce. Kolegium apostołskie, postać św. Barbary, kompozycja ze Świętym Jerzym walczącym ze smokiem czy też grupa ukrzyżowania były częstymi tematami w różnych średniowiecznych wystrojach na terenie Prus. Tym, co wyróżnia zespół morąski na tle innych przykładów malarstwa monumentalnego na terenie Pomorza Wschodniego, są kompozycja z Wielką Rodziną Marii, postać św. Wolfganga oraz dwustrefowa kompozycja przedstawiająca Marię z Dzieciątkiem w otoczeniu Czternastu Świętych Wspomożycieli, a także sceny objawień z Frankenthalu w obecności św. Elżbiety z Turynii (?). Tematy te nie mają analogii w malarstwie monumentalnym na terenie Prus.

W swoim artykule chciałbym pochylić się nad interpretacją oraz znaczeniem ostatniej z wymienionych kompozycji. Przyczynkiem do badań na temat sceny związanej z Czternastoma Świętymi Wspomożycielami jest artykuł Moniki Jankiewicz-Brzostowskiej pt. *Zabytki kultu Czternastu Wspomożycieli w Polsce*, opublikowanego w „Studiach Elbląskich” w 2002 roku³.

DATOWANIE MALOWIDEŁ

Malowidła ściennie w kościele były przez badaczy datowane różnie. Ich metrykę określano ogólnie na wiek XV⁴ lub drugą połowę stulecia⁵, ale podawano też bardziej szczegółowe datowania – od trzeciej ćwierci XV wieku⁶, przez czwartą ćwierć⁷, koniec wieku XV⁸ aż po początek wieku XVI⁹. Najbardziej precyzyjnie próbował datować je Karol Dąbrowski: na lata po roku 1461¹⁰.

Jako element datujący może być wskazana już scena związana z ikonografią Czternastu Świętych Wspomożycieli. Dolna część tego malowidła dotyczy objawień z miejscowości Frankenthal, które – o czym będzie mowa później – miały miejsce w latach 1445–1446, sama kaplica objawień powstała zaś w 1448 roku¹¹. Od lat sześćdziesiątych tego stulecia znane są także inne miejsca, w których czczeni byli

³ M. Jankiewicz-Brzostowska, *Zabytki kultu Czternastu Wspomożycieli w Polsce*, „Studia Elbląskie”, 4(2002), s. 167–176.

⁴ G. Dehio, *Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler. Deutschordensland Preußen*, neu bearbeitet von E. Gall, München–Berlin 1952, s. 157.

⁵ T. Chrzanowski, M. Kornecki, J. Samek, *Katalog zabytków sztuki w Polsce – Powiat morąski*, mps w Archiwum KZSP, Warszawa 1954, s. 26 [dostęp: IS PAN]; M. Jakubek-Raczkowska, *Obrazy w przestrzeni liturgicznej miejskich kościołów parafialnych w średniowiecznych Prusach. Przegląd funkcji*, w: *Parafie w średniowiecznych Prusach w czasach zakonu niemieckiego*, red. R. Biskup i A. Radziwiński, Toruń 2015, s. 188.

⁶ *Gotyckie malarstwo ściennie w Polsce*, red. A. Karłowska-Kamzowa, Historia Sztuki 17, Poznań 1984, s. 233.

⁷ J. Domasłowski, *Malarstwo ściennie*, w: *Malarstwo gotyckie na Pomorzu Wschodnim*, red. J. Domasłowski, A. Karłowska-Kamzowa, A.S. Labuda, Prace Komisji Historii Sztuki 17, Warszawa–Poznań 1990, s. 48–49.

⁸ W. Szymański, A. Rzymska, *Kościół farny św. Piotra i Pawła w Morągu*, Morąg 2000, s. 22.

⁹ A. von Weyde, *Mohrungen. Ein Führer durch die Herderstadt*, Mohrungen 1934, s. 19.

¹⁰ K. Dąbrowski, *Konserwacja polichromii w Morągu*, „Ochrona Zabytków” 4(1951), s. 68.

¹¹ M. Jankiewicz-Brzostowska, *Zabytki kultu*, s. 168–169.

Święci Wspomożyciele i do których odbywały się liczne pielgrzymki¹². Można zatem przyjąć, że malowidło z kościoła w Morażu wpisuje się w rosnącą popularność kultu Vierzehnheiligen i datować je *post quem* na trzecią ćwierć XV wieku.

Inną wskazówką, istotną dla datowania morąskich malowideł, jest ulokowana w nich postać św. Wolfganga. Według Alicji Grabowskiej-Lysenko żywiołowy rozwój kultu tego świętego przypadł dopiero na późne średniowiecze i związany był z rozpowszechnieniem legend o nim, zawartych w zbiorze żywotów *Der Heiligen Leben*, wydanym w 1471 roku w Augsburgu¹³. To źródło mogło być kluczowe dla rozwoju kultu św. Wolfganga, który zarówno w Europie Zachodniej, jak i w Prusach nasilił się w końcu XV wieku. Datą graniczną (*post quem*) byłby zatem rok wydania legendy.

MATKA BOŻA Z DZIECIĄTKIEM W OTOCZENIU CZTERNASTU ŚWIĘTYCH WSPOMOŻYCIELI

Cała kompozycja (ilustr. 2), wraz z obramieniem, ma wymiary 250 × 360 cm (podział na strefy jest symetryczny, obie sceny bez obramienia osiągają wysokość 115 cm). Górna kompozycja to wielofiguralna scena prezentacyjna ukazująca Marię z Dzieciątkiem Jezus w otoczeniu Czternastu Świętych Wspomożycieli (ilustr. 3). Wszystkie postacie ukazane zostały *en plein pied*, na jednej wysokości, w izokefalicznym szeregu; scharakteryzowane są poprzez tarczowe nimby barwy żółtej i atrybuty indywidualne. Kompozycja jest symetryczna – stojąca na osi Maria ujęta jest frontalnie, a towarzyszący jej święci, po siedmiu z każdej strony, są ujęci (z nielicznymi wyjątkami) *en trois quarts* i twarzami zwróceniu ku niej. Cała grupa postaci stoi na wąskim czerwonym skrawku gruntu, porośniętym czarno malowaną murawą, rozpościerającym się na całą szerokość pola obrazowego. Tło kompozycji jest neutralne, barwy białej, choć fragmentarycznie widoczny jest najprawdopodobniej pierwotny kolor barwy żółtej. Widniejąca u dołu pojedyncza linia inskrypcji jest kompletnie nieczytelna. Najprawdopodobniej mogły być tam zapisane imiona świętych w celu ich identyfikacji, nazwa sceny bądź inskrypcja dewocyjna.

Jako pierwszy od lewej (ilustr. 4) został przedstawiony św. Krzysztof. Ukazany tu jest jako dojrzały mężczyzna o długich jasnobrązowych włosach i krótkim zarostcie, odziany w szatę do kolan koloru jasnozielonego oraz ciemnoczerwony płaszcz, luźno opadający na lewy bark. Lewą ręką wspiera się na kosturze, zwieńczonym schematycznie namalowaną koroną drzewa, prawą ręką zaś podtrzymuje ten atrybut. Na barkach świętego, z lewej strony, ukazana jest mała jasnowłosa postać dziecka z nimbem wokół głowy, które utożsamiane jest z Jezusem. Postać ta, stojąca na plecach św. Krzysztofa, zwrócona jest w prawą stronę. Ubrana jest w długą białą szatę, prawą dłoń ma ułożoną w geście błogosławieństwa, lewą ręką zaś przytrzymuje się głowy św. Krzysztofa.

Następnie została przedstawiona postać św. Pantaleona. Jest to młodzieniec bez zarostu, o długich jasnych włosach, odziany w świecki strój – białą tunikę spodnią do

¹² Tamże, s. 169.

¹³ A. Grabowska-Lysenko, *Materialne świadectwa kultu św. Wolfganga u schyłku średniowiecza w Prusach jako element religijnego dziedzictwa regionu*, w: *Stare i nowe dziedzictwo Torunia, Bydgoszczy i regionu* (II), red. M. Jakubek-Raczkowska, Toruń 2020, s. 77–79, przypisy 14–19.

kolan, na której nosi zielony kaftan z rękawami, przepasany żółtym paskiem, rozcięty na udach oraz przy szyi, na nogach zaś ma jasne nogawice, a na stopach jasnobrązowe trzewiki. Obie ręce podniesione ma ponad głowę i złożone walcowatym przedmiotem barwy szarej, co jest związane z legendą o tym świętym, który zginąć miał śmiercią męczeńską przez przybicie jego rąk do głowy.

Po prawej stronie św. Pantaleona przedstawiona została młodzieńcza postać św. Wita, bez zarostu, z długimi jasnymi włosami. Ubrany jest podobnie jak poprzedni święty – w przepasany żółtym paskiem, marszczony kaftan koloru jasnoróżowego. Na nogach ma zielone nogawice, a na stopach białe trzewiki. W prawej ręce trzyma swój atrybut – koguta, namalowanego schematycznie barwami żółtą oraz czerwoną (grzebień), lewą ręką wskazuje na niego.

Obok św. Wita namalowana została postać św. Idziego, ukazanego w brązowym habicie z kapturem wokół ramion, z jasną tonsurą na głowie. Lewą ręką dotyka on schematycznie namalowanej łani barwy żółtej, o pomniejszych proporcjach. Zwierzę stojąc na tylnych kopytach, przednimi opiera się o świętego, który prawą rękę ma zaciśniętą, jakby w niej coś trzymał (atrybut nie zachował się).

Kolejną postacią jest św. Błażej, przedstawiony na malowidle jako dojrzały mężczyzna. Ubrany jest w biskupie szaty pontyfikalne: białą albę i zieloną kapę spiętą okrągłą żółtą fibułą, na rękach ma białe rękawiczki, a na głowie białą mitrę przedzieloną na środku i po bokach pionowymi pasami barwy czerwonej. W lewej ręce trzyma swój atrybut – szpulę z nawiniętą wełną, w prawej zaś – pastorał zakończony kurwaturą¹⁴ koloru żółtego.

Dalej ukazany został św. Erazm. Jest to również dojrzały mężczyzna ubrany w szaty biskupie: białą długą albę, z zaznaczoną w dolnej części ornamentalną parurą, dalmatykę koloru czerwonego, a z wierzchu ornat koloru złotego malowany żółcienią, z podszewką koloru zielonego. Na głowie ma infulę, zbliżoną do tej, którą nosi św. Błażej. W prawej ręce trzyma słabo zachowany pastorał z zakręconą kurwaturą, w lewej zaś atrybut – korbę koloru żółtego.

Obok św. Erazma ukazana została młodzieńcza postać św. Barbary o długich jasnych włosach, odzianej w długą zieloną szatę i czerwony płaszcz spływający z lewego ramienia i owinięty wokół ciała. Święta trzyma w lewej ręce model wysokiej wieży koloru czerwonego, zwieńczonej stożkowatym hełmem, w prawej zaś – zieloną palmę męczeństwa.

W centralnej części sceny przedstawiona została postać stojącej Maryi z Dzieciątkiem trzymanym na prawym ramieniu. Malowidło w tym miejscu jest słabo zachowane. Madonna ma długie jasne włosy, które spływają na ramiona. Jej twarz jest lekko pochylona ku Dzieciątku, które obejmuje oburącz przed sobą. Ubrana jest w białą suknię i biały płaszcz z zielonym podbiciem. Dzieciątko jest całkiem nagie, główkę ma zwróconą w prawą stronę i lekko uniesioną w kierunku Marii. Jego nóżki swobodnie opadają w dół, ręce natomiast ma wyciągnięte w stronę postaci św. Kata-

¹⁴ Kurwatura (łac. *curvatura*) – zakrzywienie pastorału w jego górnej części, określane też jako krzywaśń, co w rozumieniu teologicznym ma wyrażać troskę pasterską biskupa o lud i służyć przygarzaniu do wspólnoty tych, którzy błądzą. Por. P. Towarek, *Odnaki pontyfikalne biskupa: historia i symbolika*, w: *Sukcesja i urząd biskupa. Perspektywa polskokatolicka i rzymskokatolicka*, red. ks. P. Rabczyński, Olsztyn 2018, s. 159.

rzyny. Ujęcie ikonograficzne nawiązuje być może do charakterystycznego dla okresu około 1400 roku typu Pięknych Madonn.

Drugą grupę świętych (ilustr. 5) rozpoczyna postać św. Katarzyny Aleksandryjskiej. Święta jest ukazana jako młoda dziewczyna o długich jasnych włosach, ubrana w długą suknię barwy zielonej oraz płaszcz koloru czerwonego, który podtrzymuje dociśniętymi do korpusu łokciami. W lewej ręce trzyma miecz jednoręczny koloru czerwonego, z trzonem zwieńczonym okrągłą głowicą, prostym jalcem oraz ostro zakończonym czubkiem. Miecz skierowany jest w dół. Prawa dłoń jest wysunięta w stronę Dzieciątka Jezus. Ich kontakt sugeruje, że mamy do czynienia z nawiązaniem do zaślubin św. Katarzyny. U dołu przedstawiony został jeszcze jeden atrybut świętej – koło od wozu, które w moraskim malowidle ma barwę żółtą.

Obok męczennicy z Aleksandrii autor malowidła umieścił postać również młodzieńczej, jasnowłosej św. Małgorzaty, ubranej w spodnią szatę koloru czerwonego oraz długi płaszcz barwy zielonej, spięty okrągłą fibulą barwy żółtej. Prawą rękę święta ma uniesioną w stronę św. Katarzyny, a dłoń zaciśniętą, trzyma w niej bowiem ledwo widoczną dziś lancę, którą godzi w leżącego u jej stóp smoka siedzącego na dwóch łapach. Stwór ma pysk z rozwartą paszczą wysoko podniesiony, podobnie jak ogon.

Dalej ukazany został w sposób młodzieńczy św. Cyriak, który ma długie jasne włosy, a ubrany jest w długą albę i złotą dalmatykę z czerwonymi ornamentami. Dłonie świętego, splecione na linii pasa, trzymają przedmiot barwy szarej, który kształtem przypomina jego atrybut – kosz z chlebem lub łódkę z kadzidłem.

Po prawej św. Cyriaka ukazany został bezgłowy św. Dionizy w stroju biskupim, ubrany w długą albę, zieloną dalmatykę i biały ornat. Ręce świętego są splecione razem na linii pasa i podtrzymują atrybut postaci: ściętą głowę o blond włosach i zamkniętych oczach.

W dalszej kolejności malowidło przedstawia św. Jerzego. Jest to postać o pomniejszonych proporcjach. Święty wyjątkowo zwrócony jest w prawą stronę, depcze masywną sylwetę smoka. Ukazano go jako jasnowłosego młodzieńca w schematycznie zarysowanej zbroi rycerskiej koloru złotego: nosi nagolenice, taszkę, folgowy fartuch, rękawice, naramienniki, napierśnik oraz obojczyk. Prawa ręka postaci uniesiona jest ku górze i najpewniej dzierżyła włócznię, lewa zaś dłoń opiera się na lewym biodrze. U stóp św. Jerzego został przedstawiony smok barwy żółto-czerwonej (jak przy postaci św. Małgorzaty). Siedzi on na dwóch łapach, mając rozwarty pysk zadarty wysoko ku górze. Jego długi ogon spoczywa swobodnie na ziemi.

Następnie widzimy na malowidle stojącą frontalnie (to wyjątek w całym cyklu) postać św. Eustachego, który ukazany jest tutaj jako dojrzały mężczyzna o długich jasnych włosach, bez zarostu. Jego ubiór stanowi schematycznie zarysowana zbroja¹⁵: trzewiki, nagolenice, folgowy fartuch z pionową linią barwy jasnobrazowej, rękawice oraz naramienniki. Na zbroi święty nosi czerwony płaszcz z zielonym podbiciem, spięty przy szyi okrągłą fibulą barwy żółtej, na głowie zaś ma mitrę książęcą. W lewej ręce św. Eustachy trzyma sporej wielkości tarczę w typie szwajcarskim, podzieloną w pas: w górnym polu zielonym widnieje bliżej nieokreślone zwierzę barwy żółtej,

¹⁵ K. Kwiatkowski, *Wojska zakonu niemieckiego w Prusach 1230–1525: korporacja, jej pruskie władztwo, zbrojni, kultura wojny i aktywność militarna*, przy współpracy M. Molendy, Toruń 2016, s. 412, ilustr. 93b.

zwrócone w heraldyczną lewą stronę – może to być pies myśliwski; w dolnym polu srebrnym zaś ukazany został byk barwy czarnej, zwrócony w heraldyczną prawą stronę. Święty prawą ręką podtrzymuje sztandar, który zawieszony jest na długiej, srebrnej pice zakończony guzem. Na sztandarze rysuje się krzyż w typie krzyża skandynawskiego barwy ciemnozielonej na zielonym tle. Sztandar powiewa i zakręca się w literę S.

Tę grupę świętych zamyka młodzieńcza postać św. Achacego, ukazanego w stroju rycerskim zbliżonym do zbroi św. Jerzego. Święty odziany jest w złote trzewiki, nagonice, taszkę, folgowy fartuch, rękawice, naramienniki, napierśnik oraz obojczyk. Na głowie ma czerwoną mitrę z obręczą barwy żółtej. W lewej ręce trzyma zieloną gałąź lub cierni.

*

Kult Czternastu Świętych Wspomożycieli zrodził się najprawdopodobniej w XIII wieku¹⁶, a do jego rozwoju przyczynić się miały zakony kaznodziejskie¹⁷. Najwcześniejsze znane przedstawienie ikonograficzne tego tematu zachowało się w kościele dominikanów w Ratyźbonie. Datowane w przybliżeniu na rok 1320¹⁸ malowidło przedstawia fryz zbudowany z dziesięciu postaci świętych (cztery z nich zostały najprawdopodobniej usunięte z powodu wykucia w ścianie gotyckiego portalu), umieszczonych w obramieniach architektonicznych. Święci ukazani są w postawie stojącej, z atrybutami, izokefalicznie (poza ostatnią postacią św. Krzysztofa, który przewyższa innych świętych). Malowidło to rozpięte jest między dwoma przęsłami ściany południowej w nawie świątyni, podobnie jak w kościele w Morągu.

Święci Wspomożyciele czczeni byli zwłaszcza w Niemczech – w miastach i wsiach, w Czechach, jak również we Włoszech. Popularność kultu wzrosła podczas wielkiej zarazy przypadającej na lata 1347–1348¹⁹. Przydomek Wspomożyciele (łac. *auxiliores* czy *auxilantes*) został im nadany z racji konkretnego patronatu w sprawach trudnych. Postacie wchodzące w skład tej grupy to święci w dużej mierze żyjący (według tradycji) na przełomie III i IV wieku, którzy dokonali żywota podczas prześladowań za czasów cesarza Dioklecjana. Kościół uznał ich wstawiennictwo u Boga za wyjątkowo skuteczne, szczególnie w trudnych sytuacjach doczesnych²⁰ – święci ci bowiem „specjalizowali się” w konkretnych sprawach. I tak św. Achacy miał wspomagać w chorobach, a św. Barbara – patronka dobrej śmierci – także w trudnych sprawach rodzinnych, św. Błażej – w bólach gardła, św. Cyriak miał opiekować się opętanymi, św. Dionizy wspomagał w bólach głowy, św. Erazm patronował osobom chorym na bóle fizyczne, św. Eustachy chronił myśliwych podczas polowań, św. Idzi opiekował się osobami chorymi na trąd, św. Jerzy chronił przed chorobami

¹⁶ M. Jankiewicz-Brzostowska, *Zabytki kultu*, s. 168–170.

¹⁷ J. Dünninger, *Vierzehn Nothelfer*, w: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, t. 8: *Ikonographie der Heiligen. Meletius bis Zweiundvierzig Martyrer Register*, red. G.M. Lechner OSB, F. Tschochner, Rom–Freiburg–Basel–Wien 1994, kol. 546–550.

¹⁸ J. Dünninger, *Vierzehn Nothelfer*, kol. 548.

¹⁹ M. Jankiewicz-Brzostowska, *Zabytki kultu*, s. 168.

²⁰ I. Chisesi, *Co to za święty? Sztuka czytania obrazów. Słownik ikonografii*, tłum. K. Kozak, Kielce 2018, s. 139, s.v. Czternastu Wspomożycieli.

zwierzęta, św. Katarzyna wspomagała karmiące kobiety, św. Krzysztof był patronem w przypadku nagłej śmierci, św. Małgorzata opiekowała się matkami w czasie porodu, św. Pantaleon patronował lekarzom, a św. Wit opiekował się osobami chorymi na epilepsję. Do tej grupy lokalnie dołączani byli inni święci otaczani szczególną czcią na danym obszarze – m.in. we Włoszech przedstawiany był św. Sebastian, a w różnych regionach Niemiec zamiennie z innymi świętymi występowali: św. Leonard (zamiast św. Idziego), św. Mikołaj (zamiast św. Błażeja), św. Sykstus (zamiast św. Dionizego), św. Oswald (zamiast św. Achacego) lub św. Hubert (zamiast św. Eustacheo)²¹. Malowidło ścienne z kościoła w Morażu przedstawia grupę zestawioną według klasycznego katalogu świętych.

Rozkwit ikonografii Czternastu Świętych Wspomożycieli przypadł na połowę wieku XV oraz wiek XVI²². Znane są liczne przykłady malarstwa tablicowego z ukazaniem tej grupy, szczególnie w retabulach ołtarzowych i predellach. Z terenów Prus znana jest predella z katedry w Kołobrzegu (obecnie w Muzeum Narodowym w Szczecinie), pochodząca z ołtarza św. Anny i św. Mikołaja, datowanego na pierwszą ćwierć wieku XVI²³ (ilustr. 8). Na predelli tej ukazani zostali Święci Wspomożyciele, którzy otaczają przedstawioną w centralnej części Marię z Dzieciątkiem. Wariant ten jest zbliżony do malowidła ściennego w Morażu – niewykluczone, że jego wykonawca mógł wzorować się na przykładach pochodzących z predell tego okresu. Znane są również przedstawienia Świętych Wspomożycieli, gdzie w centrum przedstawiany jest Chrystus w typie Męża Bolesci²⁴ lub występuje grupa samych świętych.

NIEZIDENTYFIKOWANA SCENA RELIGIJNO-HISTORYCZNA

Poniżej kompozycji z Czternastoma Świętymi Wspomożycielami została przedstawiona scena o niezidentyfikowanym jak dotąd temacie (ilustr. 3). Jest to procesyjny pochód dwóch grup postaci świętych (łącznie czternastu). W scenie pojawia się także dwóch mężczyzn w strojach świeckich oraz klęcząca święta niewiasta bez atrybutów. Wszystkie postacie, podobnie jak w górnej strefie, znajdują się na łące barwy jasnoczerwonej, będącej tłem całej sceny; roślinność (widzimy tu głównie trawy) oraz kamienie namalowano schematycznie za pomocą barwy brązowej. Na dalszym planie ukazany został syntetyczny pejzaż: pas jasnozielonych i żółtych pagórków z daleką panoramą miasta, powyżej horyzontu zaś pozostawiono neutralne tło pobiałe.

Grupa po lewej stronie pola obrazowego to procesja dwunastu postaci w dwóch izokefalicznych szeregach, zakomponowanych kulisowo. Wszystkie mają jasne włosy i nimby wokół głów, kroczą w prawą stronę, trzymając w dłoniach zapalone świece. Na pierwszym planie ukazano pięć młodzieńczych postaci: bosych, odzianych w długie, białe, przepasane szaty z rękawami. Każda z nich w jednej ręce trzyma długą, skręconą woskową świecę, która płonie czerwonym płomieniem. Jedne postacie niosą ją w prawej ręce, inne w lewej. Rysy twarzy są do pewnego stopnia

²¹ M. Jankiewicz-Brzostowska, *Zabytki kultu*, s. 169–170.

²² J. Dünninger, *Vierzehn Nothelfer*, kol. 548–550.

²³ Z. Krzymuska-Fafius, *Plastyka gotycka na Pomorzu Zachodnim. Katalog zbiorów*, Szczecin 1962, s. 70, kat. 50, ryc. 32.

²⁴ J. Dünninger, *Vierzehn Nothelfer*, kol. 548.

zindywidualizowane: pierwsze trzy figury od lewej to młodzieńcy o krótkich blond włosach, czwarta postać ma rysy starca o krótkich jasnych włosach, ostatnie trzy postacie sprawiają wrażenie kobiecych, z jasnymi włosami ułożonymi w wianuszek. Na drugim planie w analogiczny sposób ukazana została druga grupa, licząca siedmiu uczestników procesji, przyodzianych inaczej: w długie brązowe szaty z rękawami, przypominające habity bądź obfite płaszcze. Postaci te również sprawiają wrażenie nieco zindywidualizowanych: sześć z nich ma widoczne rysy męskie, starcze, o zredukowanej liczbie włosów (u niektórych widoczne są tonsury); postać krocząca na przedzie – jasnowłosa – wydaje się młodsza.

W centrum kompozycji ukazane są scenki, nieoczywiste, jeśli chodzi o jednoś miejsc a i czasu; mogą być związane bezpośrednio z procesją lub symultanicznie sygnalizować dwa inne wydarzenia. Są to dwie pary figur zwrócone ku sobie – w obu młody uczestnik procesji ze świecą wygląda, jakby wchodził w dialog z nieco starszym (wyższym) mężczyzną w stroju codziennym (w obu przypadkach jasnobraźowy przepasany kaftan do kolan, nogawice, kaptur na głowie), trzymającym kostur; być może są to dwie różne postacie (pielgrzymi? pasterze? wieśniacy?), a być może dwie fazy (lub dwie odsłony?) dialogu (mężczyzna bardziej na prawo wspiera się na lasce, bardziej na lewo – żywo gestykułuje, zdaje się, że rozmawia z uczestnikiem procesji, wita go; obaj odziani są tak samo). Postacie te nie mają indywidualnych rysów, natomiast na ich twarzach zauważalne są emocje, zdziwienie lub strach.

Po prawej stronie malowidła na pierwszym planie ukazana została znacznie powiększona względem innych figura kobieca (ilustr. 7) z nimbem wokół głowy, upozowana w pozycji *genuflexio*, zwrócona w lewą stronę. Ręce postaci są rozłożone i uniesione w geście modlitwy błagalnej (*Deomene*). Odziana jest w długą białą suknię, na którą zarzucony jest obfity ciemny płaszcz barwy brązowej, z postawionym kołnierzem, głowę zaś ma nakrytą białą chustą. Twarz jest lekko pochylona, a spojrzenie sprawia wrażenie zatroskania. Powyżej kobiety namalowana została biała banderola, która okala postać i spada po jej prawej stronie. W środku banderoli zostały przedstawione napisy barwy różowej, dziś słabo czytelne – da się odczytać jedynie początek tekstu zaczynający się od „Benedic...”.

Osobna uwaga należy się widokowi miasta (ilustr. 6). Wszystkie budynki panoramy namalowane zostały dość schematycznie – ściany jaśniejszą czerwieńią, szczyty zaś i dachy – ciemniejszą. Z panoramy tej da się wyróżnić sylwetkę kościoła w centralnej części (dach namiotowy, dwie wieże oraz sygnaturka), przypuszczalnie założenia warowne po lewej i prawej stronie kościoła (również namiotowe dachy oraz wysokie wieże obronne z galerią i spiczastym dachem) oraz inne budynki mieszkalne z wieżami. Schematyczność tej panoramy nie pozwala jednoznacznie odpowiedzieć na pytanie, czy jest to konkretne założenie urbanistyczne.

*

Opisana wyżej scena, już od momentu odsłonięcia jej w 1930 roku, sprawiała trudności interpretacyjne. Siegfried Schmadtke zinterpretował ją jako „grupę Maryjną”²⁵.

²⁵ S. Schmadtke, *Die Kirche St. Peter–Paul in Mohrunen*, „Deutsche evangelische Kirchen“ 1, Berlin 1939, s. 7.

Georg Dehio pisał, że przedstawia rycerzy i świętych ze świecami oraz postacią fundatora z banderolą, a w tle widoczna jest panorama Morąga²⁶. Karol Dąbrowski zaś opisał ją jako adorację Baranka²⁷, a interpretacja ta była później powielana przez wielu badaczy²⁸. Z dokumentacji konserwatorskiej państwa Kowalskich z 1982 roku dowiadujemy się, że scena ta może symbolizować sprowadzenie Zakonu Najświętszej Maryi Panny (krzyżaków) do Prus²⁹. Natomiast Monika Jakubek-Raczkowska określiła to przedstawienie jako niezidentyfikowany obrzęd religijny, „być może pielgrzymkę ekspiacyjną”³⁰.

Wskazane opisy okazały się jednak błędne. Wydaje się, że właściwy kierunek interpretacyjny zaproponowała tu Monika Jankiewicz-Brzostowska, ukazując go we wskazanym już artykule poświęconym zabytkom kultu Czternastu Wspomożycieli w Polsce. Badaczka ta, analizując scenę morąskiego malowidła, stwierdziła, że dolna część kompozycji jest powiązana z górną nie tylko kompozycyjnie, czyli wspólną bordiurą, ale też ideowo. Podążając tym tropem, analizując ikonografię tej sceny oraz źródła historyczne, można stwierdzić, że omawiana scena jest ilustracją legendy dotyczącej objawień, jakie miały miejsce na pastwisku w okolicach klasztoru Langheim, w miejscowości Frankenthal nieopodal Bambergu, na terenie Górnej Frankonii³¹. Według podań³² pod wieczór 24 września 1445 roku (niektóre źródła podają, że był to sierpień) Hermann Leicht, pasterz pasący owce cystersów z klasztoru Langheim, ujrzał na pastwisku płaczące dziecko. Kiedy chciał do niego podejść, dziecko nagle zniknęło. Parę dni później ponownie ujrzał dziecko, jednak tym razem stały przy nim dwie świece. Następnego roku, 28 czerwca, Hermann Leicht ponownie pasł owce i w tym samym miejscu ujrzał znów Dzieciątko, tym razem ubrane w szatę z czerwonym krzyżem na sercu, któremu towarzyszyło czternaścioro innych dzieci w czerwonych lub białych szatach. Jedno z dzieci oznajmiło, że są Czternastoma Wspomożycielami i pragną, by w tym miejscu powstała kaplica na ich cześć. Następnej niedzieli pasterz ponownie powrócił na to miejsce i ujrzał dwie zapalone świece,

²⁶ G. Dehio, *Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler*, s. 157.

²⁷ K. Dąbrowski, *Konserwacja polichromii w Morągu*, s. 72.

²⁸ T. Chrzanowski, M. Kornecki, J. Samek, *Katalog zabytków sztuki w Polsce – Powiat morąski*, s. 26; J. Domasłowski, *Polska północno-wschodnia*, w: *Materiały do katalogu gotyckich malowideł ściennych w Polsce*, red. A. Karłowska-Kamzowa, Poznań 1981, s. 50; *Gotyckie malarstwo ścienne w Polsce*, s. 233 i 311, rys. 44; W. Szymański, A. Rzymska, *Kościół farny św. Piotra i Pawła w Morągu*, s. 22–24.

²⁹ Z. Kowalski, Z. Kowalska, *Malowidła ścienne w prezbiterium kościoła parafialnego w Morągu, woj. olsztyńskie*, mps dokumentacji parafialnej, Morąg 1982, s. 6 [dostęp: Wojewódzki Oddział Służby Ochrony Zabytków w Olsztynie, Delegatura w Elblągu, Archiwum, nr E19235].

³⁰ M. Jakubek-Raczkowska, *Obrazy w przestrzeni liturgicznej*, s. 188, przypis 48.

³¹ M. Jankiewicz-Brzostowska, *Zabytki kultu*, s. 168–169.

³² M.in. G. Ott, *Die vierzehn heiligen Nothhelfer – Ein Trostbüchlein für alle Kreuzträger*, Steyl 1882, s. 8–12; H. Weber, *Die Verehrung der heiligen vierzehn Nothhelfer: ihre Entstehung und Verbreitung*, Kempten 1886, s. 5–18; B. Hammer, *Mary Help Of Christians, And The Fourteen Saints Invoked As Holy Helpers Instructions, Legends, Novenas, And Prayers, With Thoughts Of The Saints For Every Day In The Year*, New York 1909, s. 153–158; por. J. Dünninger, *Die Wallfahrtslegende von Vierzehnheiligen*, w: *Völkultur zwischen Beharrung und Wandel in Franken*, red. J. Dünninger, D. Harmening, wyd. E. Wimmer, Dettelbach 1994, s. 202–215.

jakby schodzące z nieba do miejsca, w którym doświadczył objawienia. Jego wizję miała potwierdzić również przechodząca tamtędy kobieta.

Po tych wydarzeniach i cudzie za przyczyną Czternastu Świętych Wspomożycieli w 1448 roku powstała kaplica, która szybko stała się ośrodkiem ruchu pielgrzymkowego. Miejsce to, współcześnie znane jako bazylika Vierzehnheiligen, jest najpopularniejszym sanktuarium kultu Czternastu Świętych Wspomożycieli w Europie (ilustr. 9).

Tak więc malowidło w kościele w Morągu może być ilustracją drugiego z wymienionych objawień, gdyż w przedstawieniu tym widoczny jest pasterz, który może być utożsamiany z Hermannem Leichtem. Ukazane są tu ponadto dwie grupy postaci, ubrane w czerwone oraz białe stroje, zgodnie z legendą. W scenie tej brakuje postaci Dzieciątka, które utożsamiane było z Jezusem. Istnieją jednak warianty wspomnianej legendy, w których objawionych postaci (świętych) było czternaście, tak jak na malowidle³³. Dwoje z uczestników procesji świętych zostało na malowidle symultanicznie „zaangażowanych” w dialog z pasterzem (dwie kolejne opisane w legendzie wizje?).

To, co nie pokrywa się z treścią legendy, to szczegóły charakterystyki postaci Czternastu Świętych Wspomożycieli. Według podań miały mieć one rysy dziecięce, prawie anielskie³⁴. Na malowidle ukazano je więc wszystkie jako jasnowłose i bez zarostu, co odpowiada legendzie. Natomiast wskazana wyżej zróżnicowana charakterystyka, sugerująca postaci starsze i młodsze, może być wynikiem ostatnich konserwacji, ta część malowidła była bowiem mocno zniszczona po wybuchu pocisku w czasie II wojny światowej. Podobnie może być z postacią Dzieciątka Jezus. Konserwatorzy (Karol Dąbrowski, państwo Kowalscy) najprawdopodobniej nie znali wspomnianej legendy i nie wiedzieli, że w kompozycji morąskiej należy szukać małej postaci tożsamej z Dzieciątkiem, a nie Baranka.

Panorama miasta, którą G. Dehio zinterpretował jako Morąg, najprawdopodobniej jest średniowieczną wizją miasta Bamberg, w którego okolicy rozegrały się legendarne wydarzenia. W schematycznie przedstawionym rysunku można doszukać się wież katedry św. Apostołów Piotra i Pawła oraz opactwa cysterskiego w Langheim.

Bardziej problematyczna wydaje się identyfikacja postaci kobiety, ukazanej w prawej części morąskiego malowidła. Otacza ją nimb, co sugerować może, że jest to postać świętej, wbrew opinii G. Dehia, który pisał, że jest to osoba fundatora. Niestety, nie zachował się żaden atrybut, który pozwoliłby lepiej zinterpretować to przedstawienie. Według Moniki Jankiewicz-Brzostowskiej autor – bądź sama idea twórcza związana z tą sceną – daje się wywieść z terytoriów Frankonii, Bawarii lub Turynii. Być może jest to więc św. Elżbieta z Turynii, zwana też Węgierską. Nie ma potwierdzenia w ikonografii ani w źródłach, żeby wchodziła ona do grona Świętych Wspomożycieli. Jednak wiadomo, że była powszechnie czczona w średniowiecznych Niemczech³⁵, jak również na terenie dawnego państwa zakonu krzyżackiego³⁶. Bardziej dokładna interpretacja mogłaby dokonać się na podstawie tekstu umieszczonego

³³ B. Hammer, *Mary Help Of Christians*, s. 157.

³⁴ M. Jankiewicz-Brzostowska, *Zabytki kultu*, s. 168–169.

³⁵ K. Hahn, F. Werner, *Elisabeth von Thüringen*, w: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, t. 6: *Ikonographie der Heiligen. Crescentianus von Tunis bis Innocentia*, red. W. Braunfels, Rom–Freiburg–Basel–Wien 1994, kol. 546–550.

³⁶ W. Rozyńkowski, *Studia nad liturgią w zakonie krzyżackim w Prusach. Z badań nad religijnością w późnym średniowieczu*, Toruń 2012, s. 114–122.

na banderoli przedstawionej wokół świętej, dziś jednak kompletnie nieczytelnej (zdjęcia w światłach technicznych nie przyniosły żadnych nowych danych). Po objawieniach we Frankenthalu nastąpiła ich popularyzacja w sztuce. Według Klausy Gutha najstarsze przedstawienia postaci pasterza Hermanna Leichta i cudownych wydarzeń z lat 1445–1446 ukazane zostały na jednym z witraży prezbiterium kościoła św. Wawrzyńca w Norymberdze, pośmiertnie ofiarowanego w 1476 roku Konradowi Konhoferowi, a także w tryptyku z ołtarza głównego w kościele pw. Czternastu Świętych Wspomożycieli w miejscowości Gera w Niemczech³⁷. Z tego okresu znane jest też przedstawienie pasterza Hermanna i Dzieciątka Jezus z niezidentyfikowanego ołtarza, obecnie prezentowane w Muzeum Sztuki w Bazylei, datowane na 1470 rok (ilustr. 10). Niewykluczone, że kompozycja z kościoła w Morażu może być najstarszym zachowanym przedstawieniem tych objawień wśród malowideł ściennych.

WĄTKI IDEOWE W PROGRAMIE MALOWIDEŁ W MORAŻU NA PRZYKŁADZIE KOMPOZYCJI Z CZTERNASTOMA ŚWIĘTYMI WSPOMOŻYCIELAMI

Malowidła w prezbiterium kościoła w Morażu wpisują się przede wszystkim w ideę przenikania się liturgii ziemskiej z niebiańską (*Ecclesiae Triumphalis*), która reprezentowana jest przez przedstawienia świętych (*communio sanctorum*). Takie zestawienie treści mogło wzmacniać w parafianach wiarę, że ich modlitwa nie pozostaje rzucona w próżnię, lecz jest wysłuchiwana i przekazywana Bogu poprzez pośrednictwo Jego świętych.

Prezbiterium było miejscem, gdzie przebywali głównie księża oraz potrzebna do mszy asysta³⁸. Z tego względu można powiedzieć, że na malowidła w Morażu z bliska spoglądał właśnie kler. Pomimo sporej wielkości przedstawień nie są one zbyt dobrze widoczne z nawy, zatem nie były wyraźnie czytelne dla laikatu. Bardziej widoczna z korpusu nawowego jest jedynie scena przedstawiająca Wielką Rodzinę Marii. Natomiast kompozycja związana z kultem Czternastu Świętych Wspomożycieli, pomimo swojego rozmiaru, jest czytelna tylko wtedy, kiedy patrzy się na nią wprost. Tak więc w średniowieczu była ona prawdopodobnie dostępna tylko dla duchownych, względnie dla uczestników liturgii zajmujących emporę północną.

Abstrahując od nadrzędnej roli malowideł jako oprawy celebracji liturgicznych przy ołtarzu głównym, należy zauważyć, że poszczególne wątki tego programu mają też dodatkowe, bardziej indywidualne znaczenia, wynikające z lokalnej tradycji, utrwalonego kultu i patronatu, ale świadczą też o ich aktualizacji. Popularność ikonografii Czternastu Świętych Wspomożycieli wzrosła po wydarzeniach we Frankenthalu w latach 1445–1446³⁹. Ciekawym aspektem interpretacji jest możliwy związek tej sceny z ruchem pielgrzymkowym do Veirzahnheiligen, znanym od 1464 roku⁴⁰. Jej

³⁷ K. Guth, *Nothelfer, Vierzehn*, w: *Theologische Realenzyklopädie*, t. 5: *Napoleonische Epoche – Obrigkeit*, red. G. Müller, G. Krause, Berlin 1994, s. 663–665.

³⁸ J. Harper, *Formy i układ liturgii zachodniej od X do XVIII wieku. Wprowadzenie historyczne i przewodnik dla studentów i muzyków*, tłum. M. Kowalska, Kraków 1997, s. 138–139.

³⁹ M. Jankiewicz-Brzostowska, *Zabytki kultu*, s. 168–170.

⁴⁰ Tamże, s. 169.

obecność w morąskiej świątyni może być bowiem związana albo z popularnością tych wydarzeń w Prusach, albo z konkretną pielgrzymką do miejsca objawień⁴¹. Poza tym malowidło morąskie może stanowić również świadectwo popularności kultu wskazanych świętych wśród fundatorów malowideł lub społeczności, która użytkowała świątynię.

Kolejnym aspektem, który łączy omawiane przedstawienia, jest popularność obydwu tematów w Rzeszy Niemieckiej zarówno na gruncie kultu, jak też ikonografii. I Wielka Rodzina Marii⁴², i Czternastu Świętych Wspomożycieli⁴³ oraz św. Wolfgang⁴⁴ byli szczególnie obecni w sztuce w rejonie Turynii, co może stanowić aspekt znaczący dla oceny, skąd pochodził fundator morąskiego malowidła bądź do jakiej społeczności adresowane były te konkretne przedstawienia.

Wskazane tu kompozycje malarskie, które dokumentują rosnącą w drugiej połowie XV wieku popularność niektórych tematów teologicznych, są dowodem aktualizacji treści płynących z kultu liturgicznego oraz pobożności ludowej. Łączą się z czcią dla Najświętszej Maryi Panny, rozwojem teologii dogmatycznej (nauka o niepokalanym poczęciu), dotyczą kwestii rodziny i rodzicielstwa w późnym średniowieczu (Wielka Rodzina Marii). Mogą świadczyć o intensyfikacji ruchu pielgrzymkowego, wędrowania do miejsc związanych z popularnymi w danym okresie objawieniami czy też kultem (dwustrefowa scena dotycząca Czternastu Świętych Wspomożycieli oraz postać św. Wolfganga). Ponadto kompozycje te mogą być echem idei wstawienictwa świętych wśród różnych warstw społecznych, przede wszystkim mieszczan.

PODSUMOWANIE

Podsumowując niniejsze rozważania, należy stwierdzić, że niemal pod każdym względem analiza zespołu polichromii morąskich jest trudna. Zacząć trzeba od samego stanu zachowania malowideł, które przeszły przez kilka kampanii konserwatorskich, co doprowadziło do zafałszowania ich oryginalnego oddziaływania i naruszyło autentyczność przekazu. Przeważająca część w wielu partiach są daleko zakrojona rekonstrukcją konserwatorską, która powoduje trudność oceny wizualnej tego zabytku. Problemem jest także skąpa baza źródłowa na temat kościoła w Morągu, a także brak jakichkolwiek zapisków o samych malowidłach.

Pomimo tych trudności można pokusić się o hipotetyczną rekonstrukcję przesłanek ideowych oraz historycznych kontekstów dla programu obrazowego w Morągu

⁴¹ Podobnie rzecz się ma z malowidłem w kościele w Nowem nad Wisłą, które przedstawia ukrzyżowanie typu *Volto Santo*, znane z Lukki. Według J. Domasłowskiego „[...] Wizerunek tak odległego przedmiotu kultu może świadczyć o pośrednictwie przekazu graficznego. Z XV wieku pochodzą wiadomości o pielgrzymkach mieszkańców Nowego do Rzymu, być może oni przenieśli ten kult do swego miasta”, zob. J. Domasłowski, *Malarstwo ścienne*, w: *Malarstwo gotyckie na Pomorzu Wschodnim*, s. 47–48, rys. 6.

⁴² A. Szewczyk, *Rodzina NMP*, w: *Encyklopedia katolicka*, t. 17: *Republika – Serbia*, red. E. Gilewicz, Lublin 2012, kol. 194–196.

⁴³ M. Jankiewicz-Brzostowska, *Zabytki kultu*, s. 172–174.

⁴⁴ B. Böhm, *Wolfgang von Regensburg*, w: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, t. 8: *Ikonographie der Heiligen. Meletius bis Zweiundvierzig Martyrer Register*, red. G.M. Lechner OSB, F. Tschochner, Rom–Freiburg–Basel–Wien 1994, kol. 626–629.

i uplasowanie go na tle lokalnej tradycji oraz wskazanie jego znaczenia: dla wiedzy o działalności artystycznej w Prusach (po wojnie trzynastoletniej) oraz dla kierunków w kulcie i pobożności, typowych w społeczności małomiejskiej, naznaczonej trwałą i stałą obecnością Krzyżaków. W zróżnicowanym, częściowo bardzo tradycyjnym programie ikonograficznym pojawiają się motywy, które wyróżniają cykl morąski nie tylko w skali regionu pokrzyżackiego, ale w spuściźnie artystycznej terenów Polski i Europy. Nie są znane na naszym obszarze inne przedstawienia w malarstwie monumentalnym, ukazujące Czternastu Świętych Wspomożycieli wraz z objawieniami we Frankenthalu w 1446 roku. Jest to w skali europejskiej scena unikatowa w gotyckim malarstwie ściennym, a jej identyfikacja w niniejszym opracowaniu pozwala wprowadzić dzieło morąskie do powszechnego katalogu ikonografii Świętych Wspomożycieli.

W toku badań udało się również bardziej precyzyjnie niż dotychczas określić datację tego zabytku. Czas jego powstania również wydaje się ważnym aspektem w procesie wartościowania tego obiektu. Z terenów Pomorza Wschodniego nie zachowało się zbyt wiele przykładów wystrojów malarskich z drugiej połowy XV wieku, a na tle znanego nam zasobu morąskie polichromie wyróżniają się kompozycyjnym rozmachem. Mimo że nie do końca autentyczne, zachowały się na tyle dobrze, by można było ocenić ich pierwotny zasięg i skalę. Dodatkowo samo umieszczenie w przestrzeni prezbiterium wyróżnia te malowidła na tle innych polichromii ściennych regionu Pomorza.

Wszystkie te aspekty przekonują, że malowidła w kościele pw. św. Piotra i Pawła w Morągu są warte prowadzenia dalszych, bardziej zaawansowanych badań. W mojej opinii zabytek ten zasługuje na włączenie w program turystyczny regionu. Skala polichromii, wyraz artystyczny, a przede wszystkim niecodziennosc programu ikonograficznego może być ciekawym przeżyciem dla różnych odbiorców. W dobie rosnącej fascynacji historią i tradycją zakonu krzyżackiego, w bliskiej odległości od ruin morąskiego zamku kościół w Morągu i jego malowidła mogą być ciekawym punktem w różnego rodzaju wycieczkach historycznych. Ponadto, także wobec rosnącej popularności kultu Czternastu Świętych Wspomożycieli, kościół w Morągu może stać się miejscem pielgrzymowania wiernych z różnych części kraju.

MALOWIDŁO ŚCIENNE Z PRZEDSTAWIENIEM CZTERNASTU ŚWIĘTYCH WSPOMOŻYCIELI W KOŚCIELE W MORĄGU

STRESZCZENIE

Celem artykułu jest omówienie najnowszych badań na temat XV-wiecznych malowideł ściennych zachowanych w prezbiterium kościoła św. Apostołów Piotra i Pawła w Morągu (Warmia), z naciskiem na kompozycję związaną z przedstawieniem Czternastu Świętych Wspomożycieli. Malowidła te, mimo słabego stanu zachowania i niewysokiej klasy artystycznej stanowiące jeden z ważniejszych zabytków późnogotyckiego malarstwa w Prusach, do tej pory nie zostały w pełni przeanalizowane w ujęciu monograficznym ani porównawczym. Badania oparto na analizie źródeł historycznych dotyczących parafii i zamku w Morągu oraz na szerokiej literaturze przedmiotu, a ich podstawowym narzędziem była wnikliwa autopsja

zabytkoznawcza. Problematyka badawcza objęła zagadnienia formy oraz ikonografii wraz z próbą datowania. W efekcie udało się dokładnie zidentyfikować diskutowany w literaturze temat towarzyszący Czternastu Wspomożycielom (który okazał się wyobrażeniem cudu we Frankenthalu w 1448 roku), wpisać ich treści ideowe zarówno w kontekst uniwersalnych znaczeń symbolicznych, jak i lokalnej tradycji oraz wydatować cały cykl na przełom trzeciej i czwartej ćwierci XV wieku.

WALL PAINTING WITH A SCENE OF THE FOURTEEN HOLY HELPERS IN THE CHURCH IN MORĄG

ABSTRACT

The purpose of this article is to discuss recent research on the 15th-century wall paintings preserved in the chancel of the Church of St. Apostles Peter and Paul in Morąg (Warmia / Ermland), with emphasis on the composition related to the representation of the Fourteen Holy Helpers. These paintings, despite their poor state of preservation and not high artistic value constituting one of the most important monuments of Late Gothic painting in Prussia, have so far not been fully analyzed in monographic or comparative terms – most of the issues presented in this article are discussed here for the first time. The research was based on an analysis of historical sources pertaining to the parish church and the castle in Morąg, as well as on a wide range of literature on the subject. Its primary tool was a thorough autopsy of the paintings. The research problems include issues: of form, as well as iconography, with attempts at dating. As a result, it was possible to accurately identify individual scenes: including the theme accompanying the Fourteen Helpers, discussed in the literature (which turned out to be a depiction of the miracle in Frakenenthal in 1448), to put their ideological content both in the context of universal symbolic meanings and local tradition, to expand the entire cycle at the turn of the 3rd and 4th quarters of the 15th century.

WANDGEMÄLDE MIT EINER SZENE DER VIERZEHN HEILIGEN HELFER IN DER KIRCHE VON MORĄG

ZUSAMMENFASSUNG

In diesem Artikel werden die jüngsten Forschungen zu den Wandmalereien aus dem 15. Jahrhundert im Chor der Kirche der Heiligen Apostel Petrus und Paulus in Morąg (Ermland) erörtert, wobei der Schwerpunkt auf der Komposition zur Darstellung der Vierzehn Heiligen Helfer liegt. Diese Gemälde, die trotz ihres schlechten Erhaltungszustands und ihres geringen künstlerischen Werts eines der wichtigsten Denkmäler der spätgotischen Malerei in Preußen darstellen, wurden bisher weder monographisch noch vergleichend umfassend analysiert - die meisten der in diesem Artikel behandelten Themen werden hier zum ersten Mal erörtert. Die Untersuchung stützt sich auf die Auswertung historischer Quellen zur Pfarrkirche und zum

Schloss in Morąg sowie auf ein breites Spektrum an Literatur zu diesem Thema. Ihr wichtigstes Instrument war eine gründliche Autopsie der Gemälde. Zu den Forschungsproblemen gehören sowohl formale als auch ikonografische Fragen sowie Versuche zur Datierung. So war es möglich, das in der Literatur diskutierte Thema der Vierzehn Helfer genau zu identifizieren (das sich als Darstellung des Wunders in Frakenthal im Jahr 1448 herausstellte), ihren ideologischen Gehalt sowohl in den Kontext universeller symbolischer Bedeutungen als auch lokaler Tradition zu stellen und den gesamten Zyklus an der Wende vom 3. zum 4.

BIBLIOGRAFIA

- Böhm B., *Wolfgang von Regensburg*, w: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, t. 8: *Ikonographie der Heiligen. Meletius bis Zweiundvierzig Martyrer Register*, red. G. M. Lechner OSB, F. Tschochner, Rom–Freiburg–Basel–Wien 1994, kol. 626–629.
- Chisesi I., *Co to za święty? Sztuka czytania obrazów. Słownik ikonografii*, tłum. K. Kozak, Kielce 2018.
- Chrzanowski T., Kornecki M., Samek J., *Katalog zabytków sztuki w Polsce – Powiat morąski*, mps w Archiwum KZSP, Warszawa 1954 [dostęp: IS PAN].
- Dąbrowski K., *Konserwacja polichromii w Morągu*, „Ochrona Zabytków” 4(1951), s. 65–77.
- Dehio G., *Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler. Deutschordensland Preußen*, neu bearbeitet von E. Gall, München–Berlin 1952.
- Domasłowski J., *Malarstwo ścienne na Pomorzu Wschodnim*, w: *Malarstwo gotyckie w Polsce*, t. 1: *Synteza*, red. A.S. Labuda, K. Secomska, *Dzieje Sztuki Polskiej*, t. 2, cz. 3, Warszawa 2004, s. 117–141.
- Domasłowski J., *Malarstwo ścienne*, w: *Malarstwo gotyckie na Pomorzu Wschodnim*, red. J. Domasłowski, A. Karłowska-Kamzowa, A.S. Labuda, *Prace Komisji Historii Sztuki* 17, Warszawa–Poznań 1990, s. 10–64.
- Domasłowski J., *Polska północno-wschodnia*, w: *Materiały do katalogu gotyckich malowideł ściennych w Polsce*, red. A. Karłowska-Kamzowa, Poznań 1981, s. 41–61.
- Dünninger J., *Vierzehn Nothelfer*, w: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, t. 8: *Ikonographie der Heiligen. Meletius bis Zweiundvierzig Martyrer Register*, red. G.M. Lechner OSB, F. Tschochner, Rom–Freiburg–Basel–Wien 1994, kol. 546–550.
- Dünninger J., *Die Wallfahrtslegende von Vierzehnheiligen*, w: *Volkskultur zwischen Beharrung und Wandel in Franken*, red. J. Dünninger, D. Harmening, wyd. E. Wimmer, Dettelbach 1994, s. 202–215.
- Glauert M., *Kościoły, klasztory i szpitale między Kwidzynem a Suszem w czasach średniowiecza (do 1525 r.). Przyczynek do topografii sakralnej i prozopografii niższego duchowieństwa w państwie zakonu krzyżackiego w Prusach*, w: *Parafie w średniowiecznych Prusach w czasach zakonu niemieckiego*, red. R. Biskup, A. Radziwiński, *Ecclesia Clerusque Temporibus Medii Aevi* 4, Toruń 2015, s. 51–107.
- Gotyckie malarstwo ścienne w Polsce*, red. A. Karłowska-Kamzowa, *Historia Sztuki* 17, Poznań 1984.
- Grabowska-Lysenko A., *Materialne świadectwa kultu św. Wolfganga u schyłku średniowiecza w Prusach jako element religijnego dziedzictwa regionu*, w: *Stare i nowe dziedzictwo Toru-*

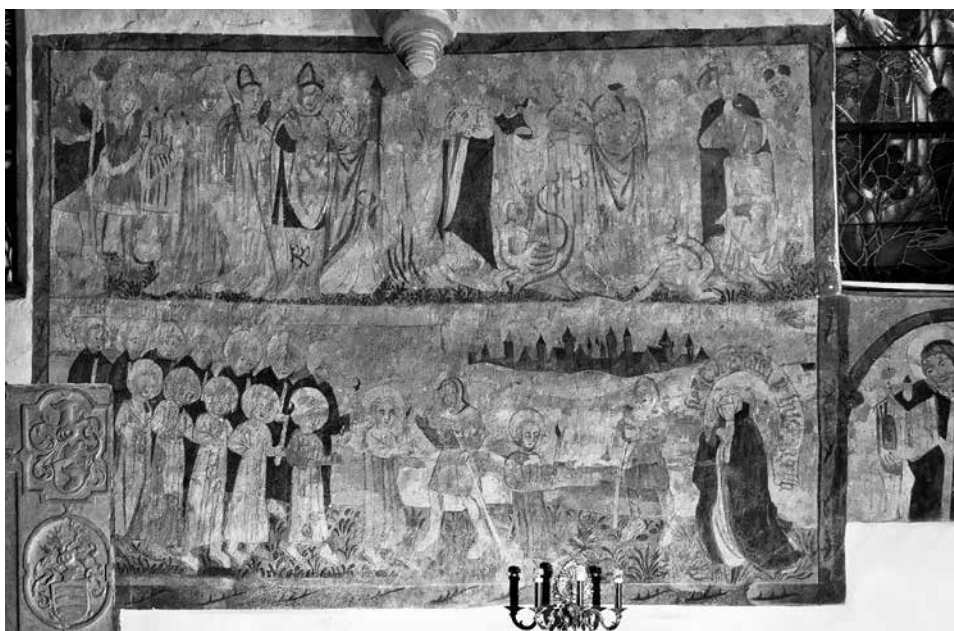
- nia, *Bydgoszczy i regionu* (II), red. M. Jakubek-Raczkowska, Studia i materiały dziedzictwa kulturowego Torunia i regionu 3, Toruń 2020, s. 75–89, 351–362.
- Guth K., *Nothelfer, Vierzehn*, w: *Theologische Realenzyklopädie*, t. 5: *Napoleonische Epoche – Obrigkeit*, red. G. Müller, G. Krause, Berlin 1994, s. 661–665.
- Hahn K., Werner F., *Elisabeth von Thüringen*, w: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, t. 6: *Ikonographie der Heiligen. Crescentianus von Tunis bis Innocentia*, red. W. Braunfels, Rom–Freiburg–Basel–Wien 1994, kol. 546–550.
- Hammer B., *Mary Help Of Christians, And The Fourteen Saints Invoked As Holy Helpers Instructions, Legends, Novenas, And Prayers, With Thoughts Of The Saints For Every Day In The Year*, New York 1909.
- Harper J., *Formy i układ liturgii zachodniej od X do XVIII wieku. Wprowadzenie historyczne i przewodnik dla studentów i muzyków*, tłum. M. Kowalska, Kraków 1997.
- Jakubek-Raczkowska M., *Obrazy w przestrzeni liturgicznej miejskich kościołów parafialnych w średniowiecznych Prusach. Przegląd funkcji*, w: *Parafie w średniowiecznych Prusach w czasach zakonu niemieckiego*, red. R. Biskup, A. Radziwiński, Ecclesia Clerusque Temporibus Medii Aevi 4, Toruń 2015, s. 173–204.
- Jankiewicz-Brzostowska M., *Zabytki kultu Czternastu Wspomożycieli w Polsce*, „Studia Elbląskie” 4(2002), s. 167–176.
- Karłowska-Kamzowa A., *Malarstwo gotyckie Europy Środkowowschodniej. Zagadnienia odrębności regionu*, Warszawa–Poznań 1982.
- Karłowska-Kamzowa A., *Programy ideowe gotyckich malowideł ściennych w Polsce*, w: *Gotyckie malarstwo ścienne w Europie Środkowo-Wschodniej. Materiały konferencji naukowej Instytutu Historii Sztuki (Poznań 20–23 X 1975)*, red. A. Karłowska-Kamzowa, Poznań 1977, s. 137–149.
- Kowalski Z., Kowalska Z., *Malowidła ścienne w prezbiterium kościoła parafialnego w Morągu, woj. Olsztyńskie*, mps dokumentacji parafialnej, Morąg 1982 [dostęp: Wojewódzki Oddział Służby Ochrony Zabytków w Olsztynie, Delegatura w Elblągu, Archiwum, nr E19235].
- Krzymuska-Fafius Z., *Plastyka gotycka na Pomorzu Zachodnim. Katalog zbiorów*, Szczecin 1962.
- Kwiatkowski K., *Wojska zakonu niemieckiego w Prusach 1230–1525: korporacja, jej pruskie władztwo, zbrojni, kultura wojny i aktywność militarna*, przy współpracy M. Molendy, Toruń 2016.
- Ott G., *Die vierzehn heiligen Nothelfer – Ein Trostbüchlein für alle Kreuzträger*, Steyl 1882.
- Rozynkowski R., *Studia nad liturgią w zakonie krzyżackim w Prusach. Z badań nad religijnością w późnym średniowieczu*, Toruń 2012.
- Schmadtke S., *Die Kirche St. Peter–Paul in Mohrungen*, „Deutsche evangelische Kirchen” 1, Berlin 1939.
- Szewczyk A., *Rodzina NMP*, w: *Encyklopedia katolicka*, t. 17: *Republika – Serbia*, red. E. Gilewicz, Lublin 2012, kol. 194–196.
- Szymański W., Rzymska A., *Kościół farny św. Piotra i Pawła w Morągu*, Morąg 2000.
- Towarek P., *Oznaki pontyfikalne biskupa: historia i symbolika*, w: *Sukcesja i urząd biskupa. Perspektywa polskokatolicka i rzymskokatolicka*, red. ks. P. Rabczyński, Olsztyn 2018, s. 153–167.
- Weber H., *Die Verehrung der heiligen vierzehn Nothelfer: ihre Entstehung und Verbreitung*, Kempten 1886.
- Weyde A., *Mohrungen. Ein Führer durch die Herderstadt*, Mohrungen 1934.

Ilustracje:



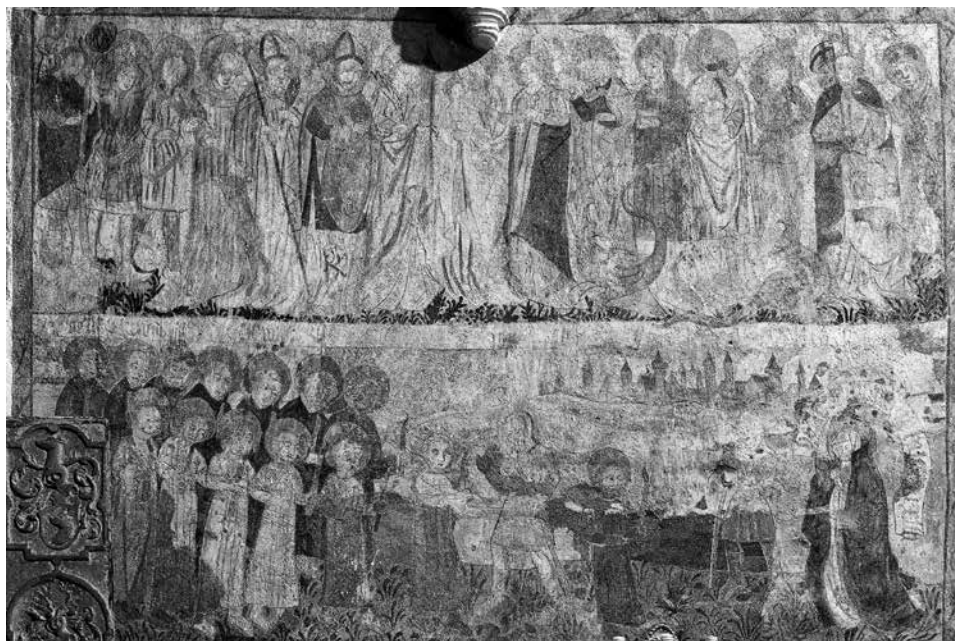
Ilustracja 1. Morąg, kościół św. Apostołów Piotra i Pawła, widok na prezbiterium.

Fot. Juliusz Raczkowski



Ilustracja 2. Morąg, kościół św. Apostołów Piotra i Pawła, malowidła ścienne w prezbiterium, fragment ściany wschodniej; kompozycja dwustrefowa, widok ogólny.

Fot. Jakub Małek



Ilustracja 3. Morąg, kościół św. Apostołów Piotra i Pawła, malowidła ścienne w prezbiterium, kompozycja dwustrefowa (detal).
Fot. Juliusz Raczkowski



Ilustracja 4. Morąg, kościół św. Apostołów Piotra i Pawła, malowidła ścienne w prezbiterium; Czternastu Świętych Wspomożycieli (detal).
Fot. Juliusz Raczkowski



Ilustracja 5. Morąg, kościół św. Apostołów Piotra i Pawła, malowidła ścienne w prezbiterium; Czternastu Świętych Wspomożycieli (detail).
Fot. Juliusz Raczkowski



Ilustracja 6. Morąg, kościół św. Apostołów Piotra i Pawła, malowidła ścienne w prezbiterium, kompozycja dwustrefowa (detail); panorama miasta.
Fot. Juliusz Raczkowski



Ilustracja 7. Morąg, kościół św. Apostołów Piotra i Pawła, malowidła ścienne w prezbiterium; kompozycja dwustrefowa (detal); postać kobieca w dolnej części sceny.
Fot. Juliusz Raczkowski



Ilustracja 8. Predella Czternastu Świętych Wspomożycieli pochodząca z ołtarza katedry w Kołobrzegu, ok. 1500 r. (obecnie Muzeum Narodowe w Szczecinie, nr inwent. MNS/Szt/100).
Źródło: *Encyklopedia Pomorza Zachodniego – pomeranica.pl*,
http://pomeranica.pl/images/b/b2/Predella_Kolobrzeg.jpg (dostęp: 14.06.2024)



Ilustracja 9. Karta z książki pielgrzymkowej z 1596 r.; trzy objawienia pasterza Hermanna Leichta we Frankenthalu, początek sanktuarium w Vierzehnheiligen.

Źródło: *Landschaften in Deutschland* [on-line], https://landschaften-in-deutschland.de/img/81/-themen/81_B_130/Abb2%20Erscheinungen%20Schaefer.jpg (dostęp: 14.06.2024).



Ilustracja 10. Mistrz Frankijski, *Legenda o założeniu sanktuarium w Vierzehrheiligen*
– Dzieciatko Jezus ukazuje się pasterzowi Hermannowi Leichtowi, ok. 1470 r.
(obecnie Kunstmuseum w Bazylei, nr inwent. 1735).

Źródło: *Kunstmuseum Basel* [on-line], [https://sammlungonline.kunstmuseumbasel.ch/eMP/eMuseumPlus?service=direct/1/ResultDetailView/result.t1.collection_detail.\\$TspImage.link&sp=10&sp=Scollection&sp=SelementList&sp=1&sp=0&sp=999&sp=SdetailView&sp=0&sp=Sdetail&sp=0&sp=F](https://sammlungonline.kunstmuseumbasel.ch/eMP/eMuseumPlus?service=direct/1/ResultDetailView/result.t1.collection_detail.$TspImage.link&sp=10&sp=Scollection&sp=SelementList&sp=1&sp=0&sp=999&sp=SdetailView&sp=0&sp=Sdetail&sp=0&sp=F) (dostęp: 14.06.2024).