

IZABELA SPIELVOGEL  
Opole, PO

## MEDYCyna I SZTUKA — ARTETERAPIA NA PRZYKŁADZIE EPITAFIUM RODZINY KERBERÓW W BRZEGU

Koncepcja wykorzystania różnych form sztuki w procesie leczenia ma rodowód starożytny. W greckich misteriach *chorea* (χορεία), czyli połączenie muzyki, tańca, pieśni i poezji, miała służyć tzw. *katharsis* (κάθαρσις), czyli oczyszczeniu duszy, a więc swego rodzaju psychoterapii<sup>1</sup>. Przykładami współdziałania medycyny i sztuki była działalność najśłynniejszego europejskiego centrum sakralno-leczniczego z IV w. p. n. e. poświęconego Asklepiosowi oraz szkoła lecznicza Hipokratesa na wyspie Kos. Choć starożytni Grecy nie znali pojęcia „arteterapia”, to stosowali ją instynktownie w procesie leczenia. Dopiero XX w. przyniósł świadome włączenie sztuki w leczenie rozmaitych schorzeń jako „wysoco wartościowy instrument walki z chorobą”<sup>2</sup>. Zdaniem T. Natansona terapia sztuką „pozwala na poprawę samopoczucia, subiektywnego stanu zdrowia, a nawet na obiektywną poprawę zdrowia”<sup>3</sup>. Narzędziami współczesnej terapii sztuką są m.in.: muzykoterapia, choreoterapia, medytacja dzieła sztuki, fototerapia jako sztuka reminiscencyjna czy też aktywna działalność twórcza w chorobie.

Niniejszy artykuł jest próbą wskazania na tę formę arteterapii, która skupia się na medytacji jako formie terapeutycznej w cierpieniu, formie, która ma przynieść choremu ulgę i wsparcie. Dzieło sztuki, wybrane do medytacji jego treści ideowych i teologicznych, jest szczególnie, jest to bowiem renesansowe epitafium protestanckiej rodziny Kerberów, znajdujące się w kościele św. Mikołaja w Brzegu, które jest przykładem szesnastowiecznego dzieła sztuki sepulkralnej na Śląsku. Obiekt, poza tym, że jest prezentacją artystycznych, kulturowych i obyczajowych wartości epoki i środowiska mieszczan śląskich, związany jest z etosem zmartwychwstania, a etos ten — zdaniem Jerzego Stuhra — pomaga wyjść z ciemnego tunelu choroby<sup>4</sup>. Centralne przedstawienie epitafium stanowi bowiem alegoria Żywego Krzyża, ukazana w duchu Tablicy Prawa i Łaski, a więc scena związana z Pasją.

<sup>1</sup> A. SZCZEKLIK, *Katharsis. O uzdrawiającej mocy natury i sztuki*, Kraków 2003, s. 92.

<sup>2</sup> W. SZULC, *Sztuka w służbie medycyny. Od antyku do postmodernizmu*, Poznań 2001, s. 67.

<sup>3</sup> *Tamże*.

<sup>4</sup> Wywiad z J. Stuhrem w Radiu Zet Gold z 16.04.2017 r.

## 1. Alegoria Żywego Krzyża w sztuce

Żywy Krzyż jest jedną z najbardziej zaskakujących eucharystycznych alegorii późnego średniowiecza, zbudowaną na kanwie średniowiecznego wizerunku drzewa życia i śmierci. Obecnie na świecie zachowało się ok. 36 przykładów, z czego większość z nich to malowidła ściennie; najstarszym zachowanym jest fresk z pocysterskiego kościoła w Koprzywnicy w Małopolsce<sup>5</sup>. Okres reformacji jest ostatnim, w którym motyw ten zastosowano w sztuce, np. w kompozycji mieszczkańskich epitafiów<sup>6</sup>. Obecność religijnego tematu w obrazie protestanckiego epitafium mieszczkańskiego rozumiana była jako pomoc w krzewieniu wiary, pełnił on rolę moralizatorską, rolę „Biblii dla ubogich”<sup>7</sup>. Za twórców ikonografii protestanckiej uważa się Cranachów; zasadniczą cechą tej ikonografii jest ukazanie antytezy Starego i Nowego Testamentu, życia i śmierci. W XVI w. motyw ten obrazował protestancki program zawarty w Tablicy Prawa i Łaski<sup>8</sup>. Schemat kompozycyjny tablicy miał wpływ na ukształtowanie się alegorii Żywego Krzyża przez protestantów. Artyści kręgu protestanckiego, podobnie jak twórcy wczesnochrześcijańscy, operowali chętnie w swych działaniach symbolem i metaforą zaczerpniętą z tematyki Starego Testamentu, którego reprezentowali często w formie typologicznego zestawienia z prawami Nowego Testamentu. W temacie Żywego Krzyża są nimi: antyteza Ewy i Marii oraz Synagogi i Eklezji<sup>9</sup>. To preferowanie przez ikonografię protestancką tematów starotestamentalnych, które bardzo często zestawiono i konfrontowano z tematami nowotestamentalnymi, wynika ze skłonności do sięgania do źródeł<sup>10</sup>. Motywy starotestamentalne w istocie miały zastąpić utraconą sferę zjawisk przez wyrzeczenie się tematyki hagiograficznej w rozumieniu późnośredniowiecznym. W protestanckiej ikonografii wyraźnie widoczna jest tendencja szukania wzorców w sztuce późnego średniowiecza. Sięgano po tematy, jakimi posługiwała się sztuka starożytności, najbliższa — w pojęciu luteranckiej ideologii — pierwotnego, „prawdziwego” chrześcijaństwa<sup>11</sup>.

<sup>5</sup> A. TIMMERMAN, *The Avenging Crucifix: Some Observations on the Iconography of the Living Cross*, „Gesta” 40 (2001), s. 143.

<sup>6</sup> E. GÜNTHER, *Illustrierte Führung durch Brieg unter besonderer Berücksichtigung heimatlicher Kunstdenkmäler*, Brieg 1929, s. 7.

<sup>7</sup> A. TIMMERMAN, *The Avenging Crucifix*.

<sup>8</sup> J. HARASIMOWICZ, *Mors janua vitae. Śląskie epitafia i nagrobki wieku reformacji* (Acta Universitatis Wratislaviensis 1098. Historia Sztuki III), Wrocław 1992, s. 160.

<sup>9</sup> TENŽE, *Treści i funkcje ideowe sztuki śląskiej reformacji 1520–1650* (Acta Universitatis Wratislaviensis 819. Historia Sztuki II), Wrocław 1986, s. 142.

<sup>10</sup> S. MICHALSKI, *Widzialne słowa sztuki protestanckiej*, w: A. MORAWIŃSKA (red.), *Słowo i obraz. Materiały sympozjum Komitetu o Sztuce PAN, Nieborów 1.10.1977*, Warszawa 1982, s. 43.

<sup>11</sup> P. KNÖTEL, *Schlesisches Darstellungen des lebenden Kreuzes*, „Schlesisches Vorzeit in Schrift und Bild” 8 (1924), s. 80.

## 2. Ramy kulturowe i historyczne

Żywy Krzyż jako forma wyrazu pojawił się około lub krótko przed 1400 r. w północnych Włoszech, Słowacji, Małopolsce, Westfalii i Dolnej Nadrenii. Zdaniem Timmermanna jest mało prawdopodobne, by alegoria mogła zaistnieć jednocześnie w miejscach oddalonych od siebie o wiele kilometrów<sup>12</sup>. Schemat pojawienia się Żywego Krzyża w ikonografii może mieć, jego zdaniem, wspólne źródło. Pierwsze opracowania pojawiły się u artystów pracujących w północnych Włoszech w II połowie XIV w., a następnie przekazywane były przez warsztaty wędrowne na tereny pozaalpejskie. Znika ten temat z ikonografii europejskiej po 1600 r., ale po tym roku można znaleźć te przedstawienia w Rosji przez okres około stu lat<sup>13</sup>. Motyw ten, jako wyraz w sztuce, pojawia się także wśród mieszczan wyznania protestanckiego na Śląsku, który jako jedna z pierwszych niemieckich krain przyswoiła niemal bezkonfliktowo luteranizm. W atmosferze fascynacji zarówno ideami Lutera, jak i obrazami Cranacha, na Śląsk docierały nurty artystyczne z Zachodu. Alegoria Żywego Krzyża w epitafiach protestanckich jest świadectwem przenikania się różnych wpływów estetycznych w Europie, demonstrując zarazem prężność środowiska artystycznego i dominującą rolę środowiska mieszczańskiego w formowaniu mecenatu artystycznego.

## 3. Treści ideowe epitafium Kerberów

Mieszczańskie epitafium w XVI w. spełniało dwie podstawowe funkcje: wykładu moralizatorsko-teologicznego oraz funkcję pomnikową<sup>14</sup>. Tematem przewodnim epitafium Kerberów jest moralizatorskie przedstawienie sceny związanej z Pasją, unaoczniającej najważniejszą prawdę wiary. Dodatkowo napisy, jakimi opatrzone epitafium, objaśniają teologiczne znaczenie tej sceny, co pozwala dobitniej przyjąć, że główny motyw dzieła dotyczy ludzkich losów i jako taki staje się przedmiotem medytacji i mistycznych rozważań.

### 3.1. Opis epitafium

Renesansowe epitafium protestanckiej rodziny Kerberów z kościoła św. Mikołaja w Brzegu upamiętnia Ambrosiusa (rajca miejski), zm. w 1568 r., jego żonę Ur-

<sup>12</sup> A. TIMMERMAN, *The Avenging Crucifix*, s. 144.

<sup>13</sup> C. BLÜMLE, *Das lebende Kreuz. Eine Bildgattung an der Schwelle von Souveränität und Imaginärem*, w: A. VON HEIDEN (red.), *Per imaginem: Bildlichkeit und Souveränität*, Zürich 2005, s. 51.

<sup>14</sup> B. STEINBORN, *Malowane epitafia mieszczańskie na Śląsku w latach 1520–1620*, RSS 4 (1967), s. 12.

sulę, zm. w 1563 r., i syna Lorenza, zm. w 1571 r. Autorstwo przypisuje się Mistrzowi Wielkich Epitafiów z Brzegu i jest dziełem o orientacji niderlandzkiej<sup>15</sup> lub, zdaniem niektórych badaczy, o orientacji włoskiej<sup>16</sup>. Mistrz Wielkich Epitafiów utożsamiany jest z Georgiem Grebacherem, uczniem Michaela Kraemera z Drezna. Grebacher urodził się i wykształcił w Brzegu, a w drugiej połowie życia przeniósł się do Nysy. Był artystą o gruntownym wykształceniu teologicznym, stosującym w dziełach rozległe programy ikonograficzne, oparte na zasadach typologicznych. Wybierał tryptykowe formy epitafiów lub mniejsze rozmiarami kompozycje symboliczne albo alegoryczne<sup>17</sup>. Tematyka epitafium zaczerpnięta została z miedziorytu Hansa Collaerta *Multa Dei Miranda* lub z epitafium Georga Mehla z kościoła Świętego Krzyża we Wrocławiu<sup>18</sup>. Pewne podobieństwa do epitafium Kerberów można zauważyć też w epitafium Muellerów z kościoła Marii Magdaleny we Wrocławiu. Opracowanie plastyczne epitafium wskazuje na inspiracje płynące od Cornelisa Florisa. Podstawową formą epitafium Kerberów jest *aedicula*, zaliczana do elementów stylu floristowskiego. Epitafium datowane jest na ok. 1571 r., wstawione w drugi filar nawy północnej. Wykonano go z piaskowca z resztkami polichromii. Jego wymiary to: 230 cm (wysokość) x 160 cm (szerokość). Prac konserwatorskich nie prowadzono. Epitafium Kerberów jest jednym z siedmiu epitafiów z kościoła św. Mikołaja w Brzegu, które powstały w miejscowym warsztacie kościoła farnego w latach 1560–1580. Pracowali tam m.in. Anton von Theodor i Jacob Browar. Jest to epitafium z wyraźnie wyodrębnionymi trzema strefami: z przedstawieniem centralnym, z nadbudówką z reliefem przedstawiającym Trójkę Świętą oraz ze strefą dolną, odpowiadającą ołtarzowej predelli z przedstawieniem klęczącej rodziny Kerberów, ukazanej na tle architektonicznym (wewnątrz świątyni). Pod nią znajduje się podwieszka z ornamentem zwijanym i pierwotnie z namalowaną inskrypcją odnoszącą się do zmarłych (Ch.F. Paritius, Ch. Ezechiel Monument[a] et Inscriptio[n]es Silesiae). Centralne przedstawienie stanowi alegoria Żywego Krzyża, ukazana w duchu Tablicy Prawa i Łaski, ujęta przez dwa hermowe pilastry. Partia predelli ujęta jest przez dwie personifikacje: Sprawiedliwość po lewej i Miłosierdzia po prawej stronie. Na belkowaniu powyżej widoczny jest fryz z ornamentem roślinnym, natomiast na wyłamaniach powyżej hermowych pilastrów znajdują się portretowe przedstawienia w formie medalionów: po lewej — męskie, a po prawej — żeńskie. Na krawędzi gzymsu pierwotnie znajdowały się inskrypcje odnoszące się do przedstawienia Trójcy Świętej w zwieńczeniu: *ECCLESIA CHRISTI TRIUMPHALIS/LEX PER MOSEN DATA* (wg Harasimowicza) *PATER LOGOS SPIRITUS SANCTUS ET IN TRES UNEM*

<sup>15</sup> T. CHRZANOWSKI, M. KORNECKI, *Sztuka Śląska Opolskiego od średniowiecza do końca XIX w.*, Kraków 1974, s. 52.

<sup>16</sup> M. ZLAT, *Brzeg* (Śląsk w Zabytkach Sztuki), Warszawa 1960, s. 146.

<sup>17</sup> T. CHRZANOWSKI, *Rzeźba lat 1560–1650 na Śląsku Opolskim*, Warszawa 1974, s. 52.

<sup>18</sup> *Tamże*, s. 51.

*SUNT* (wg Nowaka). Zwieńczenie ma formę półkolistego naczółka ujętego wolutami (liściaste woluty) z płaskorzeźbą uskrzydłonej głowy aniołka. Strefa dolna, odpowiadająca ołtarzowej predelli, jest przedstawieniem klęczącej na kamiennej posadzce rodziny Kerberów, ukazanej na tle architektonicznym (wewnątrz świątyni z dwoma arkadowymi przejściami na narożach i dwoma centralnie usytuowanymi oknami).

### 3.2. Treści teologiczne

Żywy Krzyż to alegoria ukazująca zbawienne efekty Męki Pańskiej, oparta na idei wyzwalającego Krzyża, obrazowanego jako krucyfiks z czterema ramionami, z których każde symbolizuje inne, zbawiające działanie męki Chrystusa. Przedstawienie, zdaniem Timmermana, jest alegorią sprawiedliwości, występuje w nim bowiem motyw zbrodni, nagrody i kary<sup>19</sup>. Na epitafium Kerberów środkiem przedstawienia, skupiającym uwagę widza, jest Golgota jako centrum wydarzeń, które wpłynęły na dzieje ludzkości. Po obu bokach epitafium znajdują się urwiska skalne porośnięte trawą, na których ustawione są kobiece personifikacje Eklezji (po prawej stronie) i Synagogi (po lewej)<sup>20</sup>. Eklezja przedstawiona jest na wzgórzu Nowego Testamentu, czyli na Syjonie. Siedzi na tetramorfie — zwierzęciu o lwim tułowiu z głowami czterech symboli ewangelistów: orła, lwa, byka, człowieka. W rękę trzyma kielich, do którego spływa krew z rany prawej ręki Chrystusa — jako strumień zbawczej łaski. Przedstawienie to przywodzi na myśl cnotę boską — Wiarę, również ukazywaną z kielichem i krzyżem. Krew Chrystusa zbierana przez Eklezję stanowi żywą wodę, dzięki której ludzkość otrzymała życie wieczne. Św. Bonawentura napisał:

Boskie zrządzenie dopuściło, że jeden z żołnierzy przebił włócznią bok Chrystusa, aby z tego boku umierającego na krzyżu Chrystusa ukształtował się Kościół i aby wypełniły się słowa Pisma Świętego: „Będą patrzeć na Tego, którego przebodli” (Za 12,10; J 19,37). Po otwarciu boku, z głębi serca, jakby ze źródła, wypłynęła krew i woda jako zapłata za nasze zbawienie. Sakramentem Kościoła dało to moc udzielania życia i łaski, a dla żyjących w Chrystusie stało się „źródłem wody wytryskującej ku życiu wiecznemu” (J 4,14). Wyrastające z krzyża ramię nakłada koronę na głowę Kościoła, ponad którą widnieje gołębicą — symbol Ducha Świętego. Wkładana na jej głowę korona jest symbolem danej obietnicy otrzymania życia wiecznego: „Bądź wierny aż do śmierci, a dam ci wieniec żywota” (Ap 2,10). Z Eklezją właśnie Bóg zawarł przymierze, jak to w pierwszych rozdziałach swojej księgi zapowiadał prorok Ozeasz. Ona właśnie dzięki wierze nie zostanie osądzona w przeciwnieństwie do Synagogi. Jest to wypełnienie słów Chrystusa: „Kto wierzy w Niego (Syna Bożego), nie podlega potępieniu; a kto nie wierzy, już został potępiony, bo nie uwierzył w imię jednorodzonego Syna Bożego” (J 3,18).

<sup>19</sup> A. TIMMERMAN, *The Avenging Crucifix*, s. 148.

<sup>20</sup> A. GAZDA, *Treści ideowe epitafium Kerberów z kościoła Św. Mikołaja w Brzegu*, Warszawa 1988 (praca mgr w bibl. ATK [UKSW]), s. 45.

Eklezja trzyma w ręce chorągiew zakończoną krzyżem. Oznacza to, że Męka Chrystusowa przyniosła Kościołowi zwycięstwo symbolizowane chorągwią<sup>21</sup>

Po drugiej stronie krzyża, na osłe o przetrąconych nogach i zranionej szyi, siedzi z zawiązanymi oczami odrzucona Synagoga. Ramię ponad jej głowę usiłuje ugodzić ją sztyletem. Synagoga trzyma złamaną chorągiew — symbol przegranej Starego Prawa. Jest to personifikacja Starego Prawa, uosabia ludzi, którzy nie dostrzegli przyjścia Zbawiciela. Na znak ich ślepoty ma przewiązane oczy. Krew ofiary starotestamentalnej, przedstawiona symbolicznie pod postacią oślego łba trzymanego przez Synagogę, została tu przeciwstawiona krwi Chrystusa, którą zbiera do kielicha Eklezja. Z chwilą przyjścia Zbawiciela krwawe ofiary i dary straciły swoją oczyszczającą moc, a Stare Prawo, które symbolizuje Synagoga, przestało być aktualne: „Niemożliwe jest bowiem, aby krew cielców i kozłów usuwała grzechy” (Hbr 10,4). Konfrontacja Eklezji i Synagogi pozostaje w ścisłym związku z krzyżem Chrystusa. Synagoga jest uosobieniem starotestamentalnej ofiary, będącej prefiguracją ofiary Chrystusa, zaś eucharystyczna ofiara wyrażona przez postać Eklezji to realna ofiara uobecniająca w sakramentalny sposób ofiarę na krzyżu. Antyteza tych dwóch postaci stanowi główną oś kompozycyjną tematu Żywego Krzyża, a pozostałe sceny, wchodząc w skład tego przedstawienia, pełnią funkcję uzupełniającą, stanowiąc rozwinięcie wątku przewodniego, tzn. ustanowienia — dzięki śmierci Chrystusa na krzyżu — Nowego Przymierza, a tym samym koniec Starego.

W tle za tymi postaciami widać po prawej stronie postać Maryi z Dzieciątkiem, zrywającej owoce z Drzewa Życia (obok Eklezji), a po lewej (obok Synagogi) postać Ewy pod Drzewem Wiadomości Dobrego i Złego. Te dwie postaci są rozwinięciem antytezy Eklezji i Synagogi, ale też skonfrontowane ze sobą: Ewa — to Matka Ludzkości, a Maryja to Matka Boga. Rozpatrując alegorię Żywego Krzyża z brzeskiego epitafium pod względem ikonograficznym należy zwrócić uwagę nie tylko na antytezę Eklezji i Synagogi, ale i Maryi i Ewy, która stanowi motyw o wielkim znaczeniu, zawierający w sobie nośnik symbolicznej wymowy, ważnej dla charakteru tego typu Ukrzyżowania. Maryja to młoda kobieta ubrana w szaty upięte jakby na wzór rzymskiej antycznej tuniki. Ubiór ten ma podkreślać jej cnotę skromności. Lewą dłoń wznosi ona ku górze, lekko opierając ją o pień drzewa, a jednocześnie wskazując nią Eklezję. Maryja trzyma na prawym ramieniu Dzieciątko Jezus. Ewa przedstawiona została jako naga młoda kobieta, której ciało ma przywołać na myśl pożądlivość i grzech: „A wtedy otworzyły się im obojgu oczy i poznali, że są nady” (Rdz 3,7). W lewej ręce trzyma owoc Drzewa Poznania — trupa czaszkę, która przypomina o następstwie grzechu, czyli o ludzkiej śmiertelności. Ewa prawą dłonią dotyka pień drzewa, który jest oplatany przez węża. Przeszkodził on człowiekowi w utrwalaniu się w nieśmiertelności, kuszając go do zerwania zakazanego owocu. Owoce z Drzewa Poznania dobra i zła interpretowano jako symboliczne przedsta-

<sup>21</sup> R. FÜGLISTER, *Das lebende Kreuz. Ikonographisch-ikonologische Untersuchung der Herkunft und Entwicklung einer spätmittelalterlichen Bildidee und ihrer Verwurzelung*, Einsiedeln 1964, s. 51.

wienie próby, której poddana została przez Boga ludzkość, a zarazem jako synonim błędu pary prarodziców. Przebaczenie dla ludzkości przyniosła dopiero męczeńska śmierć na krzyżu Chrystusa, syna Maryi, która tym samym staje się współpośredniczką w dziele zbawczym. Może niektórych dziwić fakt przedstawienia Maryi na protestanckim epitafium. Trzeba jednak pamiętać, że Luter aprobował przypomnianie Maryi jako ziemskiej matki Chrystusa. Z tematyki protestanckiej sztuki znika co prawda mariologia samodzielnie egzystująca, jednak wyobrażenie Maryi pozostaje, gdy jest ona ukazywana razem ze swoim synem. Przedstawienie Maryi z Dzieciątkiem pozostaje więc w zgodzie z założeniem nauki luterańskiej, tym bardziej, że występuje tu ona pod Drzewem Życia oraz skonfrontowana jest z Ewą, która stoi pod Drzewem Poznania.

W dolnej części głównej sceny epitafium Kerberów widać ramię godzące trzema włóczniami w śmierć, grzech i szatana pod postacią lewiatana. Oznacza to, że królestwo mroku i śmierci zostało pokonane, a ludzkość od niego wybawiona. Motyw dźgania lancą pojawił się w ikonografii reformacyjnej po raz pierwszy w twórczości Lucasa Cranacha. Odnajdujemy go m.in. na drzeworycie z 1529 r. „Stary i Nowy Testament”, na którym ukazano szatana i śmierć dźgającą lancą człowieka pędzonego do wrót piekieł. Taki sam jak poprzednio motyw znajduje się także na rycinie Cranacha pt. „Grzech pierworodny i odkupienie” z 1529 r.

W górnej części dzieła pojawia się ramię otwierające kluczem Dawidowym bramę niebiańskiego Jeruzalem. Jest to zgodne z prorocstwem: „Położę klucz domu Dawidowego na jego ramieniu; gdy on otworzy, nikt nie zamknie, gdy on zamknie, nikt nie otworzy” (Iz 22,22). Krzyż jest więc bramą raju i *clavis paradisi*<sup>22</sup>. Wyobrażenie ukształtowane przez Stary Testament stało się dla chrześcijan typem Miasta Świętego, niebiańskiego Jeruzalem czasów ostatecznych. Jeruzalem określane jest w Apokalipsie mianem „przybytku Boga z ludźmi”, a więc jest miejscem przeznaczonym dla zbawionych. Pionowa belka krzyża pełni rolę drabiny prowadzącej do nieba (niczym we śnie Jakubowym), a Chrystus jest Bramą Niebios. Miasto wiecznej szczęśliwości otwiera klucz Dawidowy jako symbol efektu śmierci Chrystusa dającej otwarcie Bramy Niebios. „Otwórzcie mi bramy sprawiedliwości! Wszedłszy w nie będę Boga wystawiał” (Ps 117,19). Brama to symbol przejścia między jednym światem a drugim, jednym stanem a drugim, z drugiej strony brama jest też żydowskim emblematem wygnania z raju Adama i Ewy.

Partia środkowa sceny głównej epitafium ujęta jest przez dwa hermowe pilastry. Hermy — jako motywy niezbyt rozpowszechnione we Włoszech, zaś lubiane we Francji i Niderlandach — należą do zespołu form ornamentalnych, z biegiem czasu zmniejszyły swą formę i zatraciły pierwotną funkcję podpory<sup>23</sup>. W brzeskim epitafium przyjmują formę kanefor z koszami kwiatów na głowach.

<sup>22</sup> J. HARASIMOWICZ, *Treści i funkcje ideowe sztuki śląskiej reformacji, 1520–1650*, nr 819, s. 135.

<sup>23</sup> T. CHRZANOWSKI, *Rzeźba lat 1560–1650 na Śląsku Opolskim*, s. 118.

### 3.3. Funkcja kommemoratywna

Motyw upamiętnienia fundatorów uwidacznia się w przypadku epitafium Kerberów w sposób typowy: w tablicy inskrypcyjnej i w portrecie. Inskrypcja odnosząca się do rodziny na dolnej tablicy nie zachowała się (brak w rękopiśmiennym zbiorze inskrypcji nagrobnych Wrocławia, sporządzonym przez Paritiusa w latach 1800–1802). Najprawdopodobniej sporządzona była w języku niemieckim przy użyciu gotyckiej minuskuły<sup>24</sup>. Funkcją pomnikową epitafium, przedstawiająca i upamiętniająca członków rodziny w obrębie obiektu, miała dobitniej wyrażać pamięć rodu i zabezpieczać pamięć rodziny<sup>25</sup>. Najważniejszym elementem tej funkcji było przedstawienie członków rodziny w obrębie epitafium w układzie bliskiemu portretowi zbiorowemu. Szeregi portretowanych zwrócone są twarzą do siebie. Postaci ukazane są w pozie modlitewnej, ale nie w adoracji; oczy zwrócone są na zewnątrz epitafium, nie na siebie, co ma symbolizować modlitwę skierowaną bezpośrednio do Boga. Ten gest ma też być wezwaniem wiernych do modlitwy za zmarłych Kerberów. Mężczyźni, zgodnie z ówczesną modą i statusem społecznym, okryci są płaszczem bramowanym futrem, kobiety natomiast fałdowanym futrzanym płaszczem z poprzecznymi pasami, czepcem i chustą na brodzie. Po lewej stronie widoczni są mężczyźni: ojciec z synami, a po prawej kobiety: żona i córki. Dzieci uszeregowane są według wieku — od najstarszego do najmłodszego, co też determinuje ich wielkość. Dostrzeżemy też symbole antycznego pochodzenia, określające obszerniej cechy zmarłych: Sprawiedliwość jako rzymskie bóstwo — Temida z mieczem i wagą. Tło to stanowi przestrzeń całkowicie odmienną i zaprojektowaną w zupełnie innej perspektywie niż scena główna. Epitafium Kerberów umieszczone zostało wewnątrz świątyni, dlatego też układ portretowanych członków rodziny dostosowano do obowiązującego w tym miejscu obyczaju pobożności. Przedstawienie takie, zdaniem Steinborn, symbolizowało miejsce, gdzie sprawiedliwi mają oczekiwać na dzień Sądu, zgodnie z melanchatowską interpretacją proroctwa Izajasza o zmarłych<sup>26</sup>.

## 4. Podsumowanie

Wiadomo nie od dziś, że „sprzeciw wobec cierpienia, niezgoda na jego istnienie są źródłem odwiecznych prób kwestionowania Boga, zwłaszcza że wiara nie wymazuje cierpienia”<sup>27</sup>. Jan Paweł II nauczał, że „ludzkość przechodzi przez Kalwarię cierpienia” Pytał: „Czy Bóg mógł niejako usprawiedliwiać siebie samego wobec dziejów człowieka tak głęboko naładowanych cierpieniem?” i odpowie-

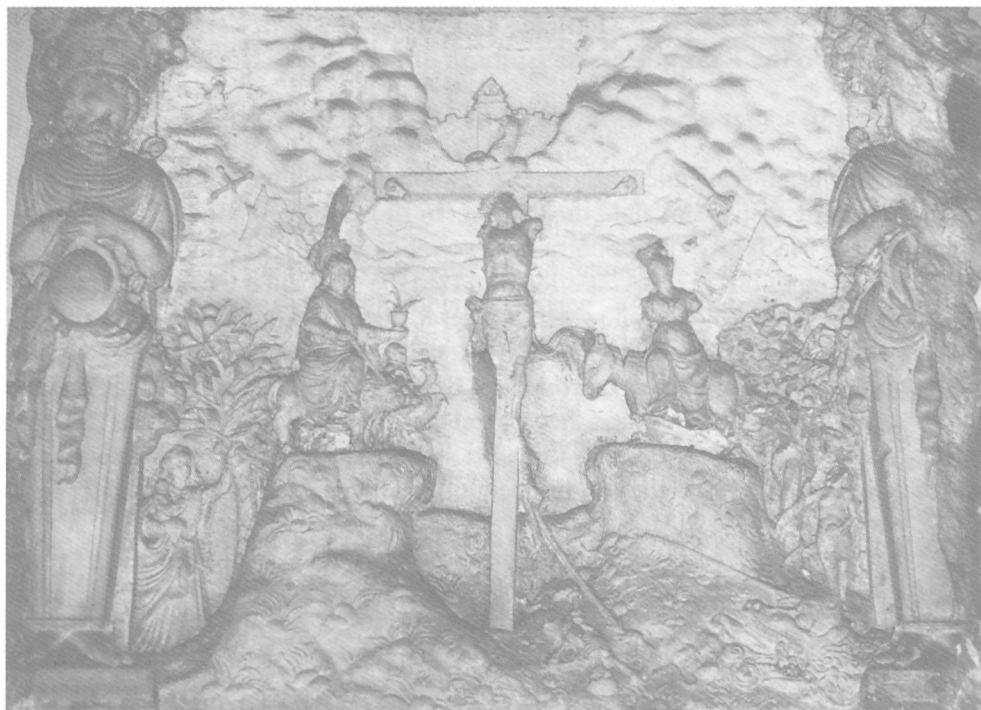
<sup>24</sup> B. STEINBORN, *Malowane epitafia mieszczańskie na Śląsku w latach 1520–1620*, s. 52.

<sup>25</sup> *Tamże*, s. 53.

<sup>26</sup> *Tamże*, s. 54.

<sup>27</sup> A. SZCZEKLIK, *Katharsis. O uzdrawiającej mocy natury i sztuki*, s. 92.

dział: „Ukrzyżowany Jezus jest jakimś dowodem solidarności Boga z cierpiącym człowiekiem”. Medytacja powyższego dzieła sztuki, pozostającego jednym z najbardziej wymownych tematów ikonografii protestanckiej, uwzględniającego wszystkie niemal aspekty dogmatyki luteranckiej i zawierającego szeroki wkład teologiczno-moralizatorski, a także funkcję dydaktyczną, może być źródłem głębokiego wsparcia w cierpieniu chorego. Całość przedstawienia Żywego Krzyża stanowią bowiem sceny skupione wokół krzyża Chrystusa, który poprzez swoją śmierć na krzyżu, ustanowił Nowe Przymierze ludzkości z Bogiem, przy czym wydobywa charakter triumfu, czyli zbawczych skutków płynących z Ukrzyżowania. Wskrzesza średniowieczną typologię Testamentów, uwzględnia zasadnicze wątki teologii Lutra, jakimi są: wiara — sama w sobie niezależna od uczynków, odkupienie — pojęte jako darmo dana łaska, prawo — wypełnione już z chwilą przyjścia Chrystusa, a zwłaszcza krzyż jako punkt centralny rozważań *theologia crucis*; wszystkie te elementy stanowią osnowę protestanckiej ikonografii<sup>28</sup>. To umieszczenie obok „śmierci na krzyżu” „zwycięstwa nad śmiercią” wynika z luteranckiego artykułu *Credo*. Alegoria ta może stanowić rodzaj osobistego *credo* chorego.



Fot. Scena główna epitafium rodziny Kerberów z Brzegu; fot. Izabela Spielvogel

<sup>28</sup> Por. M. PIERZCHAŁA, E. HOUSZKA, B. LEJMAN, P. ŁUKASZEWICZ, *Malarstwo śląskie 1520–1800. Katalog zbiorów*, Wrocław 2009; S. MICHAŁSKI, *Widzialne słowa sztuki protestanckiej*, w: A. MORAWIŃSKA (red.), *Słowo i obraz*, s. 34–47; M. PIERZCHAŁA, *Humanistyczne treści w śląskich epitafiach doby renesansu*, RSS 16 (1990), s. 87–106.

## STRESZCZENIE

Arteterapia jest metodą terapeutyczną stosowaną we współczesnej medycynie jako element wspomagania procesu leczenia wielu schorzeń. Dziedzina ta wykorzystuje do celów terapeutycznych formy plastyczne, muzyczne, literackie i teatralne. Daje możliwość symbolicznego wyrazu trudnych przeżyć, doświadczeń i emocji w bezpiecznych warunkach, i obniżyć napięcie psychiczne związane z traumą choroby. Jedną z technik arteterapii jest medytacja dzieła sztuki. Obiekt wybrany do medytacji w niniejszym artykule to renesansowe epitafium protestanckiej rodziny Kerberów z Brzegu, znajdujące się w kościele św. Mikołaja. Epitafium to charakteryzuje się bogatym programem treści ideowych i teologicznych, i jest przykładem szesnastowiecznego dzieła sztuki sepulkralnej na Śląsku. Jest także prezentacją artystycznych, kulturowych i obyczajowych wartości epoki i środowiska mieszczan śląskich w XVII w.

**Słowa kluczowe:** terapia sztuką, medycyna, sztuka, epitafium Kerberów, renesans, Śląsk, Brzeg.

### Medicine and Art —

### Artherapy on the Example of the Epitaph of the Family Kerber from Brzeg

#### Summary

Artetherapy is a therapeutic method used in modern medicine as an aid to the healing process of many diseases. This field uses plastic, musical, literary and theatrical forms for therapeutic purposes. It gives the opportunity to symbolically express difficult experiences, experiences and emotions in safe conditions, and reduce the mental tension associated with traumatic illness. One of the techniques of art therapy is meditation of the work of art. The object chosen for meditation in this article is the Renaissance epitaph of the Protestant Kerber family from the shore, located in the church of St. Nicholas. The epitaph is characterized by a rich program of ideological and theological content and is an example of a sixteenth-century sepulchral artwork in Silesia. It is also a presentation of the artistic, cultural and moral values of the epoch and the environment of Silesian townspeople in the 17<sup>th</sup> century.

**Key words:** art therapy, medicine, art, Kerber's epitaph, renaissance, Silesia, Brzeg.

### Bibliografia

- BLÜMLE C., *Das lebende Kreuz, Eine Bildgattung an der Schwelle von Souveränität und Imaginärem*, w: A. VON DER HEIDEN (red.), *Per imaginem: Bildlichkeit und Souveränität*, Zürich 2005, s. 45–57.
- CHRZANOWSKI T., KORNECKI M., *Sztuka Śląska Opolskiego od średniowiecza do końca XIX w.*, Kraków 1974.
- CHRZANOWSKI T., *Rzeźba lat 1560–1650 na Śląsku Opolskim*, Warszawa 1974.

- FÜGLISTER R., *Das lebende Kreuz. Ikonographisch-ikonologische Untersuchung der Herkunft und Entwicklung einer spätmittelalterlichen Bildidee und ihrer Verwurzelung*, Einsiedeln 1964.
- GAZDA A., *Treści ideowe epitafium Kerberów z kościoła Św. Mikołaja w Brzegu*, Warszawa 1988 (praca mgr. w bibl. ATK [UKSW]).
- GÜNTHER E., *Illustrierte Führung durch Brieg unter besonderer Berücksichtigung heimatlicher Kunstdenkmäler*, Brieg 1929.
- HARASIMOWICZ J., *Mors janua vitae. Śląskie epitafia i nagrobki wieku reformacji* (Acta Universitatis Wratislaviensis 1098. Historia Sztuki III), Wrocław 1992.
- HARASIMOWICZ J., *Treści i funkcje ideowe sztuki śląskiej reformacji 1520–1650* (Acta Universitatis Wratislaviensis 819. Historia Sztuki II), Wrocław 1986.
- HARASIMOWICZ J., *Schwärmergeist und Freiheitsdenken*, Köln – Weimar – Wien 2010.
- KNÖTEL P., *Schlesisches Darstellungen des lebenden Kreuzes*, „Schlesisches Vorzeit in Schrift und Bild” 8 (1924), s. 80.
- MICHALSKIS., *Widzialne słowa sztuki protestanckiej*, w: A. Morawińska (red.), *Słowo i obraz. Materiały sympozjum Komitetu o Sztuce PAN, Nieborów 1.10.1977*, Warszawa 1982, s. 34–47.
- PIERZCHAŁA M., *Humanistyczne treści w śląskich epitafiach doby renesansu*, RSS 16 (1997), s. 87–106.
- PIERZCHAŁA M., HOUSZKA E., LEJMAN B., ŁUKASZEWICZ P., *Malarstwo śląskie 1520–1800. Katalog zbiorów*, Wrocław 2009.
- ROWE N., *The Jew, the Cathedral and the Medieval City. Synagoga and Ecclesia in the Thirteenth Century*, New York 2011.
- SCHAUBE A., *Das zweite der wiederhergestellten Epitaphien vor der Gedächtnishalle*, „Evangelisch Gemeindeblatt für Brieg” 8 (1926), s. 79–83.
- SZULC W., *Sztuka w służbie medycyny. Od antyku do postmodernizmu*, Poznań 2001, s. 67.
- STEINBORN B., *Malowane epitafia mieszczańskie na Śląsku w latach 1520–1620*, RSS 4 (1967), s. 7–69.
- SZCZEKLIK A., *Katharsis. O uzdrawiającej mocy natury i sztuki*, Kraków 2003.
- TIMMERMAN A., *The Avenging Crucifix: Some Observations on the Iconography of the Living Cross*, „Gesta” 40 (2001), s. 141–160.
- WEBER P., *Geistliches Schauspiel und kirchliche Kunst in ihrem Verhältnis erläutert an einer Ikonographie der Kirche und Synagoge*, Stuttgart 1894.
- ZLAT M., *Brzeg. Śląsk w zabytkach sztuki*, Warszawa 1960, s. 178–179.

IZABELA SPIELVOGEL, dr, adiunkt w Katedrze Podstaw Fizjoterapii Instytutu Fizjoterapii Politechniki Opolskiej, gdzie specjalizuje się w medycynie fizykalnej i balneologii; historyk sztuki. Jest autorką publikacji naukowych i popularnonaukowych z zakresu medycyny uzdrowiskowej, balneologii, historii medycyny i sztuki oraz monografii dotyczących architektury oraz historii uzdrowisk. E-mail: izabela.spielvogel@gmail.com.