

Arkadiusz Przybyłok

KARCHOWICKA *BIBLIA PAUPERUM* ŹRÓDŁEM DLA POZNANIA KULTURY MATERIALNEJ

SŁOWA KLUCZOWE: Karchowice; kościół pw. św. Katarzyny Aleksandryjskiej; gotyckie freski

KEYWORDS: Karchowice; church st Catherine of Alexandria; gothic frescoes

WSTĘP

W 2007 r. w kościele parafialnym św. Katarzyny Aleksandryjskiej w Karchowicach, gmina Zbrosławice, województwo śląskie, przeprowadzono prace sondażowe w poszukiwaniu potencjalnych malowideł ściennych (Trzos 2007). Pod licznymi współczesnymi i nowożytnymi warstwami tynków i malatur odkryto gotyckie freski. Już wstępne rozpoznanie pozwoliło ocenić, że malowidła pokrywają ściany północną, południową i wschodnią prezbiterium oraz część ściany północnej nawy (Trzos 2007: 1) Bez zbędnej zwłoki, tuż po odkryciu wykonano niezbędne prace konserwatorskie (Trzos 2009; 2010a) przy współudziale finansowym Śląskiego Wojewódzkiego Konserwatora Zabytków (Piekarczyk 2010). Tym samym pojawiło się nowe źródło ikonograficzne o metryce średniowiecznej.

Po analizie ikonograficznej badacze określili, że ściany kościoła w Karchowicach pokrywają sceny tzw. *Biblia Pauperum* (Trzos 2010b), czyli obrazkowego ujęcia najważniejszych wydarzeń z Nowego Testamentu. W przypadku Karchowic w prezbiterium kościoła odnaleźć możemy wycinek z dziejów Jezusa, a mianowicie sceny Pasji i Zmartwychwstania. Na ścianie północnej treści te umieszczono w pięciu kwaterach (Trzos 2009: 3). Część centralną, największą, zajmuje Ukrzyżowanie. Po prawej stronie znajdują się kwatery z Szymonem Cyrenejczykiem i z Przybiciem do Krzyża. Po lewej zachowała się tylko jedna kwatera, ze sceną Ukoronowania koroną cierniową. Na ścianie wschod-

niej prezbiterium, po lewej stronie ołtarza, przedstawiono Modlitwę w Ogrójcu oraz Biczowanie, po prawej natomiast Zdjęcie z Krzyża i Zmartwychwstanie. Jednocześnie na ścianie wschodniej umieszczono sakramentarium ozdobione bordiurą oraz dwoma aniołami pełniącymi funkcję trzymaczy (Trzos 2009: 3). Na ścianie południowej prezbiterium autor fresku umieścił dwie sceny: wjazdu do Jerozolimy oraz Złożenia do Grobu. Poniżej scen biblijnych umieszczono fresk przedstawiający kotarę oraz szereg zacheuszy (Trzos 2009: 3–4). Program *Biblia Pauperum* uzupełnia postać św. Krzysztofa znajdująca się na północnej ścianie nawy kościoła (Trzos 2010a: 2–3). Warto zauważyć, że sceny malowideł umieszczone są losowo, niezgodnie z biblijnym przebiegiem Drogi Krzyżowej.

Ogół przedstawień, według ustaleń konserwatorów i historyków sztuki pracujących przy konserwacji, pochodzi z wieku XV (Trzos 2009: 5). Jest to cenne źródło informacji o stroju, uzbrojeniu i przedmiotach użytkowych tego okresu. Warto tym samym dokonać jego analizy pod tym kątem. Co więcej, dotychczasowe szerokie datowanie fresku można prawdopodobnie zawęzić dzięki analizie mody cywilnej i wojskowej.

Zaznaczyć jeszcze trzeba, że badania kultury materialnej w świetle ikonografii ma swoją długą i owocną tradycję (Kajzer, Wawrzonowska 1969; Turska 1974; Kajzer 1976; Wawrzonowska 1976).

ANALIZA PRZEDSTAWIEŃ

CIERNIEM UKORONOWANIE (RYC. 1)

Osią przedstawienia jest postać Chrystusa odzianego w powłóczystą brązową szatę. Wydaje się, że wizerunek umęczonego jest czysto symboliczny, gdyż jego długie, fałdziste ubranie nie jest elementem typowym dla pietnastowiecznej mody. Przypuszczać należy, że jest to jedynie malarska wizja brudnej, może utkanej z niebielonej przędzy koszuli (Rutkowska-Płachcińska 1988: 17). Liczne późnośredniowieczne przedstawienia Jezusa i Apostołów ukazują takie właśnie proste szaty, pozostające poza głównym nurtem zmian w ówczesnej modzie (Karłowska-Kamzowa 1979: ryc. 20, 36, 80, 122).

Po lewej stronie Jezusa odnajdujemy oprawcę wkładającego mu na głowę koronę cierniową. Postać zachowała się w stosunkowo dobrym stanie, a ubytki w tynku koncentrują się w partiach dolnych i wokół głowy. Mężczyzna ten ma założony dopasowany biały kabat (jopulę) ze zdobioną baskiną (Turska 1987: 123–129). Wycinanka na baskinie ma postać prostych, ostro zakończonych „zębów” rozpoczynających się tuż poniżej linii talii. Sięgające połowy przedramienia

rękawy kabata są wąskie i głęboko wszyte. Widoczny jest również fragment granatowego mankietu spodniej warstwy ubioru. Ubranie postaci w swej ogólnej formie odpowiada wzorcom mody z XV w. W scenie Rzezi Niewiniątek Poliptyku Olkuskiego widoczna jest zbliżona w kroju *jopula* z fantazyjnymi wycięciami przy dolnej krawędzi (Gadomski 1988: il. 90). Podobne kabaty odnaleźć możemy wśród postaci pochodzącej z Wrocławia grupy posągów przedstawiających drogę na Golgotę, powstałej około 1500 r. Jedna z postaci odziana jest w raczej wąski kabat z dolną krawędzią wycinaną „w zęby” (Guldan-Klamecka, Ziomecka 2003: 415–420). Kabat z krótkim rękawem ma na sobie również jedna z postaci sceny Niesienia Krzyża z gdańskiego Ołtarza Jerozołimskiego (Labuda 1979: 197–200, il. 89; *Malarstwo...*: 420). W scenie Pojmania z tegoż ołtarza widzimy zbrojnego odzianego w kaftan z wycinanym dołem oraz krótkim rękawem (Labuda 1979: il. 90; *Malarstwo...*: 421). Przypatrując się tym przedstawieniom można wysnuć wniosek, iż – o ile forma ubrania jest powszechna w ówczesnej modzie – to fantazyjne wycięcia mogą być oznaką specyficznego charakteru postaci (Żygulski 1978: 598–599) szczególnie, że wizerunki rycerzy i służby przywołane przez K. Turską są ich z reguły pozbawione (Turska 1987: ryc. 73, 75–78).

Zniszczenia kwatery nie pozwalają niestety określić, co mężczyzna nosił na nogach. Z kolei w przypadku jego głowy zachowane partie sugerują, iż jej nakryciem mógł być fantazyjnie udrapowany kaptur lub długa workowata czapka. Być może analogiczne nakrycie głowy odnaleźć możemy na głowie Szymona w scenie Niesienia Krzyża z Tryptyku Dominikańskiego z lat 60. XV w. (Gadomski 1988: il. 19) lub na głowie proroka z Tryptyku z Trójcą Świętą z Krakowa (Gadomski 1988: il. 44). Poszukując dalszych analogii można dopatrzeć się podobnych nakryć głowy na obrazie Wesele w Kanie autorstwa Hieronima Boscha (Fraenger 1990: il. 57).

Symetrycznie, po prawej stronie Chrystusa odnajdujemy przedstawienie kolejnego oprawcy, którego stan zachowania jest zdecydowanie gorszy. Również klęcząca u nóg Jezusa trzecia postać zachowała się w złym stanie. W tym przypadku możemy jednakże określić, że oprawca ten nosił dopasowane do nóg nogawice oraz wysokie za kostkę brązowe buty. Forma obuwia wydaje się być mocno rozpowszechnioną w XV wieku (Grew, Neergaard 2001: 41–42; Goubitz, Driel-Murray, Groenman van Waateringe 2007: 135–139, 150–151, 156, 161–166; Wywrot-Wyszkowska 2009: 77). Dopasowane nogawice również należą do kanonu ówczesnej mody (Gutkowska-Rychlewska 1968: 208–209, ryc. 276). Trudno natomiast stwierdzić, jaką formę miała szata okrywająca jego korpus. Do dziś zachowała się wyłącznie część dolna, lekko fałdzista, wyraźnie

spięta w pasie. Ubranie to mogło być luźną kurtą, szytą z wycinków koła, sięgającą połowy uda.

Przy prawej krawędzi kwatery umieszczono postać poważnego brodatego mężczyzny. Na głowie nosi futrzaną czapkę obszytą tkaniną. Ten typ ciepłego nakrycia głowy rozpowszechnił się w połowie wieku XV, a moda nań trwała w głąb XVI wieku (Gutkowska-Rychlewska 1968: 186, 193; Eörsi 1984: nr kat. 45). Mężczyzna ma na sobie także brązową szubę z szerokimi rękawami podszytą jasnobrązowym futrem. Spod wywiniętego do połowy przedramion rękawa wystaje wąski, dopasowany do ręki rękaw *doublet*¹ w kolorze jasnozielonym. Szuba będąca nie tylko ciepłym okryciem, ale również oznaką statusu pojawia się często na wizerunkach elity społeczeństwa. Dobrym przykładem mogą być Trzej Królowie z obrazu Mikołaja Haberschracka (Gadomski 1988: 708) lub z Tryptyku Matki Boskiej Bolesnej z krakowskiej katedry (*Malarstwo...*: 709).

Za postacią mężczyzny widzimy również głowę kobiety osłoniętą białą chustą. Jej krawędź nad twarzą została zawinięta do tyłu, tworząc formę opaski, a boki pozostawiono luźno spływające na ramiona. Ostatnią postacią na kwadracie jest umieszczony po prawej stronie kompozycji mężczyzna. Ma on na sobie brązową *robe* (Gutkowska-Rychlewska 1968: 175–179, 873) sięgającą połowy uda, o stosunkowo szerokich rękawach prawdopodobnie obszytych futrem. Spod ich wywiniętych krawędzi wystaje dopasowany rękaw *doublet*. Nogi okrywają dopasowane do łydek nogawice.

UKRZYŻOWANIE (RYC. 2, 2A)

Osią przedstawienia jest Chrystus na krzyżu ubrany jedynie w przepaskę biodrową. Po lewej stronie krzyża widoczne są postaci trzech świętych. Pierwszą z lewej jest św. Weronika trzymająca chustę z odbiciem twarzy Jezusa. Na głowę ma założoną chustę swobodnie opadającą na ramiona. Szyję osłania podwika, podobnie jak chusta w kolorze białym. Ta chyba najprostsza forma chusty znajduje niezliczone analogie w sztuce zarówno sakralnej (Guldán-Klamecka, Ziomecka 2003: 271–273), jak i świeckiej (Hütt 1985: il. 77; Wolfegg 1998: 29). Założony na ramiona, spięty pod szyją pojedynczym guzem lub zapinką płaszcz zasłania większość sukni, uniemożliwiając tym samym rozpoznanie jej formy. Płaszcz to okrycie wierzchnie występujące pospolicie w ikonografii końca średniowiecza. Wykrój ówczesnych płaszczy miał formę połowy lub większego wycinku koła. Zależnie od przeznaczenia, gdyż mogły pełnić funkcje reprezentacyjne lub

¹ Pod tym pojęciem rozumiem spodni ubiór dopasowany do ciała (za Gutkowska-Rychlewska 1968: 175–176).

ochronne, sztyto je z tkanin różnej jakości i posiadały różną długość. Płaszczki podobne do tych występujących na malowidłach karchowickich odnaleźć możemy przykładowo na ołtarzu z kościoła Mariackiego w Krakowie autorstwa Wita Stwosza (Dobrowolski 1985: ryc. 26, 28–29, 62), obrazie *Maria z Dzieciątkiem* z wrocławskiego klasztoru klarysek (*Malarstwo...*:178) czy na obrazie *Madonna z mleczem* z Kończyc Małych (Dobrowolski 1933: 58, ryc. 56).

Obok Weroniki malarz umieścił prawdopodobnie Marię, żonę Kleofasa. Interpretacja ta oparta jest o analogie w sztuce oraz popularność motywu trzech Marii. Maria Alfeuszowa ma założony na głowę plisowany biały czepiec, spięty nad czołem przez zdobioną zapinkę. Dodatkowo jego krawędź ozdobiono lamówką innego koloru. Czepce upinane centralnie pojawiają się w modzie schyłku gotyku zarówno u mężczyzn jak i kobiet. Najczęściej punkt zebrania materiału osłonięty był bogatą broszą (Gutkowska-Rychlewska 1968: 204–205, 296), a krawędzie obszywano ozdobną tkaniną lub wyszywano. Przykłady takich nakryć głowy można odnaleźć w dziełach Wita Stwosza (Skubiszewski 1985: nr kat. 17) lub Albrechta Dürera (Mittelstädt 1977: nr kat. 9) i innych artystów okresu (Hütt 1985: il. 7). Spod czepca widoczne są spływające na ramiona chusta oraz podwika. Kobiętę osłania niebieska suknia i zarzucony na nią brązowy płaszcz zapinany na pojedynczy guz. Następną postacią jest Maryja podtrzymywana przez Marię i Jana. Matka Boska ma głowę okrytą chustą podobną do opisanej powyżej chusty Weroniki. Autor ubrał ją w luźną suknię typu *robe* z obfitymi rękawami (Ławicka 1992: 458–461). Suknia, co niezwykle, wyraźnie nie jest spięta pasem. To raczej rzadkie rozwiązanie widoczne jest niekiedy na portretach brzemiennych lub w przypadku sukien domowych (Krüger 1978: nr kat. 18). Ostatnią kobietą w kompozycji jest klęcząca u stóp krzyża Maria Magdalena. Jej chusta została luźno zarzucona na głowę i następnie wywinięta, tworząc jednocześnie zasłonę szyi i prawego ramienia. To proste nakrycie głowy często spotykane jest w sztuce gotyckiej w przedstawieniach Matki Boskiej (Guldán 1989: 66–69, il. 36; Guldán-Klamecka, Ziomecka 2003: 312–314, 324–325, 349, 365–367). Ponadto ubrana jest w suknię o wąskim, dopasowanym rękawie sięgającym nadgarstka oraz zarzucony na ramiona płaszcz. Wspomniany już św. Jan ma odsłoniętą głowę. Jego ubranie stanowi powłóczysta, brązowa szata z obszernymi rękawami, przepasana przez ramię trudną do zidentyfikowania tkaniną. Wydaje się, że jego ubranie jest w większym stopniu stylizacją artysty niż odtworzeniem ówczesnej mody.

Po prawej stronie krzyża znajduje się liczna grupa zbrojnych. Pierwszym od lewej jest zapewne dowodzący centurion. Na głowie ma czepiec w białym kolorze z umieszczoną centralnie na czole zapinką czy broszą. Fragment malowidła

ukazujący resztę ciała jest mocno zniszczony. Można rozpoznać, że dowódca ma założoną na ciało zbroję płytową osłoniętą przez szatę z krótkim rękawem oraz zarzucony na lewe ramię długi do kostek, brązowy, marszczony płaszcz. Okrycia tego typu pojawiają się w ikonografii schyłku średniowiecza. Szata miała zapewne nie tylko zdobić, ale i chronić powierzchnię zbroi przed warunkami atmosferycznymi. Liczne przedstawienia okryć zbroi sugerują, iż ich form było wręcz nieskończenie wiele. Forma z rękawem do łokcia pojawia się przykładowo również na kwaterze Polipytyku Strzegomskiego z lat 80. XV wieku (Kochanowska-Reiche 2003: 80–83). Płaszcz o podobnej funkcji pojawia się przede wszystkim na ramionach świętych rycerzy, rzadziej w scenach walk (Przybyłok 2010: 178–179). Stan zachowania nie pozwala na pełen opis zbroi. Jednym z najlepiej widocznych fragmentów jest nakolaniek o formie stożkowej, ostro zakończony. Jego powierzchnia jest kanelowana w promieniście rozchodzące się linie. Podobne osłony kolana widzimy na nagrobku z kościoła farnego w Aschhausen (Lehnart 2005: 110) oraz na ołtarzu z Kościoła Mariackiego w Krakowie, autorstwa Wita Stwosza (Dobrowolski 1985: ryc. 82). Porównując tę formę ze znanymi z zachowanych zabytków (Scalini 1996: 262, 271, 272, 281) można wysnuć przypuszczenie, że jest to przedstawienie fantastyczne, mające na celu podkreślenia specyficznego charakteru postaci. Widoczny jest również fragment nałokcicy, prawdopodobnie w rozbudowanej formie, osłaniającej również wnętrze stawu łokciowego.

Na prawo od centuriona znajduje się grupa mężczyzn, w tym trzech z założonymi hełmami. W całości widoczny jest tylko jeden z nich. Jest to kapalin o krótkim rondzie z wyraźną linią odcięcia od kulistego dzwonu z niewysoką granią. Kapalin jest jednym z najpopularniejszych hełmów późnego średniowiecza. Optymalny stosunek ochrony do ceny czynił go pożądanym wśród szeregowych żołnierzy (Szymczak 1989: 125–128). Wizerunek z Karchowic przypomina formą zabytki z Włocławka (Ławrynowicz 2009: 176–181) lub Leśna (Głosek, Walenta 1997: 13–17). Pozostałe hełmy widać tylko fragmentarycznie. W jednym wypadku jest to kulisty dzwon z wyraźną granią. W drugim dzwon ma formę baniastą z niewysoką sterczyną. Przypuszczać można, że w zamiśle autora miał to być kolejny kapalin, zbliżony kształtem do zabytku z Olsztyńka (Ławrynowicz 2009: 180–181). Postaci zbrojnych są w większości zasłonięte. Jedynie w przypadku żołnierza w kapalinie widzimy jego nogi osłonięte zbroją płytową. Widoczny nakolaniek ma kształt kolisty z kolcem pośrodku. Rozwiązanie to nie znajduje analogii wśród zachowanych egzemplarzy (Krüger 1978) i być może ma charakter szyderczy.

Zbrojnym towarzyszy cywil. Autorzy opracowania konserwatorskiego upatrują w nim postaci św. Józefa z Arymatei lub Nikodema. Partia malunku z głową mężczyzny została zniszczona, widoczna jest jedynie aureola. Święty ten ubrany jest w brązową, fałdzistą *robe* sięgającą połowy uda. Szata wydaje się być spięta pasem, u którego prawdopodobnie wisi torebka, zaznaczona jako dwa półkola u lewego boku postaci (Goubitz 2009: 15–35). Na nogach święty nosi dopasowane nogawice z prawą nogawką granatową, lewą zaś białą. Buty mężczyzny sięgają nad kostki i posiadają nieznacznie wydłużone noski.

Powyżej grupy zbrojnych widoczna jest podstawa krzyża z Łotrem oraz nogi kolejnych postaci, jednakże większość tej partii kwatery uległa zniszczeniu.

PRZYBICIE DO KRZYŻA (RYC. 3)

Centralną część kwatery zajmuje Chrystus przybijany przez pięciu oprawców do krzyża. Przy lewej ręce Jezusa widzimy stojącego mężczyznę o odkrytej głowie, ubranego w kaftan sięgający do połowy łydki. Jego dolna krawędź wycięta została w półkoliste „zęby”. Na piersi kaftan posiada ornament w postaci łusek, dachówkowato nachodzących na siebie półkoli z linią na osi symetrii. Można przypuszczać, że oddano w ten sposób powtarzający się wzór materiału (Gutkowska-Rychlewska 1968: 221–229) lub naszyte na ubranie pióra. Rozwiązanie to pojawia się w ikonografii niezwykle rzadko (Bartlett 2006: 224). Być może dla ówczesnych miało znaczenie symboliczne. Rękawy kaftana sięgają tuż nad łokieć i podobnie jak dolna krawędź wycięte są w ozdobne „zęby”. Szatę tę wykonano z tkaniny w dwóch kolorach, lewą stronę z białej, prawą z brązowej. Podobnie dwukolorowe są nogawice na nogach postaci, jednakże tu kolory są w lustrzanym odbiciu. Mężczyzna ma na nodze but z wyraźnie wydłużonym noskiem, sięgający za kostkę. Komplet uzupełnia szeroki jasny pas bez oku i widocznej sprzączki.

Poniżej znajduje się kolejny brodaty mężczyzna o długich potarganych włosach. Jego korpus okrywa jedynie *doublet* z kulistymi bufami na ramionach. Korpus ubrania jest ściśle dopasowany do ciała, baskina zaś wyraźnie odcięta i stosunkowo długa. Podobne *doubletes* widoczne są w dziele Wita Stwosza z Kościoła Mariackiego w Krakowie (Dobrowolski 1985: ryc. 52). Przez ramię mężczyzny przewieszony został pas z półkolistą sprzączką o nieokreślonej funkcji. Posuwając się zgodnie z ruchem wskazówek zegara widzimy siedzącego u podstawy krzyża mężczyznę w jasnym *doublet* z głębokim dekoltem, sięgającym tylko niewiele ponad linię pasa. Również taka forma *doublet* znajduje analogie, przykładowo wśród przedstawień z wrocławskiego Ratusza (Arczyński,

Trznadłowski 1998: 44). Na nogach oprawcy artysta namalował dopasowane nogawice oraz buty sięgające za kostkę.

Kolejnymi postaciami są dwaj zbrojni. Klęczący przy ramieniu krzyża mężczyzna ma bądź płytką czapkę, bądź też wyciętą tonsurę. Jego korpus osłania prosty brązowy kaftan sięgający swą długością połowy uda. Na kaftan nałożono kaptur o krawędzi wycinanej w półkoliste „zęby”. Do ramienia postaci przyczepiony jest okrągły przedmiot o trudnej do interpretacji funkcji. Można przypuszczać, że jest to nietypowy naramiennik wyposażony w ozdoby w kolorze białym, pełniące funkcje *pteruges*. W starożytności były to skórzane pasy osłaniające ramiona i podbrzusze, występujące w zbroi greckiej i rzymskiej. W późnym średniowieczu użycie ich jako zdobienia zbroi występuje sporadycznie, częściej natomiast pełni funkcje elementu szyderczego czy fantastycznego. Motyw *pteruges* ma na celu archaizowanie sceny i jednoznacznie określenie pochodzenia postaci jako Rzymianina. Dobrze przykłady takiej stylizacji odnajdujemy w malarstwie Hansa Memlinga (Trzeciak 1981: nr kat. 17, 18, 20) lub przedstawieniach włoskich (Szramkowa 1977: 49) (szczególnie w scenach mitologicznych i historycznych), a w rejonach nam bliższych – w Grupie Pasyjnej z Wrocławia (Guldan-Klamecka, Ziomecka 2003: 415–420). Przy pasie omawianej postaci wisi szabla. Ma ona nieznacznie wygiętą głowicę z wydatnym piórem. Wygięty ku sztychowi żelazny jelec z kulistymi zakończeniami należy prawdopodobnie do typu 11 wedle E. Oakeshotta (2000: IIX). Głowica szabli ma kształt prostokątny i zaliczyć ją należy do typu H1 wedle tegoż autora (Oakeshott 2000:10). Szabla spoczywa w brązowej pochwie zawieszanej na dwóch rzemieniach rapci. Artysta nie zaznaczył żadnych okuć pasa i pochwy. Wobec schematyczności rysunku szabli trudno poszukiwać ścisłych analogii dla niej wśród zachowanych egzemplarzy. Głowica typu H1 występuje relatywnie najczęściej w oprawach tzw. mieczy weneckich (Oakeshott 2000: 242), gdzie stanowi komplet z esowatym jalcem typu 12. Dobrymi przykładami tak oprawionych szabli mogą być egzemplarze przechowywane w Muzeum Historycznym w Berlinie (Müller, Kölling 1990: 171) lub w Schweizerischen Landesmuseum w Bernie (Schneider, Stüber 1980: 69–70). Warto zauważyć, że liczne kordy i szable typu węgierskiego posiadają niewielką, prostokątną głowicę. Jednakże najczęściej zredukowana jest ona do szerokości okładzin rękojeści, przez co niczym późniejszy kapturek nie wystaje poza obrys oprawy (Marek 2008: 41–42, ryc. 37). Ogół przywołanych przykładów szabli i mieczy z głowicami prostokątnymi pochodzi z końca XV lub początku wieku XVI. Również jelec szabli zakończony pogrubieniem występuje wśród zabytków (Głosek 1992: 64–68). Wielokrotnie przywoływanym przykładem jelca zakończonego kulkami jest wzorzec dla cechu miecz-

ników krakowskich pochodzący z 1544 (Głosek 1984: 32). Ogół przykładów przywołanych przez E. Oakeshotta (2000: 12–13) dla tego rodzaju jelców także datowany jest na XV–XVI wiek. Również rodzime przedstawienia ikonograficzne podobnych szabel, z kościoła św. Katarzyny w Gdańsku (Domasławski, Karłowska-Kamzowa, Kornecki, Małkiewiczówna 1984: 520) lub z Kodeksu Behema (Ameisenowa 1961: ryc. 16) pochodzą z końca XV wieku.

Obok już omówionych znajduje się kolejny oprawca. Jego głowę chroni stożkowaty, stosunkowo płytki hełm z nakarczkiem. Prosta forma hełmu znajduje liczne analogie w materiale źródłowym z terenu całej Europy, w tym i Śląska (Przybyłok 2009: 136–137, nr kat. 18, 25, 26, 33). Ciało postaci okryte jest obcisłym kaftanem z sięgającą kolan fałdzistą baskiną. Stosunkowo wąskie rękawy różnią się kolorem od pozostałej części ubioru.

Poza oprawcami na kwaterze przedstawiono również parę świętych. Kobięca postać posiada luźno zarzuconą na głowę chustę oraz płaszcz na ramionach, spod którego widoczne są wąskie rękawy spodniej sukni. Mężczyzna jest zaś w większości zasłonięty i widoczna jest jedynie jego głowa.

Na kwaterze widoczny jest też szereg narzędzi. Są to w pierwszej kolejności cztery młotki. Wszystkie mają krótkie trzonki oraz główce z jednej strony zakończone tępo, z drugiej wyprowadzone w szpic. Widzimy również siekiere o prostym toporzysku. Żeleźce zaliczyć należy do typu IX wg M. Głoska (1996: 40–42, tabl. IV). Ciekawostką jest koszyk pleciony o baniastym kształcie pozbawiony pałaka czy ucha. Koszyk wykonano z taśm drewnianych łączonych techniką taśmowo-krzyżową (Moszyński 1967: 332–333).

MODLITWA W OGRÓJCU (RYC. 4)

Większą część kwatery zajmuje postać modlącego się Chrystusa ubranego w stylizowaną długą szatę. U jego stóp widoczni są śpiący uczniowie, jednakże ta część malowidła uległa zniszczeniu i poza zarysem sylwetek nie można dopatrzyć się szczegółów wizerunku. Interesująco natomiast prezentuje się rysunek Judasza wchodzącego do ogrodu przez zadaszoną bramę. Malunek postaci jest częściowo zatarty, ale możemy rozpoznać kształt trapezowatego mieszka wiążącego u jego pasa (Goubitz 2009: 61–73). Judasz ubrany jest w długą szatę o licznych fałdach, zapinaną z przodu. Postaci znajdujące się za zdrajcą uległy zniszczeniu.

Warto również wspomnieć o kielichu, przed którym klęczy Jezus. Ma on formę typową dla gotyckich kielichów mszalnych, jednakże w przeciwieństwie do wielu zachowanych egzemplarzy wydaje się być skromny (Regulska 2001:

nr kat. 1, 3–12, 18, 24, 29, 31, 34, 43, 54–56, 62, 64, 66–71, 74, 77, 117, 125). Kolistą czaszą przechodzi w stosunkowo długą nóżkę z dwoma nodusami, jednym u podstawy czaszy, drugim, masywniejszym u podstawy stopy. Stopa jest kolistą i raczej płaską. Na powierzchni brak śladów po innych zdobieniach.

BICZOWANIE (RYC. 5)

Postać Jezusa zajmuje prawą część zachowanej kompozycji. Ubrany jedynie w przepaskę biodrową, przywiązany jest sznurem do prawdopodobnie kamienną kolumny pozbawionej zdobień. Po lewej znajduje się oprawca w brązowym kaftanie spiętym jasnym pasem. Kaftan sięga tuż nad kolana, a jego dolna krawędź została wycięta w długie „zęby”. Ubiór rozpinany jest na piersi, a brak widocznych guzików może oznaczać użycie haftek (Konczewska, Konczewski 2009: ryc. 12). Pozostałe postaci oraz elementy wyposażenia – jak spodziewane różgi i bicz – uległy zniszczeniu.

ZDJĘCIE Z KRZYŻA (RYC. 6)

W scenie zdjęcia ciała Chrystusa bierze udział trzech mężczyzn. Postać po lewej, stojąca na drabinie, uległa w większości zniszczeniu. Widoczne nogi oraz dłonie nie przynoszą nam informacji na temat jej ubrania. Podtrzymujący ciało mężczyzna stojący na drugiej z drabin ma założony na głowę wycinany w „zęby” kaptur lub fantazyjnie zarzuconą czapkę. Ubrany jest również w *doublet*, na który zarzucony jest płaszcz. U podnóża drabiny stoi ostatni mężczyzna przejmujący ciało Ukrzyżowanego. Na głowie założoną ma płytką kulistą czapkę. Podobne nakrycia głowy wykonywano często z filcu, sukna, a nawet metodą dziergania (Turnau 1991: 21; Crowfoot, Pritchard, Staniland 2001: 73–74). Poza tym ma założoną szatę o wystrzępionych dolnych krawędziach. W przeciwieństwie do pozostałych ubiorów mężczyzn z wycinanymi dolnymi krawędziami szat, ta wydaje się być zniszczona, gdyż „zęby” są zdecydowanie nieregularne. Trudno ocenić, jaką formę ma ten ubiór, gdyż cały korpus przesłania zarzucony na ramiona płaszcz.

ZMARTWYCHWSTANIE

Wydaje się, że scena znajdująca się na prawo od ołtarza została źle zinterpretowana jako Zmartwychwstanie w pierwszych opracowaniach wykonanych w trakcie konserwacji (Trzos 2009: 3). Jest to jeden z mocniej zniszczonych fragmentów malowideł karchowickich. Centralną część zajmuje postać otoczo-

na promienistą mandrołą, u stóp której widać dwie postaci oratorów. Typowe gotyckie przedstawienie Zmartwychwstania obejmuje zaś Jezusa wychodzącego z kamiennego sarkofagu oraz śpiących wokół niego strażników. Wydaje się, że mamy w takim razie do czynienia jednak ze sceną Wniebowstąpienia. Dwaj oratorzy to zapewne apostołowie klęczący wokół unoszonego do nieba Chrystusa. Poziom zniszczenia nie pozwala na pełną analizę kostiumologiczną fragmentu. Można jedynie zauważyć, że obaj oratorzy noszą luźne fałdziste szaty sięgające kostek, z długimi nieodpasowanymi rękawami.

ZŁOŻENIE DO GROBU (RYC. 7)

Centralna partia malunku wraz z postaciami jest w znacznej mierze zniszczona. Widoczne zarysy i fragmenty ciała nie pozwalają na dokładny opis. Warto jednak zaznaczyć, że mężczyzna trzymający nogi Chrystusa nosi na głowie wysoką stożkową czapkę. Nakrycie głowy w tej formie pojawia się pospolicie w ikonografii schyłku średniowiecza (*Malarstwo...*: il. 788). Sam sarkofag jest najlepiej zachowanym elementem sceny. Ozdobiony został dwoma fryzami arkadowymi. Na jego wieku widoczny jest masywny, zapewne żelazny uchwyt do jego unoszenia.

WJAZD DO JEROZOLIMY

Również słabo zachowana jest scena z Jezusem wjeżdżającym do miasta na osła. Jego bosonogą postać w większej części zatarł czas. Relatywnie dobrze widoczny jest jedynie uczeń kroczący tuż za jeźdźcem. Jego ciało spowija długi płaszcz, którym się otula. Taki też płaszcz widzimy pod kopytami osła. Pozostałą przestrzeń kompozycji zajmują zabudowania miasta. Są to liczne, niskie budynki kryte ceramiczną dachówką.

ŚW. KRZYSZTOF

Jedynym figuralnym malowidłem w nawie kościoła jest scena przeniesienia małego Jezusa na ramionach św. Krzysztofa. Święty olbrzym odziany jest w fałdzistą szatę oraz owinięty płaszczem. W dłoni trzyma kwitnący kij. Postać Jezusa również odziana jest w długą szatę i płaszcz. Wydaje się, że oba ubrania są wynikiem stylizacji, nie ówczesnej mody.

Tłem dla sceny jest zamek otoczony owalnym murem kurtynowym z krenelażem. Obronność obiektu wzmacniają dwie wieże. Widoczny jest również dom z gotyckim szczytem schodkowym oraz prosta brama.

WNIOSKI

Analiza kultury materialnej przedstawionej na karchowickich malowidłach pozwala nam z pewną dozą ostrożności zawęzić okres powstania dzieła. Schematyczność przedstawienia zdecydowanie utrudnia podjęcie takich rozważań. Jednakże pojedyncze elementy, przedstawione dostatecznie jednoznacznie we wszystkich przypadkach, posiadają analogie pochodzące z końca XV lub początku XVI w. Najlepszym datownikiem wydaje się być tu uzbrojenie: szabla oraz naramienniki. Przyjmując jedną z interpretacji malunku, również pióra naszyte na ubranie posiadają analogie z lat 90. XV w.

Wśród przedstawionych elementów uzbrojenia i ubioru część wyraźnie odbiega od typowych przedstawień swoich czasów. Użycie *pteruges*, nietypowo zdobionych a często też porwanych ubrań sugeruje, że są to przedstawienia szydercze. Niepiśmienny odbiorca karchowickiej *Biblii Pauperum*, poprzez fantazyjne elementy i karykaturalne przedstawienia mógł jednoznacznie ocenić widziane sceny i postaci.

Karchowickie malowidła są dobrym przykładem prowincjonalnego warsztatu malarskiego, odległego zarówno pod względem umiejętności artysty, możliwości fundatora, jak i przekazu od centrów sztuki takich, jak Kraków czy Wrocław. Na freskach odnajdujemy prosty przekaz, najważniejsze dla chrześcijan sceny Nowego Testamentu. Malowidła te były jednoznaczoną manifestacją wiary, a zarazem skutecznie oddziałującą na odbiorcę formą ewangelizacji. Brak jest na freskach zawilej symboliki, napisów, metafor. Nie odnajdziemy w niej odniesień do życia dworskiego i przykładów hagiograficznych. Dominująca w każdej scenie postać Chrystusa, jednoznacznie abstrakcyjnie, czasem przesadnie modnie, czasem przesadnie niechlujnie ubrani oprawcy i skromni, zasmuceni święci tworzą świat zrozumiały dla karchowickich parafian schyłku średniowiecza.

dr Arkadiusz Przybyłok
Uniwersytet Łódzki
Wydział Filozoficzno-Historyczny
Instytut Archeologii
ul. Uniwersytecka 3
90-137 Łódź

BIBLIOGRAFIA

- Ameisenowa Z. (1961), *Kodeks Baltazara Behema*, Warszawa.
- Arczyński S., Trzynadłowski J. (1998), *Ratusz wrocławski*, Wrocław.
- Bartlett R. (2006), *Panorama średniowiecza*, Warszawa.
- Crowfoot E., F. Pritchard F., Staniland K. (2001), *Textiles and clothing c.1150 – c.1450*, London.
- Dobrowolski T. (1933), *Sztuka województwa śląskiego*, Katowice.
- Dobrowolski T. (1985), *Wit Stwosż Oltarz Mariacki. Epoka i środowisko*, Wrocław.
- Domasłowski J., Karłowska-Kamzowa A., Kornecki M., Małkiewiczówna H. (1984), *Gotyckie malarstwo ścienne w Polsce*, Poznań.
- Eörsi A. (1984) *Gotyk międzynarodowy*, Warszawa.
- Fraenger W. (1990), *Hieronim Bosch*, Warszawa.
- Gadomski J. (1988), *Gotyckie malarstwo tablicowe Małopolski 1460–1500*, Warszawa.
- Głosek M. (1984), *Miecze środkowoeuropejskie z X–XV wieku*, Warszawa.
- Głosek M. (1992), *Przyczynek do początków nowożytnej szabli w Polsce*, [w:] *Arma et Ollae*. Studia dedykowane Profesorowi Andrzejowi Nadolskiemu w 70 rocznicę urodzin i 45 rocznicę pracy naukowej, sesja naukowa, Łódź, 7–8 maja 1992 r., Łódź, s. 63–69.
- Głosek M. (1996), *Późnośredniowieczna broń obuchowa w zbiorach polskich*, Warszawa–Łódź.
- Głosek M., Walenta K. (1997), *The helm of the Kettle-hat Type Discovered at the Motte in Leśno, Brusy Commune, Bydgoszcz Province*, „Fasciculi Archeologiae Historicae”, f. X, s. 13–17.
- Goubitz O. (2009), *Purses in pieces*, Zwolle.
- Goubitz O., Driel-Murray van C., Groenman van Waateringe W. (2007), *Stepping though Time. Archeological Footwear from Prehistoric Times until 1800*, Zwolle.
- Grew F., Neergaard de M. (2001), *Shoes and pattens*, Woodbridge.
- Guldan B. (1989), *Śląska rzeźba kamienna XII–XVI w.*, Wrocław.
- Guldan- Klamecka B. Ziomecka A. (2003), *Sztuka na Śląsku XII–XVI w.*, Wrocław.
- Gutkowska- Rychlewska H. (1968), *Historia ubiorów*, Wrocław.
- Hütt W. (1985), *Niemieckie malarstwo i grafika późnego gotyku i renesansu*, Warszawa.
- Kajzer L. (1976), *Uzbrojenie i ubiór rycerski w średniowiecznej Małopolsce w świetle źródeł ikonograficznych*, Wrocław.
- Kajzer L., Wawrzonowska Z. (1969), *Chronologia dwóch kodeksów Legendy Śląskiej w świetle analizy militariów*, „Kwartalnik Historii Kultury Materialnej”, R. XVII, z. 3, s. 509–517.

- Karłowska-Kamzowa A. (1979), *Malarstwo śląskie 1250–1450*, Wrocław.
- Kochanowska-Reiche M. (2003), *Mistyczne średniowiecze*, Lesko.
- Konaczewska M., Konaczewski P. (2009), *Zabytki metalowe z fosy miejskiej we Wrocławiu*, [w:] *Wrocław na przełomie średniowiecza i czasów nowożytnych. Materialne przejawy życia codziennego*, red. J. Piekalski, K. Wachowski, *Wratslavia Antiqua*, t. VI, Wrocław, s. 89–205.
- Krüger R. (1978), *Dawne niemieckie malarstwo tablicowe*, Warszawa.
- Labuda A. (1979), *Malarstwo tablicowe w Gdańsku w 2 poł. XV w.*, Warszawa.
- Lehnart U. (2005), *Kleidung und Waffen der Spätgotik III. 1420–1480*, Wald–Michelbach.
- Lawicka M. (1992), *Ubiór kobiety w późnośredniowiecznym malarstwie tablicowym*, „Kwartalnik Historii Kultury Materialnej”, R. XL, z. 4, s. 458–461.
- Lawrynowicz O. (2009), *Nowo odkryty kapalin z Włocławka na tle porównawczym*, *Acta Militaria Mediaevalia*, t. V, Sanok, s. 176–181.
- Malarstwo...* (2004), *Malarstwo gotyckie w Polsce*, red. A. Labuda, K. Secomska, t. 3, Warszawa.
- Marek L. (2008), *Broń biała na Śląsku XIV–XVI wiek*, Wrocław.
- Mittelstädt K. (1977), *Albrecht Dürer*, Warszawa.
- Moszyński K. (1967), *Kultura ludowa Słowian*, t.I, *Kultura materialna*, Warszawa.
- Müller H., Kölling H. (1990), *Europäische Hieb- und Stichwaffen*, Braunschweig.
- Oakeshott E. (2000), *Records of the Medieval Swords*, Woodbridge.
- Piekarz M. (2010), *Wykaz dotacji na prace konserwatorskie, restauratorskie i roboty budowlane przy zabytkach wpisanych do rejestru zabytków udzielonych w 2009 roku z budżetu Śląskiego Wojewódzkiego Konserwatora Zabytków w Katowicach*, „Wiadomości Konserwatorskie Województwa Śląskiego”, t. 2, s. 245.
- Przybyłok A. (2009), *Przyczynek do poznania hełmów żołnierzy biblijnych w późnośredniowiecznej sztuce Śląska*, [w:] *Broń i wojna w dziejach człowieka*, red. K. Badowska, P. Łuczak, W. Wasiak, Łódź, s. 133–151.
- Przybyłok A. (2010), *Testosteron nie tylko w stal odziany*, [w:] *Seks! Przyjemność, konieczność, czy patologia*, red. J. Jagła, Łódź, s. 170–181.
- Regulska G. (2001), *Gotyckie złotnictwo na Śląsku*, Warszawa.
- Rutkowska-Płachcińska A. (1988), *Materialne warunki bytu ubogich w miastach późnośredniowiecznych na zachodzie Europy*, Wrocław.
- Scalini M. (1996), *Die Churburger Rüstammer*, Udine.
- Schneider H., Stüber K. (1980), *Waffen im Schweizerischen Landesmuseum. Griffwaffen I*, Zürich.

- Skubiszewski P. (1985), *Wit Stwosz*, Warszawa.
- Szramkowa G. (1977), *Iskustwo Wazroźdienia*, Moskwa.
- Szymczak J. (1989), *Produkcja i koszty uzbrojenia rycerskiego w Polsce XIII–XV w.*, Łódź.
- Trzeciak P. (1981), *Hans Memling*, Warszawa.
- Trzos A. (2007), *Wyniki badań odkrywkowych na obecność polichromii w kościele Św. Katarzyny Aleksandryjskiej w Karchowicach*, maszynopis w Archiwum parafialnym w Karchowicach.
- Trzos A. (2009), *Dokumentacja powykonawcza prac konserwatorskich prowadzonych przy średniowiecznej polichromii prezbiterium kościoła św. Katarzyny Aleksandryjskiej w Karchowicach*, maszynopis w Archiwum parafialnym w Karchowicach.
- Trzos A. (2010a), *Dokumentacja powykonawcza prac konserwatorskich prowadzonych przy średniowiecznym malowidle ściennym w nawie kościoła św. Katarzyny Aleksandryjskiej w Karchowicach*, maszynopis w Archiwum parafialnym w Karchowicach.
- Trzos A. (2010b), *Karchowice i Lubecko. „Biblia pauperum” w dwóch wydaniach*, „Wiadomości Konserwatorskie Województwa Śląskiego”, t. 2, s. 235–237.
- Turnau I. (1991), *History of Knitting before Mass Production*, Warszawa.
- Turska K. (1974), *Ubiory w Legendzie obrazowej św. Jadwigi z biblioteki w Hamburgu*, „Kwartalnik Historii Kultury Materialnej”, R. XXII, nr 1, s. 3–24.
- Turska K. (1987), *Ubiór dworski w Polsce w dobie pierwszych Jagiellonów*, Wrocław.
- Wawrzonowska Z. (1976), *Uzbrojenie i ubiór Piastów śląskich od XII do XIV wieku*, Łódź.
- Wolfegg Ch. (1998), *Venus und Mars. The World of the Medieval Housebook*, München and New York.
- Wywrot-Wyszkowska B. (2009), *Późnośredniowieczne zabytki skórzane – problemy badawcze i możliwości interpretacyjne*, [w:] *Studia nad średniowiecznym skórnictwem*, red. A. Kowalska, B. Wywrot-Wyszkowska, Szczecin, s. 59–81.
- Żygulski Z. (jun.) (1978), *Średniowieczna zbroja szydercza*, [w:] *Sztuka i ideologia XV wieku*, red. P. Skubiszewski, Warszawa, s. 587–607.

SUMMARY

KARCHOWICE *BIBLE PAUPERUM*
SOURCE FOR KNOWLEDGE OF MATERIAL CULTURE

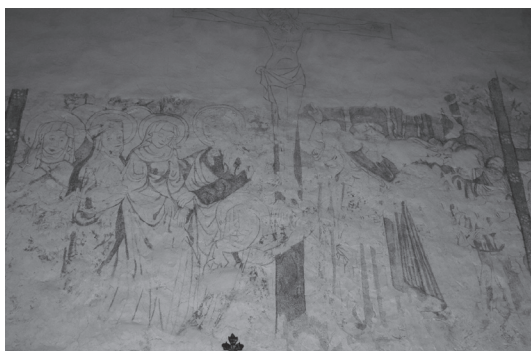
In 2007, there was a discovery made in st Catherine of Alexandria church in Karchowice – a wall paintings showing scenes known from New Testament. Explorers dated them widely to 15th century but analysis of the armament and clothes restricts this dating to the end of the century. All of the biblical figures (Jesus, Apostoles and women) are wearing stylised long clothes, not similar to the fashion of that medieval time, however, torturers are dressed in a typical late 15th century way. They have over-ankle shoes, tight fitting hoses and doublets some of which have also puffed sleeves. Few of them are wearing robes with fancy cuts on the edges. The most interesting piece of cloth depicted on the paintings is the one made of a textile with tile-shaped pattern or peacock's feathers on it.

There are not only civilians on the paintings but soldiers as well. Most of their armament is reduced to few elements only (eg. helmet and kind of weapon), but some of soldiers are wearing full plate armours with decorative garments put on them. The most popular type of helmets here is a skull cap and ball shaped kettle hat. One of the soldiers has epaulieres with pteruges which probably should be taken as an indication of painter's imagination.

The way all figures have been depicted on the wall paintings in Karchowice seems to be premeditated. While Jesus and people around him are wearing simple clothes, Romes are dressed very excessively. Thanks to that it was possible for the illiterate viewer to distinguish which of persons on the fresco is a good or a bad one.



1



2



2a

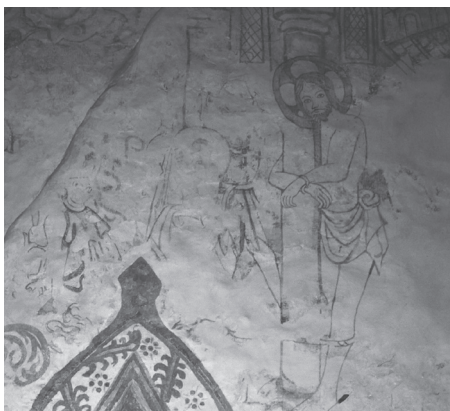


3

Fot. 1–3. Karchowice, woj. śląskie.
Malowidła ścienne w kościele św. Katarzyny Aleksandryjskiej
(Fot. A. Przybyłok)



4



5



6



7

Fot. 4–7. Karchowice, woj. śląskie.
Malowidła ściennie w kościele św. Katarzyny Aleksandryjskiej
(Fot. A. Przybyłok)