

Obraz z *Legendą o świętym Walentym* – śląska „ikona biograficzna”

Agnieszka Patała, Jacek Witkowski

Zdaniem badaczki sztuki bizantyńskiej Nancy Patterson Ševčenko, która na wstępie swoich rozważań poświęconych problemowi tzw. ikony biograficznej (*vita icon*)¹ streściła poniższą wypowiedź anonimowego greckiego autora żywota św. Mikołaja, spisanego w XIII bądź XIV stuleciu, najsukuteczniejszym działaniem torującym drogę wiernego do raju było przedstawienie życia osoby świętej innym:

Jeśli kto czci pamięć świętego całym swoim sercem i duszą, ten nie odejdzie zawiedziony. Jeśli kto zbuduje na cześć świętego kaplicę, ten pomiesza szyki diabłu i wszystkim swoim wrogom, a Bóg pomnoży jego dobytek, jak uczynił w przypadku Hioba. Jeśli kto spisze żywot i cuda świętego, ten zapewni sobie odpuszczenie grzechów w dzień Sądu. A jeśli kto wyłoży żywot świętego i czynione przezeń cuda innym ludziom, ten zasłuży sobie na nagrodę w niebie i życie wieczne².

Czy podobną wykładnią ekonomii zbawienia kierował się fundator bądź fundatorzy obrazu z *Legendą o świętym Walentym* [il. 1], należącego obecnie do zbiorów wrocławskiego Muzeum Archidiecezjalnego? Próba rozwiązania tego problemu zostanie podjęta, choć z uwagi na brak wystarczających źródeł pisanych dotyczących tego zabytku z pewnością nie przyniesie jednoznacznych odpowiedzi. Zadanie jest tym trudniejsze, że obraz ten nigdy nie był przedmiotem dokładniejszych studiów mogących przyczynić się do ustalenia nie tylko czasu, miejsca oraz warztatu, w którym powstał, lecz przede wszystkim powodów stworzenia tak rzadkiego na ziemiach śląskich reprezentacyjnego ujęcia postaci świętego, otoczonego scenami z jego życia, czy też roli, jaką zabytek ten



¹ W niniejszym artykule stosuje się termin „ikona biograficzna”, jako pojęcie synonimiczne do „ikony hagiograficznej”. Wpływ na ten fakt ma nie tylko brzmienie wspomnianego terminu w językach obcych („*biographical icon*”, „*vita icon*”), lecz przede wszystkim jego częstsze stosowanie w polskim tłumaczeniu książki H. Beltinga (*Obraz i kult. Historia obrazu przed epoką sztuki*, Gdańsk 2010), gdzie początkowo pojawia się termin „ikona hagiograficzna” (s. 30, 286), jednak przy omówieniu interesujących nas zabytków z terenów Bizancjum stosowane jest pojęcie ikony biograficznej (s. 35, 286–294).

² N. Patterson Ševčenko, *The Vita Icon and the Painter as Hagiographer*, „*Dumbarton Oaks Papers*” t. 53 (1999), s. 149. Tłumaczenie na podstawie tekstu angielskiego.



il. 1 Warsztat wrocławski, *Legenda o św. Walentym*, l. 80. XV w., Muzeum Archidiecezjalne we Wrocławiu, tempera na desce, 124 x 98. Fot. A. Patała

odgrywał w przypuszczalnym miejscu swojego pierwotnego przeznaczenia. Wydaje się, że wszystkie wspomniane problemy są ze sobą bardzo ściśle związane i wymagają komentarza, tym bardziej iż mamy do czynienia z obiektem na gruncie śląskim i w kontekście północnoeuropejskim pod wieloma względami bardzo wyjątkowym.

Obraz z *Legendą o św. Walentym* został przekazany do zbiorów Muzeum Archidiecezjalnego we Wrocławiu w pierwszej tercji XX w. jako element dawnego wyposażenia kaplicy przyszpitalnej pod wezwaniem św. Walentego w Toszku³. Autorzy krótkich not katalogowych określali czas powstania malowidła na ok. 1500 r.⁴ lub w. XV⁵. Wykonano je w technice temperowej na podobraziu drewnianym, o wymiarach w świetle 124 x 98⁶, złożonym z pięciu desek, oprawionym we wtórna, wykonaną najpewniej w pierwszej tercji XX w., ramę, a partię tła pokryto laserowanym srebrem. Kompozycyjnie obraz podzielono na pięć pól ograniczonych: 1) nakreślonym za pomocą środków malarskich czerwonym obramowaniem o złożonych brzegach, 2) szarawą dekoracją złożoną z rzędów małych rozetek i 3) łacińskimi inskrypcjami objaśniającymi treść scen narracyjnych umieszczonych w górnym pasie: „*ducitur S.[anctus] va.[lentinus] ad Cesarem*” oraz „*hic S.[anctus] va.[lentinus] reddit virgini visum*”. Brak napisów poniżej pozostałych dwóch scen może być wynikiem ucięcia dolnej części malowidła lub naniesienia inskrypcji na pierwotną, a więc nieistniejącą już ramę.

Środkowe, największe pole wypełnia sylweta św. Walentego o wydłużonych proporcjach lekko skręconego w bok ciała, stojącego w sztywnej pozie na ukwieconej łące. Święty kieruje spojrzenie w dal, a w rękach trzyma kielich oraz miecz. Jego podłużną twarz o dużych oczach, długim nosie i wyraźnie zaznaczonych ustach okalają brązowe włosy z wygoloną tonsurą. Na fioletowawą spodnią szatę narzucono białą dalmatykę z długimi, układającymi się w grube fałdy rękawami.

Podobnie sztywno i schematycznie ukazano postacie w czterech scenach narracyjnych rozgrywających się w bliżej niesprecyzowanej przestrzeni wypełnionej „złotym” tłem i zielonkawą strefą podłoża. W partii podrysowań⁷ stwierdzono bardzo ogólnikowy i szybko kreślony rysunek przygotowawczy: falującymi liniami zaznaczono kontury twarzy oraz krawędzie partii włosów i dłoni, za pomocą okręgów – miejsce oczu, a krótkimi liniami wytyczono dolną granicę nozdrzy oraz punkt zbiegu warg i ich dolną krawędź [il. 2a, 2b]. W obrębie szat pewnie stawianymi odcinkami zaakcentowano jedynie przebieg głównych fałdów [il. 3].

Wiele zmian względem pierwotnej koncepcji dostrzegalnych jest w ostatecznej realizacji modelunku twarzy: zmieniano miejsce rozmieszczenia oczu, czasami ułożenie i kształt twarzy [il. 4]. Ponadto w scenie dysputy z Walentym oraz śmierci świętego cesarz Klaudiusz w pierwszym zamyśle twórcy trzymał w ręce berło, które z niewiadomych przyczyn nie znalazło się w ostatecznej realizacji malarskiej lub w efekcie późniejszych prac konserwatorskich zostało usunięte [il. 5a, 5b].



³ Zob. E. Kloss, H. Rode, W. Stepf, H. Eberle (dalej jako: E. Kloss [et al.]) *Die Bau- und Kunstdenkmäler des Kresises Tost-Gleiwitz*, Breslau 1943, s. 235, il. 423. W opisie zabytków Toszka (*Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. 6: Województwo katowickie, z. 5.: Powiat gliwicki, red. I. Rejduch-Samkowa, J. Samek, Warszawa 1966, brakuje informacji poświęconych budynkowi i historii tamtejszego szpitala.

⁴ Zob. A. Nowack, *Führer durch das Erzbischöfl. Diözesanmuseum in Breslau*, Breslau 1932, s. 37, nr 151; E. Kloss [et al.], *op. cit.*, s. 235.

⁵ Zob. W. Urban, *Muzeum Archidiecezjalne we Wrocławiu oraz katalog jego zbiorów (cd.)*, „Archiwa, Biblioteki i Muzea Kościelne” 1974, t. 28, s. 287, nr 5. Tutaj miejsce pochodzenia obrazu wskazane bardziej ogólnikowo – Górną Śląsk.

⁶ Wymiary z ramą: 136 x 111.

⁷ Zdjęcia rejestrujące podrysowania wykonano z zastosowaniem filtra pozwalającego na wykorzystanie tzw. promieni podczerwonych średniofioletowych, o długości 1000 nm. Metoda ta nie gwarantuje, co prawda, dostrzeżenia wszystkich elementów, jednak w odniesieniu do późnogotyckiego malarstwa śląskiego przynosi zadowalające rezultaty.



il. 2a Warsztat wrocławski, *Legenda o św. Walentym*, l. 80. XV w., Muzeum Archidiecezjalne we Wrocławiu, tempera na desce, 124 x 98, fragment w IR. Fot. A. Patała



il. 2b Warsztat wrocławski, *Legenda o św. Walentym*, l. 80. XV w., Muzeum Archidiecezjalne we Wrocławiu, tempera na desce, 124 x 98, fragment w IR. Fot. A. Patała



il. 3 Warsztat wrocławski, *Legenda o św. Walentym*, l. 80. XV w., Muzeum Archidiecezjalne we Wrocławiu, tempera na desce, 124 x 98, fragment w IR. Fot. A. Patała



il. 4 Warsztat wrocławski, *Legenda o św. Walentym*, l. 80. XV w., Muzeum Archidiecezjalne we Wrocławiu, tempera na desce, 124 x 98, fragment w IR. Fot. A. Patała



il. 5a Warsztat wrocławski, *Legenda o św. Walentym*, l. 80. XV w., Muzeum Archidiecezjalne we Wrocławiu, tempera na desce, 124 x 98, fragment w IR. Fot. A. Patała



il. 5b Warsztat wrocławski, *Legenda o św. Walentym*, l. 80. XV w., Muzeum Archidiecezjalne we Wrocławiu, tempera na desce, 124 x 98, fragment w IR. Fot. A. Patała

Problem warsztatu i czasu powstania

Obraz z *Legendą o świętym Walentym* zwłaszcza pod względem cech stylistyczno-formalnych wykazuje wiele zbieżności z produktami wrocławskich pracowni czynnych od lat 60. do przynajmniej 80. XV w., a zwłaszcza z *œuvre* dwóch zespołów: warsztatu Nicolausa Obilmana⁸ oraz uchodzącego za grupę kontynuatorów jego dorobku warsztatu tzw. Mistrza Polipytyku Zwiastowania⁹.

Porównując cechy fizjonomiczne oraz sylwety przedstawionych postaci, można wysnuć wniosek, że twórcy toszeckiej kwatery korzystali z typowego dla tego kręgu malarzy repertuaru wzorów i posługiwali się podobnym językiem formalnym. Tytułowa postać, występująca we wszystkich pięciu polach obrazu z Toszka, zdradza wyraźne podobieństwo do figury św. Szczepana z Polipytyku Legnickiego [il. 6], choć zarówno twarz św. Walentego, jak i proporcje jego sylwetki są znacznie wydłużone względem legnickiego przykładu. Oczywiście, owo wydłużenie mogło być równie dobrze podyktowane jedynie koniecznością dostosowania proporcji wizerunku do kształtu kwatery. Także w celu ukazania fizjonomii cesarza Klaudiusza skorzystano z funkcjonującego w wymienionych pracowniach wzoru – by wymienić postać króla Melchiora oraz św. Zygmunta z Polipytyku Legnickiego, twarz zaprezentowanego *en face* żydowskiego mędrca i króla Melchiora z nastawy z wrocławskiego kościoła Bożego Ciała czy wreszcie kapłana w scenie Zaślubin i Heroda z Rzezi Niewiniątek w Polipytyku Zwiastowania [il. 7].

Z kolei niewiasty odmalowane w prawym górnym polu omawianego obiektu przypominają Marię i Elżbietę ze sceny Nawiedzenia z nastawy wrocławskiego kościoła Bożego Ciała, jednakże dokładne powtórzenie postaci starszej kobiety o szczelnie zakrywającym głowę czepcu odnaleźć można w wielu scenach Polipytyku Zwiastowania, m.in. Zaślubin czy Obrzezania [il. 8].

Warsztat, w którym powstał obraz z *Legendą o świętym Walentym*, stosował typy postaci występujące z największą częstotliwością w Polipytyku Zwiastowania, choć w wielu przypadkach również starsze. Od partii malarskich zwłaszcza pierwszego otwarcia elżbietańskiej nastawy toszecki obraz odróżnia większa schematyczność, twardy i znacznie bardziej ogólnikowy modelunek twarzy i szat, przy zachowaniu jednak podobnych proporcji (niewielkie w porównaniu do reszty ciała głowy), a także ograniczonej ekspresji ruchów i mimiki.

Zdecydowanie więcej zbieżności w sposobie ukazywania postaci i modelowania ich twarzy toszecki obiekt ma względem innej pracy powiązanej z gronem uczniów Nicolausa Obilmana i zarazem współpracowników warsztatu tzw. Mistrza Polipytyku Zwiastowania – malowanych skrzydeł wykonanej w pierwszej połowie lat 80. XV w. do wrocławskiego kościoła św. Elżbiety nastawy Bożego Narodzenia fundacji rodziny Prockendorfów (ob. Muzeum Narodowe w Warszawie)¹⁰. Tę ostatnią obserwację potwierdziła analiza podrysowań – wykonawca bądź wykonawcy rysunku przygotowawczego w nastawie Prockendorfów kierowali się po-



⁸ Zob. J. Witkowski, *Gotycki ołtarz główny kościoła świętych Piotra i Pawła w Legnicy*, Legnica 1997, s. 64–68. Do dorobku tego warsztatu zalicza się przede wszystkim nastawę ołtarza głównego kościoła św. Piotra i Pawła w Legnicy (1466, ob. Muzeum Narodowe w Warszawie), Ołtarz Wrocławskich Złotników z wrocławskiego kościoła św. Marii Magdaleny (1473, ob. Muzeum Narodowe we Wrocławiu) i malowane skrzydła nastawy z kościoła Bożego Ciała we Wrocławiu (ok. 1475, ob. Muzeum Archidiecezjalne we Wrocławiu).

⁹ Zob. A. Ziomecka, *Uwagi o polipytyku „Zwiastowania” z kościoła św. Elżbiety we Wrocławiu*, [w:] *Z dziejów wielkomiejskiej fary. Wrocławski kościół św. Elżbiety w świetle historii i zabytków sztuki*, red. M. Zlat, Wrocław 1996. W późniejszej pracy (*eadem*, *Malarstwo tablicowe na Śląsku*, [w:] *Malarstwo gotyckie w Polsce*, red. A. S. Labuda, K. Secomska, Warszawa 2004, t. 1: *Synteza*, s. 239) badaczka, pisząc o wspomnianej pracowni, nie używa już tej nazwy, ale nie wprowadza zmian w zakresie dorobku tego warsztatu, który obejmuje: nastawę św. Anny z Leśnicy k. Wrocławia (ok. 1470–1480, ob. Muzeum Archidiecezjalne we Wrocławiu), a także pochodzące z kościoła św. Elżbiety we Wrocławiu Polipytyk Zwiastowania (ok. 1480, ob. Muzeum Narodowe w Warszawie), tryptyk św. Jadwigi (1470–1480, ob. Muzeum Narodowe we Wrocławiu), kwatery baldachimowej nastawy z grupą rzeźbiarską Piety (1470–1480, ob. Muzeum Narodowe we Wrocławiu) i obraz z *Tronem Łaski* z Byczyny (l. 80. XV w., ob. Muzeum Narodowe w Poznaniu).

¹⁰ Zob. *eadem*, *Malarstwo...*, s. 239. Ostatnie monograficzne opracowanie dotyczące tego obiektu: Z. Kowalska, *Polipytyk Adoracji Dzieciątka fundacji rodziny Prockendorf z kościoła św. Elżbiety we Wrocławiu*, Uniwersytet Wrocławski 2004, praca magisterska napisana pod kierunkiem dr. J. Witkowskiego. Autorka tej pracy, wspierając się przekazami genealogicznymi, podążała za rozważaniami W. Mayera (*Breslauer Holzplastik der Spätgotik im ausgehenden XV. Jahrhundert*, Breslau 1920, biblioteka MNWr., mps, s. 78) i wysnuła całkiem prawdopodobną hipotezę, że nastawa ta powstała w latach 1481–1484.



il. 6 N. Obilman, nastawa ołtarza głównego kościoła św. św. Piotra i Pawła w Legnicy, 1466 r., Muzeum Narodowe we Wrocławiu, tempera na desce, kwaterna ze św. Zygmuntem, Mikołajem i Szczepanem; za: J. Witkowski, *Gotycki ołtarz główny kościoła świętych Piotra i Pawła w Legnicy*, Legnica 1997, il. VIII



il. 7 Warsztat wrocławski, Poliptyk Zwiastowania, ok. 1480 r., Muzeum Narodowe w Warszawie, tempera na desce, fragment sceny Rzeż niewiniątek. Fot. A. Patała



il. 8 Warsztat wrocławski, Poliptyk Zwiastowania, ok. 1480 r., Muzeum Narodowe w Warszawie, tempera na desce, fragment sceny Obrzezanie. Fot. A. Patała



¹¹ Dokumentacja fotograficzna partii podrysowań nastawy Bożego Narodzenia oraz Poliptyku Zwiastowania wykonana przez mgr. R. Stasiuka została przeprowadzona na zlecenie Muzeum Narodowego w Warszawie i tam też jest udostępniana.

¹² *Calendarium Romanum generale*, 1969, s. 117.

¹³ Zob. *Acta sanctorum quotquot toto orbe coluntur, vel a catholicis scriptoribus celebrantur ex latinis et graecis, aliarumque gentium antiquis monumentis collecta, digesta, illustrata a Conrado lanningo, editio novissima, curante Joanne Carnandet*, t. 6, Paris et Romae 1866, s. 92-94; **W. Hozakowski**, *Żyoty Świętych Pańskich. Na podstawie kalendarza kościelnego, z uwzględnieniem dzieła ks. Piotra Skargi TJ oraz innych opracowań i źródeł na wszystkie dni całego roku*, Poznań 1908, s. 137-138; **W. Galant**, *Skarbiec Świętych Pańskich. Żyoty świętych na wszystkie dni w roku z dodaniem krótkich nauk i modlitwy. Ozdobione rycinami na każdy dzień*, Przemysł 1911, s. 90-91; **L. Réau**, *Iconographie de l'art chrétien*, t. 3: *Iconographie des Saints*, Paris 1959, s. 1303-1304; **H. Fros**, **H. Sowa**, *Twoje Imię. Przewodnik onomastyczno-hagiograficzny*, Kraków 1975, s. 125; *Lexikon der christlichen Ikonographie*, t. 8: *Ikonographie der Heiligen: Meletius bis zweiundvierzig Martyrer Register*, ed. **W. Braunfels**, Rom 1976, szp. 529-531; **H. Fros**, *Martyrologium, czyli Wspomnienia świętych przypadające na poszczególne dni roku*, Warszawa 1984, s. 39; **W. Zaleski**, *Święci na każdy dzień*, Warszawa 1998, s. 94; **J. Jagla**, *Boska Medycyna i Niebiescy Uzdrowiciele wobec kalectwa i chorób człowieka. Ikonografia „Patronów od Chorób” i „Świętych Żebraków” w sztuce polskiej XIV-XVII w.*, Warszawa 2004, s. 156-164; **E. Möst**, *Der Heilige Valentin - Patron der Liebenden*, Lindenberg 2010.

¹⁴ Zob. *Lexikon...*, szp. 530; **E. Möst** (op. cit., s. 9) podaje z kolei r. 268.

¹⁵ **J. de Voragine**, *Legenda aurea sanctorum sive Lombardica historia [...]*, Nuremberg 1488; por. *idem*, *Złota legenda*, przeł. L. Staff, Wrocław 1993.

dobną logiką zaznaczania elementów twarzy i szat postaci, linie stawiane były z analogiczną niedbałością i drzeniem ręki¹¹.

Pod tym względem podrysowania skrzydeł nastawy Bożego Narodzenia i kwatery z Toszka różnią się od partii przygotowawczej Poliptyku Zwiastowania, w której, zwłaszcza w obrębie kwater pierwszego otwarcia, rysunek jest bardziej dokładny i w dużym stopniu pokrywa się z ostateczną koncepcją malarską. Ponadto za pomocą szrafowania zaznaczono tam w obrębie partii szat stosunki światłocieniowe, co nie ma miejsca w pozostałych pracach tego warsztatu. W konsekwencji uzasadnione wydaje się założenie, że *Legenda o św. Walentym* z Toszka powstała najpewniej we Wrocławiu, za sprawą aktywności malarzy zatrudnionych przy pracach nad skrzydłami nastawy Prockendorfów i pozostających w orbicie wpływów warsztatu odpowiedzialnego za Poliptyk Zwiastowania z kościoła św. Elżbiety we Wrocławiu. Biorąc pod uwagę datowanie dzieł przyjętych jako materiał porównawczy, można mniemać, że kwatere toszecką wykonano w podobnym czasie, przypuszczalnie w latach 80. XV stulecia.

Oblicza św. Walentego i jego kult

Malarskie przedstawienia legendy o św. Walentym, w przeciwieństwie do prezentacji jego pojedynczej postaci, z pewnością nie były realizowane w późnogotyckiej plastyce europejskiej zbyt często, na co wpływ mogły niewątpliwie mieć niejasności dotyczące losów świętego, a właściwie brak pewnych i jednoznacznych przekazów na jego temat. Enigmatyczność Walentego doprowadziła nawet do wykreślenia jego imienia z *Ogólnego kalendarza rzymskiego* w XX w. – liturgiczne wspomnienie pozostawiono kalendarzom regionalnym¹². Żywość tego świętego zyskał wiele redakcji powstałych wskutek łączenia przeplatających się i często mylonych losów przynajmniej trzech męczenników o tym imieniu: św. Walentego z Rzymu, św. Walentego biskupa Terni oraz św. Walentego biskupa Recji¹³.

Przyjmuje się, że Walenty z Rzymu żył w III w. n.e. i zginął śmiercią męczeńską, poprzez ucięcie głowy, w 269 r., za panowania cesarza Klaudiusza II Gockiego (268-270)¹⁴. Szczątki męczennika miały spocząć w grobie przy Via Flaminia, przy drugim kamieniu milowym od Rzymu, i w tym miejscu papież Juliusz I (337-352) nakazał wznieść bazylikę ku czci św. Walentego (Sancti Valentini Extra Portam), co niewątpliwie przyczyniło się do popularyzacji jego kultu. Św. Walenty z Rzymu najczęściej przedstawiany był jako kapłan w tunice, później dalmatyce, dzierzący w ręce książkę oraz koronę, a w innych redakcjach – miecz, palmę bądź własną głowę. Jego męczeństwo dokładnie zilustrowała *Złota legenda* wydana w Norymberdze w 1488 r. w oficynie Antona Kobergera – w scenach o tej tematyce zwykle prezentowano go jako kapłana z dwójką oprawców zamachujących się nań kijami¹⁵.

Walenty z Terni czczony jest, podobnie jak Walenty z Rzymu, 14 II, stąd ich losy, a także przedstawienia najczęściej kompilowano, choć nie

sposób stwierdzić, na ile świadomie. Przypuszcza się, że ów drugi Walenty był biskupem położonej w Umbrii Terni, zmarł śmiercią męczeńską w 268 lub 273 r.¹⁶ i został pochowany przy Via Flaminia, bliżej jego rodzinnej miejscowości. Jego kult rozwinął się w Terni i Rzymie. Prezentowano go zwykle jako biskupa, z kalekimi, epileptykami lub kogutem u stóp¹⁷. W wyniku częstego scalania jego żywota z Walentym z Rzymu zdarzały się przedstawienia, na których Walenty z Terni był ubrany wyłącznie w dalmatykę i tym samym pozbawiony symboli swojego stanowiska¹⁸. Relikwie obu świętych zostały przeniesione za pontyfikatu Paschalisa I (817–824) do rzymskiej bazyliki św. Praksedy, gdzie znajdują się obecnie.

Z kolei św. Walenty biskup Recji, a wcześniej Pasawy, żył przypuszczalnie w V wieku n.e., w miejscowości Zenoberg w pobliżu Meranu, gdzie także go pochowano. Jego kult rozwinął się w zwłaszcza w Tyrolu. Ukazywano go w stroju biskupim, z pastorałem i książką w rękach, również z leżącą u jego stóp postacią epileptyka. Ponadto przypisywano mu uleczenie kalekiego dziecka¹⁹.

Scalanie i kompilacja żywotów trzech świętych Walentych wpłynęły również na trudności w rozdzieleniu historii czynionych przez nich cudów, czego doskonały obraz daje *Legenda o św. Walentym* z Toszka. Dwie pierwsze podpisane kwatery ukazują św. Walentego w stroju kapłańskim broniącego wiary chrześcijańskiej w rozmowie z cesarzem Klaudiuszem i prefektem Rzymu Kalfurniuszem [il. 9] oraz uzdrawiającego ociemniałą córkę Asteriusza [il. 10]. Te wypadki, podobnie jak męczeńską śmierć przez ucięcie głowy [il. 11], ujął w *Złotej legendzie* Jacobus de Voragine oraz w opisie dziejów „Walentego kapłana”, cierpiącego „około roku Pańskiego 234” Piotr Skarga, opierający się na żywotach wczesnochrześcijańskich²⁰. Z kolei scena uzdrowienia z epilepsji syna rzymskiego retora Kratona, umieszczona w lewym dolnym rogu kwatery [il. 12], wiązana jest zwykle z dziejami św. Walentego z Terni²¹.

Legendarne uzdrowienia dokonywane przez świętego stały się podstawą jego kultu już w średniowieczu, gdy postać tę włączono w szeregi „Świętych Leczących” oraz „Świętych Patronów Anty-Epileptycznych”, a samą przypadłość padaczki określano nawet „chorobą św. Walentego”²². Stąd też modlono się do niego, prosząc o uwolnienie od wielu dolegliwości, przede wszystkim od bardzo popularnej w tym czasie epilepsji czy omdleń. Jego wizerunki z postacią epileptyka u stóp, powstające już od V w. i zyskujące na liczbie zwłaszcza na obszarach niemieckojęzycznych, pod koniec XV w. oraz na początku kolejnego stulecia wyraźnie wskazywały na takie intencje modlitw [il. 13]²³. Ponadto szpitale, w których opiekowano się epileptykami oraz cierpiącymi na inne choroby, niejednokrotnie funkcjonowały pod patronatem św. Walentego²⁴. Tym bardziej zrozumiałe i prawdopodobne wydaje się przeznaczenie omawianej kwatery do kaplicy toszeckiego szpitala.

Zasługi w rozpowszechnianiu kultu św. Walentego na Śląsku z pewnością przypisać należy biskupowi Rudolfowi von Rudesheimowi, który – nim zasiadł na wrocławskim stolcu – w 1468 r. był m.in. prepozytem



¹⁶ V. Schaubert, H. M. Schindler (*Bildlexikon der Heiligen, Seligen und Namenspatrone*, Augsburg 1999, s. 717) podają wcześniejszą datę, a późniejszą – K. Künstle (*Ikonographie der christlichen Kunst*, Bd. 2: *Ikonographie der Heiligen*, Freiburg im Breisgau 1928, szp. 574).

¹⁷ Zob. V. Schaubert, H. M. Schindler, *op. cit.*, s. 717.

¹⁸ Zob. *Lexikon...*, s. 531.

¹⁹ Zob. K. Künstle, *op. cit.*, s. 574.

²⁰ J. de Voragine, *Legenda aurea*, tłum. na język niemiecki R. Benz, Jena 1925, Bd. I, szp. 266–277; P. Skarga, *Żywoty świętych Starego i Nowego Zakonu na każdy dzień przez cały rok*, t. 2, Kraków [1881], s. 147–144.

²¹ Zob. J. Jagla, *op. cit.*, s. 156.

²² *Ibidem*, s. 156–157. Autorka wymienia jeszcze inne określenia: „cierpnie św. Walentego”, „zgrzytanie św. Walentego”, „plaga św. Walentego” czy „zemsta św. Walentego”. Por. A. M. Pachinger, *Über Krankheitspatrone auf Heiligenbildern*, „Archiv für Geschichte der Medizin” 1909, z. 5.

²³ Zob. J. Jagla, *op. cit.*, s. 159, 162.

²⁴ Zob. K. Sudhoff, *Ein spätmittelalterliches Epileptikerheim (Isolier- und Pflegehospital für Fallsüchtige) zu Rufach im Oberelsaß*, „Archiv für Geschichte der Medizin” 1913, z. 6, s. 449–455.



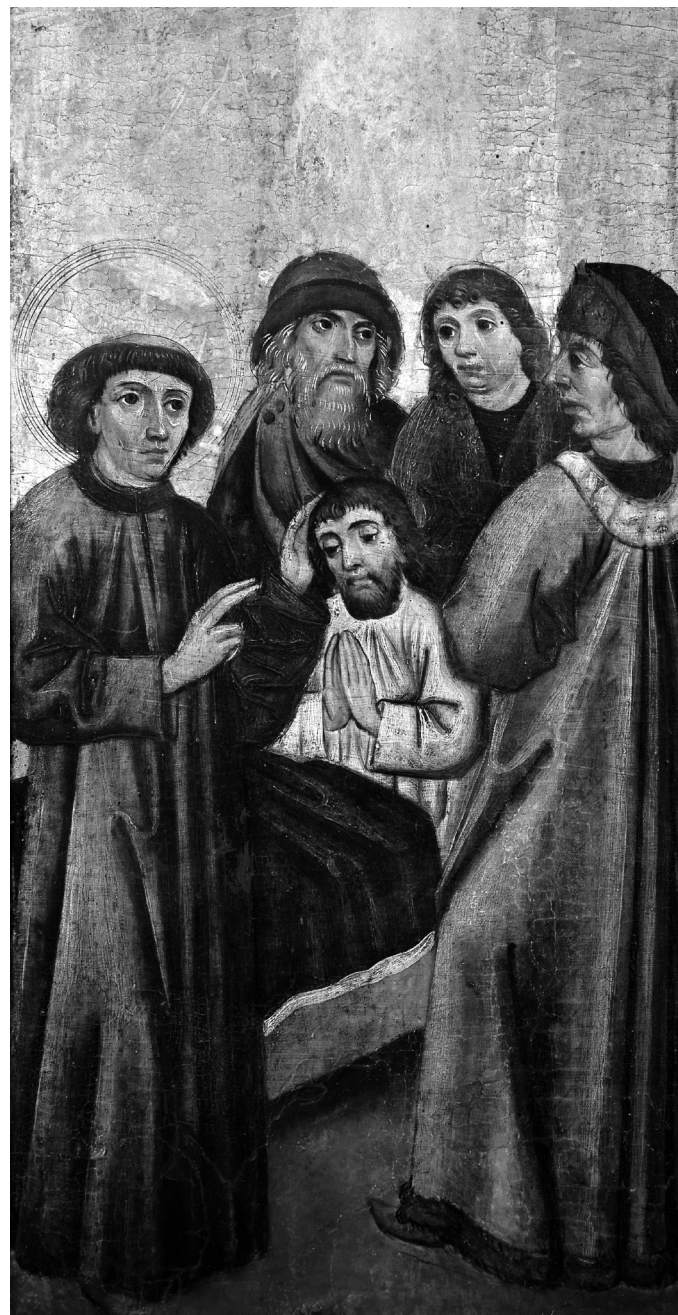
il. 9 Warsztat wrocławski, *Legenda o św. Walentym*, l. 80. XV w., Muzeum Archidiecezjalne we Wrocławiu, tempera na desce, 124 x 98, fragment ze sceną Dysputy św. Walentego z Cesarzem Klaudiuszem. Fot. A. Patała



il. 10 Warsztat wrocławski, *Legenda o św. Walentym*, l. 80. XV w., Muzeum Archidiecezjalne we Wrocławiu, tempera na desce, 124 x 98, fragment ze sceną Uzdrawienia córki Asteriusza przez św. Walentego. Fot. A. Patała



il. 11 Warsztat wrocławski, *Legenda o św. Walentym*, l. 80. XV w., Muzeum Archidiecezjalne we Wrocławiu, tempera na desce, 124 x 98, fragment ze sceną Śmierci św. Walentego. Fot. A. Patała



il. 12 Warsztat wrocławski, *Legenda o św. Walentym*, l. 80. XV w., Muzeum Archidiecezjalne we Wrocławiu, tempera na desce, 124 x 98, fragment ze sceną Uzdrawienia z Epilepsji syna Kratona przez św. Walentego. Fot. A. Patała



il. 13 Św. Walenty, ok. 1480 lub 1480–1500, drzeworyt, 12,5 x 8,8, za: K. Sudhoff, *Ein spätmittelalterliches Epileptikerheim (Isolier- und Pflegespital für Fallsüchtige) zu Rufach im Oberelsaß*, „Archiv für Geschichte der Medizin” 1913, z. 6, s. 452

parafii św. Pawła w Wormacji (1429), a następnie kanonikiem tamtejszej katedry (od 1435), z której ramienia został wysłany na obrady soboru bazylijskiego²⁵. Wormacja otaczała św. Walentego i jego relikwie, przechowywane ówczesnie w katedralnej kaplicy św. Ulryka, szczególną czcią, wielokrotnie przejawianą i pielęgnowaną również przez samego biskupa²⁶. W 1454 r. pozyskał on z Wormacji i przekazał do kościoła parafialnego w Kiedrich fragment zębra św. Walentego, jako akt wdzięczności za otrzymywane z tamtejszej altarii środki, które pokryły koszty jego studiów w Heidelbergu i Rzymie²⁷. Swoją pobożną fundacją przyczynił się do zwiększenia popularności kultu św. Walentego w Kiedrich, co zaowocowało zwiększonym ruchem pielgrzymkowym oraz powstaniem tzw. Domu św. Walentego, stanowiącego schronienie dla cierpiących na epilepsję kobiet. Podobnie von Rüdesheim postąpił na Śląsku, już jako biskup wrocławski – do katedry św. Jana przekazał w 1481 r. srebrny relikwiarz z fragmentem ramienia św. Walentego, pozyskanego w Wormacji²⁸. Z tej okazji 10 II 1481 udzielił 40 dni odpustu wiernym, którzy w święto patrona przybędą do katedry i ucałują jego relikwie, a ponadto wydał zarządzenie mówiące, że oficjum św. Walentego powinno mieć 9 lekcji²⁹. Wydarzenie to mogło stanowić asumpt do powstania wielu, zachowanych również do tej pory, zwykle w postaci pojedynczych figur, późnośredniowiecznych przedstawień św. Walentego, w tym też omawianego obrazu z Toszka. Jest to tym bardziej prawdopodobne, gdy zwrócimy uwagę na szacowany czas powstania obiektu, przypadający na lata 80. w. XV.

Szpital w Toszku i przypuszczalni fundatorzy obrazu

Pierwsza wzmianka dotycząca szpitala w Toszku oraz znajdującej się w nim kaplicy pochodzi z 1452 r., gdy ufundowano do niej cotygodniową mszę³⁰. Budynek placówki został wzniesiony z drewna i znajdował się pierwotnie w północnej części miasta, w obrębie murów miejskich, naprzeciwko domu proboszcza kościoła św. Katarzyny³¹. Jest to czas, gdy miasto Toszek i tamtejszy zamek podnosił z ruiny najazdów husyckich książę Przemysław Toszecki (zm. 1484) z rodu Piastów cieszyńskich³². Kolejne fundacje na rzecz szpitala pochodzą już z epoki nowożytnej – w 1530 r. Johann Kokorz, dawny proboszcz Toszka, a potem kanonik w Opolu, zapewnił szpitalowi przeznaczony na sukno dla ubogich dochód z młyna³³. Podobny zapis uczyniono w r. 1727.

Na podstawie tekstu wizytacji z 1679 r. wiadomo, że szpital został wzniesiony dzięki obywatelom Toszka i innym dobroczyńcom, a zarząd nad tą instytucją sprawowali wspólnie pleban i magistrat toszecki³⁴. Ówczesnie mieściło się w nim 8 pomieszczeń oraz kaplica lub oratorium ku czci św. Walentego, której prepozytem był proboszcz Toszka. W szpitalu mieszkało wtedy pięciu *pauperes*. Przed 1687 r. obok szpitala zbudowano nową drewnianą kaplicę ku czci św. Walentego, w której znalazł się m.in. murowany „*unum tantum altare novum s. Valentini*”³⁵. Z kolei wśród średniowiecznych wezwań szpitala i tamtejszej kaplicy Kazimierz



²⁵ Zob. J. Zaun, *Rudolf von Rüdesheim. Fürstbischof von Lavant und Breslau*, Frankfurt am Main 1881; W. Urban, *Szkiłce z dziejów diecezji wrocławskiej. Biskup Rudolf z Rüdesheim*, „Studia Theologica Varsaviensia” 1966, nr 1; P. Ni-tecki, *Biskupi Kościoła w Polsce. Słownik biograficzny*, Warszawa 1992, s. 181–182; K. Dola, *Dzieje kościoła na Śląsku*, cz. 1: Średniowiecze, Opole 1996, s. 128–130; J. Pater, *Poczet biskupów wrocławskich*, Wrocław 2000, s. 61; J. Mandziuk, *Historia kościoła katolickiego na Śląsku*, t. 1: Średniowiecze, cz. 3: 1417–1520, Warszawa 2005, s. 118–121.

²⁶ Zob. J. Zaun, *op. cit.*, s. 110.

²⁷ Zob. *idem*, *Geschichte des Ortes und der Pfarrei Kiedrich*, Wiesbaden 1879, s. 174; C. Wels, *Die Pfarrkirche zu Kiedrich und die spätgotischen Dorfkirchen im Rheingau. Sakralarchitektur auf dem Lande mit städtischem Charakter*, dysertacja Philipps-Universität Marburg, Steinbach 2003, s. 71.

Dola podaje świętych Piotra, Pawła, Urbana, Elżbietę i Jadwigę, nie precyzując zakresu ich patronatu, a także nie wspominając – z nieznanymi względów – o wymienianym w tekstach wizytacji św. Walentym³⁶. Fakt ten sprawia, że nie można mieć całkowitej pewności co do średniowiecznej tradycji patronatu tego świętego nad przyszpitalną kaplicą. Kolejny budynek szpitala, tym razem murowany, wzniesiono ok. 1850 r., po pożarze miasta z 1833 r.³⁷, jednak na temat przyszpitalnej drewnianej kaplicy źródła milkną już ok. r. 1800³⁸. W nowym, zdecydowanie większym XIX-wiecznym budynku szpitala mieściła się, także okazalszych rozmiarów kaplica do modlitw (*Betkapelle*), lecz nie wiadomo o jej wyposażeniu³⁹.

Nieznany jest dokładny charakter tej placówki i klucz, podług którego przyjmowano do niej podopiecznych, jednak można przypuszczać, że w czasach swojego powstania, przynajmniej do początków ery nowożytnej, spełniała ona podwójną funkcję: z jednej strony, dawała schronienie ludziom ubogim, chorym (na epilepsję), potrzebującym lub chcącym być „żywym obrazem ubogiego Chrystusa”, owym *pauperes*, a z drugiej – stanowiła materialny dowód realizacji chrześcijańskiego nakazu miłosierdzia, zapewniającego skrócenie mąk czyśćcowych, a także zbawienie fundatora i dobroczyńców szpitala oraz ich bliskich w dniu Sądu Ostatecznego⁴⁰. W ten sposób interpretowano sens istnienia średniowiecznych szpitali, z naciskiem na ich religijny charakter i funkcjonowanie w strukturach kościelnych.

Wiadomo, że podstawowym zadaniem podopiecznych instytucji dobroczynnych była modlitwa za ich dobrodziejów i m.in. z tego względu musieli oni mieć zapewniony dostęp do liturgii – w efekcie w każdym szpitalu powinna się być znajdować przynajmniej kaplica. Placówki miejskie, a taką najpewniej był szpital w Toszku, podlegały opiece duszpasterskiej lokalnych proboszczów; mogły też odgrywać znaczącą rolę w gospodarce miasta jako źródło aprowizacji czy kapitału oraz zapewnić przyłączenie się do akcji fundacyjnej władzom świeckim, kościelnym czy mieszczaństwu. W omawianym przypadku nie korzystano z tej szansy nazbyt skwapliwie, o czym świadczą zanotowane m.in. w tekstach wizytacji ciągnące się latami problemy finansowe szpitala⁴¹.

W obliczu braku jakichkolwiek przekazów źródłowych bezpośrednio dotyczących się obrazu z *Legendą o św. Walentym* pozostaje przypuszczać, że obiekt ów zdobił wnętrze kaplicy szpitalnej przynajmniej od czasów nowożytnych, gdy obowiązywało już z całą pewnością takie jej wezwanie – choć nie można wykluczyć umieszczenia go tam bezpośrednio po jego wykonaniu w latach 80. w XV. Wszak bardzo mało prawdopodobna wydaje się ewentualność wyposażania szpitalnej kaplicy obiektem pochodzącym z poprzedniej epoki. Jeśli jednak przyjmiemy taką możliwość, określenie miejsca pierwotnego przeznaczenia omawianego obrazu jest raczej niemożliwe.

Problem ten najpewniej pomogłoby rozwiązać ustalenie tożsamości fundatora bądź fundatorów *Legendy o św. Walentym*. Niestety, również w tym przypadku oddać się pozostaje spekulacjom i – przy uwzględnieniu



²⁸ Zob. J. Mandziuk, *op. cit.*, s. 67 i 121.

²⁹ Zob. W. Urban, *op. cit.*, s. 158.

³⁰ Zob. K. Dola, *Szpitalne średniowieczne Śląska. I. Rozwój historyczny*, „Rocznik Teologiczny Śląska Opolskiego” t. 1 (1968), s. 286.

³¹ Zob. J. Chrzęszcz, *Die Geschichte der Städte Peiskretscham und Tost sowie des Kreises Tost-Gleiwitz*, Peiskretscham 1927, s. 267.

³² Zob. *ibidem*, s. 256; J. Rajman, *Przemysł*, [w:] *Piastowie. Leksykon biograficzny*, red. nauk. S. Szczur, K. Ożóg, Kraków 1999, s. 809-810.

³³ Zob. J. Chrzęszcz, *op. cit.*, s. 258.

³⁴ Zob. *Visitationsberichte der Diözese Breslau. Archidiakonats Oppeln*, Hrsg. J. Jungnitz, t. 1, Breslau 1904, s. 82.

³⁵ *Ibidem*, s. 364-365.

³⁶ K. Dola, *Szpitalne...*, s. 286. Warto jednocześnie zaznaczyć, że Dola w przypadku Toszka nie uwzględnia XVII-wiecznych wizytacji. Wiadomo, że w Toszku istniał w 1201 r. kościół św. Piotra (zob. E. Kloss [et al.], *op. cit.*, s. 224), później pod patronatem św. Katarzyny.

³⁷ Zob. J. Chrzęszcz, *op. cit.*, s. 285.

³⁸ Zob. E. Kloss [et al.], *op. cit.*, s. 235.

³⁹ Zob. R. Kosubek, *Wanderung nach der Perle Oberschlesiens*, „Ausschau von Burg Tost Mitteilungsblatt der Arbeitsgemeinschaft für Heimatkunde im Kreise Tost” 1926, nr 4, s. 2.

⁴⁰ K. Dola, *Szpitalne...*, s. 178, 199; zob. też M. Stoń, *Szpitalne średniowieczne Wrocławia*, Warszawa 2000, s. 7; J. Mandziuk, *op. cit.*, s. 174-175. Według słów instrukcji wizytacyjnej archidiakona wrocławskiego z 1579 r. szpital to „wszystkie miejsca oddane opiece nad bliźnim, gdzie utrzymywani są ubodzy, pielgrzymi, chorzy, niezdolni do pracy, nie mający jedzenia i odzienia, starcy, dzieci biedne pozbawione rodziców, niemowlęta porzucone, trędowaci, zakaźnymi i nieuleczalnymi chorobami obciążeni oraz wszystkie inne politowane godne osoby” (cyt. za: K. Dola, *Szpitalne...*, s. 239).

⁴¹ Zob. *Visitationsberichte...*, s. 368.



⁴² Zob. J. Rajman, *op. cit.*

⁴³ Zob. *idem*, Małgorzata [hasło], [w:] *Piastowie...*, s. 821.

⁴⁴ Zob. N. Patterson Ševčenko, *op. cit.*; H. Belting, *op. cit.*, s. 30, 286–297. W obu tych pracach przytoczono wcześniejszą literaturę. Najnowsza publikacja na ten temat, niedostępna jeszcze autorom: P. Chatterjee, *The Living Icon in Byzantium and Italy. The Vita Image, Eleventh to Thirteenth Centuries*, New York 2014.

niu miejskiego charakteru toszeckiej instytucji szpitalnej, uposażanej przez mieszczan i duchowieństwo, oraz przy założeniu przeznaczenia obrazu bezpośrednio do Toszka – można wysunąć hipotezę, że była to grupowa fundacja mieszczan. Niewykluczone jest ponadto prawdopodobieństwo fundacji lub współfundacji malowidła przez wieloletniego pana na Toszku i władcy zasłużonego dla miasta, księcia Przemysła z rodu Piastów cieszyńskich, zmarłego w 1484 r. i pochowanego w tamtejszym kościele farnym⁴².

Fundacja ta, jeśli jeszcze w średniowieczu uczyniona dla Toszka, miała z perspektywy miasta zapewne charakter prestiżowy. Jej rangę podwyższać mógł fakt złożenia zamówienia na obraz w jednym z najważniejszych ówczesnych warsztatów wrocławskich realizujących zlecenia przedstawicieli patrycjatu przeznaczone do głównej świątyni miasta, kościoła św. Elżbiety. Ta okoliczność nie wyklucza możliwości udziału w fundacji obrazu żadnej z wymienionych grup fundatorów, gdyż reprezentanci każdej z nich utrzymywali kontakty z wrocławską metropolią. Duchowieństwo toszeckie podlegało zwierzchnictwu wrocławskiego biskupa. Tamtejsi mieszczanie zapewne musieli nawiązywać relacje handlowe z Wrocławiem. Wreszcie, córka księcia Przemysła, Małgorzata (zm. 1531), która ok. 1482 r. wstąpiła do wrocławskiego klasztoru klarysek i w 1508 r. została jego ksienią, stanowiła kolejne ogniwo łączące Toszek i tamtejszego władcę z nadodrzańskim grodem⁴³. Co więcej, wszystkim wymienionym najpewniej zależało na możliwie najskuteczniejszym skróceniu mąk czyścicowych, a to zapewnić mogły liczne zapisy na rzecz szpitala oraz modlitwy pensjonariuszy w intencji fundatorów, być może formułowane za sprawą omawianego obrazu przybliżającego jednocześnie historię o św. Walentym.

Legenda o św. Walentym jako ikona biograficzna

Nieudokumentowane okoliczności i miejsce fundacji, a także losy omawianego obiektu nie stanowią przeszkody w określeniu przypuszczalnej funkcji obrazu z *Legendą o św. Walentym* w przestrzeni toszeckiego szpitala bądź kaplicy szpitalnej oraz w dewocyjnych praktykach przebywających tam wiernych. O wyjątkowości tego zabytku na tle późnogotyckiej produkcji malarskiej Śląska zadecydowała przede wszystkim charakterystyka dyspozycji poszczególnych pięciu kwater w obrębie dzieła: prezentacyjną figurę świętego ujęto w cztery rozmieszczone po bokach sceny z jego żywota, na wzór wywodzących się z tradycji malarstwa bizantyńskiego i występujących również w sztuce Półwyspu Apenińskiego tzw. ikon biograficznych (*vita icon*)⁴⁴.

W tradycji wschodniej pierwsze znane wizerunki tego typu powstały w XII w., osiągając popularność w kolejnym stuleciu, a następnie w w. XV. Do naszych czasów zachowało się niewiele ponad 20 tego rodzaju obiektów⁴⁵. Były to obrazy stosunkowo dużych rozmiarów, zwykle o kształcie pionowego prostokąta i wysokości wahającej się między 0,7 a 2 m, poświęcone żywotom popularnych świętych – Mikołaja, Jerzego,



il. 14 Nieznany malarz bizantyński, *Ikona biograficzna św. Katarzyny*, koniec XII lub początek XIII w., klasztor św. Katarzyny na Górze Synaj; za: N. Patterson Ševčenko, *The Vita Icon and the Painter as Hagiographer*, „Dumbarton Oaks Papers” t. 53 (1999), il. 6

Katarzyny czy Jana Chrzciciela. Umieszczony w środku wizerunek wyniesionej na ołtarze postaci otaczały ze wszystkich czterech stron sceny z jej życia, których liczba zwykle zamykała się w przedziale między 12 a 20, a ich zakres obejmował wydarzenia od momentu narodzin do śmierci przedstawionej osoby, skupiając się na czynach i cudach, które utorowały jej drogę do Królestwa Bożego, prezentując tym samym godny do naśladowania model ziemskiego postępowania [il. 14]. Dobór chronologiczny i tematyczny scen w większości przypadków nie wykazywał bezpośredniej zależności od jakiegokolwiek spisane go żywota świętego.

 ⁴⁵ Zob. N. Patterson Ševčenko, *op. cit.*, s. 150.



il. 15 Nieznany malarz włoski, Św. Mikołaj i sceny z legendy jego życia, 1270–1280 r., kościół San Verano w Peccioli, 123 x 101; za: H. Hager, *Die Anfänge des Italienischen Altarbildes. Untersuchungen zur Entstehungsgeschichte des toskanischen Hochaltarretabels*, München 1962, il. 135

W konsekwencji tradycyjne dla malarstwa ikonowego ujęcie „portretowe” zamykała narracyjna rama, nie tylko umożliwiająca „odczytanie” z obrazu legendy czczonej postaci, lecz również dostarczająca komentarza na temat jej przymiotów i cnót, a zarazem uzasadnienia uprzywilejowanej pozycji świętego, oraz będąca konkurencyjnym względem przekazów pisanych medium popularyzacji życia świętego⁴⁶.

W tradycji bizantyńskiej tego typu przedstawienia, z uwagi na swoje rozmiary, przypuszczalnie były przeznaczone dla szerszej publiczności i stanowiły rodzaj pomocy mnemotechnicznej dla wiernych wiedzących, jak przebiegało życie danego świętego. Wiele przykładów ikon biograficznych, zwłaszcza tych o XIII-wiecznej metryce, odkryto w klasztorze św. Katarzyny na Górze Synaj, gdzie niektórzy autorzy upatrują miejsca narodzin tej formuły obrazowej⁴⁷. Były one fundowane najczęściej przez przybyszów spoza klasztoru i najpewniej powiązane z kaplicami w bazylice lub monastyrze, gdzie odczytywano legendy poszczególnych świętych – nie pełniły przypuszczalnie żadnej funkcji liturgicznej i nie były powiązane z ikonostasem. Sceny otaczające wizerunek świętego nie odebrały ponadto bizantyńskiej ikonie biograficznej jej zasadniczego sensu – nadal stanowiła ona przedmiot kultu, choć towarzyszyły jej pewne poboczne zadania. Pierwsze miało charakter dydaktyczny i reprezentacyjny – ikony biograficzne prezentowały świętego jako ideał etyczny, którego życie to rodzaj *exemplum* dla pobożnych wiernych mogących w trakcie modlitwy kontemplować jego czyny. Po drugie, święci pełnili także funkcję pośredników między światem ziemskim i niebiańskim, orędowników i taumaturgów zarazem, a więc posiadających cudowne, uzdrowicielskie moce, o których wykorzystanie wierni mogli modlić się w potrzebie, obserwując jednocześnie przykłady ich zastosowania w narracyjnych cyklach otaczających wizerunek dewocyjny⁴⁸.

Zasadnicza formuła wschodniej ikony biograficznej stosunkowo szybko, bo już w pierwszej połowie XIII w., przyjęła się w malarstwie północnej i południowej Italii, a także na Cyprze oraz w sztuce prawosławnej Rusi⁴⁹. Najbardziej interesujące w odniesieniu do *Legendy o św. Walentym* z Toszka okazują się redakcje tego typu przedstawień z Półwyspu Apenińskiego, modyfikujące wypracowane na Wschodzie schematy i nazywane przez Hansa Beltinga, z uwagi na ich funkcję, „obrazami świątecznymi”⁵⁰. Przede wszystkim w procesie kreacji „włoskich córek” ikon biograficznych zredukowano liczbę scen narracyjnych, nadając im w zamian większe rozmiary i przestrzenność oraz umieszczając je jedynie w dwóch bocznych pasach, flankujących wizerunek świętego w ujęciu całopostaciowym [il. 15]⁵¹. Tablice te często bywały wieńczone szczytami.

Do popularyzacji wspomnianej formuły obrazowej na terytorium Włoch i obszarach zachodniego chrześcijaństwa znacząco przyczynili się w XIII stuleciu franciszkanie, którzy zaadaptowali ją na potrzeby szerzenia i promocji kultu swojego założyciela w krajach Europy oraz Lewantu⁵². Pierwszy tego typu obraz powstał już w 1235 r., a więc krótko po śmierci i kanonizacji św. Franciszka, namalowany przez Bonaventurę



⁴⁶ Zob. H. Belting, *op. cit.*, s. 286, 195. Zdaniem badacza, ikona biograficzna stanowiła obrazowy ekwiwalent treści spisane go żywota świętego, była „obrazem do czytania”.

⁴⁷ Zob. N. Patterson Ševčenko, *op. cit.*, s. 161.

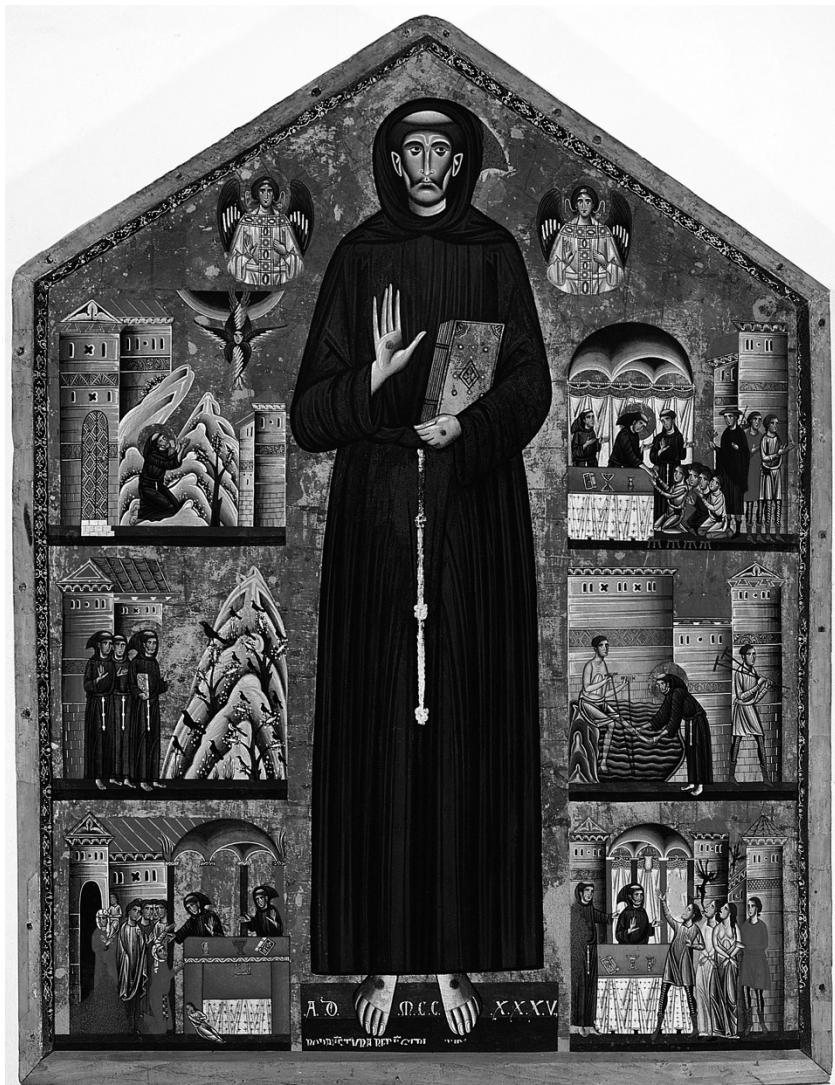
⁴⁸ Zob. H. Belting, *op. cit.*, s. 297.

⁴⁹ Zob. N. Patterson Ševčenko, *op. cit.*, s. 152.

⁵⁰ H. Belting, *op. cit.*, s. 30 i 432–433.

⁵¹ Zob. J. Stubblebine, *Byzantine Influence in Thirteenth-Century Italian Panel Painting*, „Dumbarton Oaks Papers” t. 20 (1966), s. 92.

il. 16 B. Berlinghieri, Św. Franciszek z Asyżu i sceny z legendy jego życia, 1235 r., kościół św. Franciszka w Pescii, 160 x 123; za: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bonawentura_Berlinghieri_Francesco.jpg (data dostępu: 25 X 2014)



⁵² Zob. A. Derbes, A. Neff, *Italy, the Mendicant Orders, and the Byzantine Sphere*, [w:] *Byzantium. Faith and Power (1261-1557)*, ed. H. C. Evans, New York - New Haven 2004. Szerzej na ten temat: K. Krüger, *Der Frühe Bildkult des Franziskus in Italien. Gestalt- und Funktionswandel des Tafelbildes im 13. und 14. Jahrhundert*, Berlin 1992.

⁵³ Zob. K. Krüger, *op. cit.*, s. 76.

⁵⁴ Zob. N. Patterson Ševčenko, *op. cit.*, s. 155.

Berlinghieri do franciszkańskiego kościoła San Francesco w Pescii (obecnie nadal tam się znajdujący) [il. 16]⁵³. O ile wczesne redakcje żywotów świętego koncentrowały się na cudach dziejących się u jego grobu, stojąc w sprzeczności ze wschodnią tradycją, o tyle te powstające po 1250 r. skupiały się już na biografii i godnym naśladowania zachowaniu Franciszka, czynionych przez niego cudach oraz jego duchowej łączności z Chrystusem⁵⁴. W tym okresie formował się wzorzec malowania obrazu kultowego przedstawiającego świętego mający pełnić funkcję modelu i prezentować patrona zgodnie z wolą zakonu.

Sztuka Zachodu wykorzystywała formułę ikony biograficznej przede wszystkim w celu uczenia i rozwoju kultu nowych świętych franciszkańskich – Franciszka, Klary czy Małgorzaty z Kortony. Notowane naprędce legendy ich życia miały wiele redakcji, stąd tego typu wizerunki zapewniały „prawdę” o postaci, a na pewno stanowiły bardziej wiarygodną dla wyznawców, z uwagi na obrazowe i przez to bardziej zro-

zumiałe medium, alternatywę dla zapisanych żywotów. Podobne realizacje, choć na mniejszą skalę, wykonywano na potrzeby włoskich klasztorów dominikańskich – dla nich powstało m.in. przedstawienie żywota św. Katarzyny Aleksandryjskiej, uznawanej za jedną z patronek zakonu, z kościoła San Silvestro w Pizie⁵⁵. Bezpośrednia genetyczna zależność włoskich dzieł tego rodzaju od wschodnich ikon hagiograficznych wydaje się prawdopodobna, choć nigdy nie została udowodniona, przez co nie wyklucza się również innej ewentualności, mianowicie wykształcenia się we Włoszech omawianego typu wizerunku w efekcie kilkunastuletniej ewolucji antepedium ołtarzowego⁵⁶. „Świąteczność” tych wizerunków wynikała z kolei z ich funkcji w kościołach zakonnych – takie obrazy były bowiem wystawiane na mensach ołtarzowych przede wszystkim w dniu święta ukazanego na nich patrona: w celu jego prezentacji, a także dla zobrazowania odczytu jego żywota w trakcie nabożeństwa lub liturgicznego wspomnienia⁵⁷. Zasadniczo więc funkcja tych dzieł znacząco nie odbiegała od tej, jaką dla ikon biograficznych przewidział Kościół wschodni.

Zestawienie toszeckiej *Legandy o św. Walentym* z bizantyńskimi ikonami biograficznymi z jednej strony oraz włoskimi obrazami – owymi „wizerunkami świątecznymi” – opartymi na podobnej formule z drugiej ma swoje uzasadnienie w przynajmniej kilku względach. Obraz z Toszka łączy w sobie reprezentacyjny wizerunek świętego z czterema, najważniejszymi z punktu widzenia fundatora bądź autora programu ideowego, scenami z jego życia, które tłumaczą powody wyniesienia go na ołtarze, dowodzą pobożności i wzorcowości jego żywota, a zarazem wskazują zakres jego orędownictwa oraz intencji kierowanych doń modlitw. Z całą pewnością za sprawą tego obrazu przybliżano wiernym gromadzącym się w szpitalnej kaplicy sylwetkę dopiero zyskującego popularność na tych ziemiach, przynajmniej pod koniec XV w., św. Walentego – szpitalny duszpasterz mógł wspomagać się wybranymi scenami w trakcie kazań, odczytywania żywota świętego czy też sprawowania jego liturgicznego wspomnienia. Ponadto obraz niewątpliwie towarzyszył toszeckim *pauperes* poza godzinami liturgii i wspierał ich indywidualne akty pobożności, dodając im jednocześnie otuchy i nadziei na wyzdrowienie. Znajdująca się w środkowym polu niemal wyabstrahowana z realiów ziemskiego życia podobizna świętego, uobecniająca go zarazem w przestrzeni sakralnej, pełniła w tym miejscu funkcję wizerunku dewocyjnego i wskazywała adresata modlitw. Z kolei sceny narracyjne pozwalały przypomnieć sobie losy świętego, a zarazem osadzić jego postać w ziemskiej i zrozumiałej dla wiernych rzeczywistości. Tym samym boczne przedstawienia rozładowały niejako modlitewne napięcie, kierowały bieg myśli wyznawcy na nowe tory, pozwalały przypomnieć sobie słowa kapłana, kontemplować losy świętego, znajdując w nich nadzieję na wyzdrowienie lub też uzasadnienie przechodzonych mąk – słowem, pogłębiały wymiar modłów „*pauperes*”. Co więcej, „lekturę” legendy o św. Walentym na toszeckim obrazie bardzo dobrze wspomagały łacińskie inskrypcje. Z tego też względu, a także z uwagi na znaczne rozmiary



⁵⁵ Zob. A. Derbes, A. Neff, *op. cit.*, s. 485–486.

⁵⁶ Zob. H. Hager, *Die Anfänge des Italienischen Altarbildes. Untersuchungen zur Entstehungsgeschichte des toskanischen Hochaltarretabels*, München 1962, s. 88–100; K. Krüger, *op. cit.* s. 98.

⁵⁷ Zob. H. Belting, *op. cit.*, s. 432–433.



— il. 17 Nieznany artysta południowoniemiecki (Memmingen), *Pięć Boleści Marii*, ok. 1440–1450, *Graphische Sammlung Monachium*; za: C. M. Schuler, *The Seven Sorrows of the Virgin: popular culture and cultic imagery in pre-Reformation Europe*, „*Simiolus*” 1992, nr 1/2, s. 17



il. 18 Warsztat z Landshut, *Czyny miłosierdzia św. Elżbiety*, 1510–1520, tempera na drewnie, 48 x 35, Bayerisches Nationalmuseum w Monachium; za: *Herzöge und Heilige. Das Geschlecht der Andechs-Meranier im europäischen Hochmittelalter*, Hrsg. J. Kirmeier, E. Brockhoff, Regensburg 1993, s. 241

omawianego obiektu można przypuszczać, że służył on, podobnie jak wschodnie i zachodnie ikony biograficzne, większej grupie wiernych, w tym przypadku zapewne pensjonariuszom toszeckiego szpitala. Nie można też wykluczyć jego „świętecznej” funkcji – mensa wspomnianego w wizytacji ołtarza św. Walentego lub jakiegokolwiek innego ołtarza w tym miejscu stanowiły wszak doskonale miejsce wystawiania kwatery w dniu św. Walentego, wzorem praktyk wschodnich i z Półwyspu Apenińskiego.

Podkreślając wyjątkowość malowidła z *Legendą o św. Walentym*, należy zarazem nadmienić, że w drugiej połowie XV w. i na początku kolejnego stulecia, czyli w czasie zbliżonym do momentu powstania toszeckiego dzieła, podobną logiką układu scen, bazującą na wzajemnym napięciu między umieszczonym w środku pola obrazowego przedsta-



⁵⁸ Zob. **K. Niehr**, *Dürers Bild der „Sieben Schmerzen Mariens“ und die Bedeutung der retrospektiven Form*, „Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft“ t. 36 (2009), s. 119.

⁵⁹ Zob. **D. Lüdke**, *Das Karlsruher Elisabeth-Triptychon. Ein unbekanntes Werk des Meisters der Coburger Rundblätter, [w:] Begegnungen mit alten Meistern. Altdeutsche Tafelmalerei auf dem Prüfstand*, Hrsg. **F. M. Kammel, C. B. Gries**, Nürnberg 2000, s. 115–116, il. 9. Nie-wielkie rozmiary obiektu (wysokość 48 cm) sprawiały, że traktuje się go jako obraz przeznaczony do prywatnej dewocji. Szerzej w: *Herzöge und Heilige. Das Geschlecht der Andechs-Meranier im europäischen Hochmittelalter*, Hrsg. **J. Kirmeier, E. Brockhoff**, Regensburg 1993, s. 240–241, nr kat. 90.

wieniem dewocyjnym a towarzyszącymi mu po bokach scenami narracyjnymi, wykorzystano w wizerunkach Boleści Marii [il. 17] z terenów Niderlandów i Rzeszy⁵⁸. Być może, na fali tych tendencji skomponowano obraz z *Legendą o św. Walentym* czy też ten z *Legendą o czynach miłośierdzia św. Elżbiety Węgierskiej*, powstały w prowincjonalnym warsztacie w Landshut między 1510 a 1520 r. [il. 18]⁵⁹. Są to jedyne znane przykłady obrazów bazujących na formule ikon biograficznych na północ od Alp, co pozwala sądzić, że kompozycja toszeckiego dzieła raczej nie została wykoncypowana we wrocławskim warsztacie, ale skopiowano ją z pozaśląskiego wzoru, być może graficznego.

Powracając do pytania o intencje przyświecające fundatorowi bądź fundatorom *Legendy o św. Walentym* z Toszka, wydaje się, że spełnili oni opisywane przez nieznanego im, przypuszczalnie greckiego autora kryteria osiągnięcia odpuszczenia grzechów – ufundowali obiekt, za którego sprawą szersze, choć nadal nieliczne, grono wiernych poznało losy św. Walentego, mogło je kontemplować, w modlitwie znajdować ukojenie bólu i strachu oraz nadzieję na uleczenie, a przy okazji wspominać fundatora (lub fundatorów), przyczyniając się jednocześnie do skrócenia jego mąk czyścicowych.

Agnieszka Patała

Doktorantka w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego przygotowująca dysertację na temat roli ośrodka norymberskiego w kształtowaniu formalnym i ikonograficznym późnogotyckiego malarstwa tablicowego na Śląsku. Jej zainteresowania badawcze koncentrują się wokół problematyki późnogotyckiego i wczesnonowożytnego malarstwa z terenów Śląska, Niemiec i Niderlandów, a także szeroko pojętych kontaktów kulturalnych Śląska w tym czasie

dr Jacek Witkowski

Pracownik Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego. Specjalista w zakresie dziejów sztuki średniowiecznej.

Summary

AGNIESZKA PATAŁA, JACEK WITKOWSKI/ A painting with *The Legend of St. Valentine* – a Silesian “biographical icon”?

The painting with *The Legend of St. Valentine*, now in the collection of The Archdiocesan Museum in Wrocław, has never been subjected to a thorough analysis; therefore the following paper is an attempt at defining the place and time of its origins, ascribing the painting to a particular workshop, as well as giving reasons for such a rare in Silesian lands choice of presentation type depicting the saint surrounded by the scenes from his life, and eventually describing the role the monument could have played in the most probable, its original place. The discussed painting was handed down to the Wrocław collection from Toszek, where it had comprised furnishings of the hospital chapel which has not been mentioned in the sources since the early 19th century. Following the analysis of the underdrawing and a comparative stylistic analysis we may presume that the object was executed in the same Wrocław workshop which was responsible for the commissions performed in the 1470s and 1480s for St. Elizabeth Church in Wrocław. We are not certain when the object found its way to Toszek, still we are sure it was not later than in Early Modern Era. However, the most interesting issue about the painting is its composition with the sources in Byzantine biographical icons, especially those originated in Italian Peninsula, whose authors modified to some extent the above mentioned formula.