

Marcin Młynarczyk

W obliczu rzeczy ostatecznych. Nowotestamentowa parabola o pannach mądrych i pannach głupich (Mt 25, 1–13) jako motyw w ikonografii średniowiecznej

Tekst zawartej w Ewangelii wg św. Mateusza przypowieści o pannach roztropnych i nierozsądnych mówi:

Wtedy [w dniu Sądu Bożego] z królestwem niebieskim będzie podobnie jak z dziesięcioma pannami, które wzięły lampy i wyszły naprzeciw pana młodego. Pięć z nich było głupich, a pięć mądrych. Głupie, wzięwszy lampy, nie zabrały z sobą oliwy. A mądre wzięły razem z lampami naczynia z oliwą. Kiedy pan młody się spóźnił, ogarnęła je senność i wszystkie zasnęły. O północy rozległo się wołanie: – „Pan młody nadchodzi, wyjdźcie mu naprzeciw”. Wtedy wszystkie panny zerwały się ze snu i przygotowały lampy. A głupie powiedziały do mądrych: – „Dajcie nam trochę waszej oliwy, bo nasze lampy gasną”. Lecz mądre odpowiedziały: – „O nie! Nie wystarczyłoby dla was i dla nas. Idźcie raczej do sprzedawców i kupcie sobie”. A kiedy tamte poszły kupować, nadszedł pan młody i te, które były gotowe, weszły razem z nim na wesele. I zamknęto drzwi. W końcu przychodzą i pozostałe panny i mówią: „Panie, panie, otwórz nam!” – On zaś odpowiedział: „Zaprawdę powiadam wam: Nie znam was. Czuwajcie więc, bo nie znacie dnia ani godziny” (Mt 25, 1–13)¹.

Apologeci i Ojcowie Kościoła zinterpretowali parabolę o pannach mądrych i głupich zmierzających na uroczystości weselne w kontekście eschatologicznym, postrzegając ją jako zapowiedź Paruzji i Sądu Ostatecznego, na co niewątpliwym wpływ miała również kolejność wydarzeń opisanych w 25. rozdziale Ewangelii wg św. Mateusza, który wpierw umieścił przypowieść

¹ Cyt. za: *Pismo Święte. Stary i Nowy Testament*, red. ks. M. Peter, ks. M. Wolniewicz, Poznań 2010, s. 1431.

o pannach (wersety 1–13), następnie o talentach (wersety 14–30), by na końcu zawrzeć opis Sądu Ostatecznego (wersety 31–46)². Wspomniana w paraboli uczta weselna symbolizowała państwo Boże, a podążający na nią pan młody, oblubieniec, odnosił się do postaci Chrystusa, który jako Sędzia powróci na świat w Dniu Pańskim, wskrzesi umarłych niczym pan młody budzący swe śpiące oblubienice oraz podzieli ludzkość na zbawionych (identyfikowanych z pannami roztroprnymi) i potępionych (kojarzonych z pannami nierozsądnymi)³. Nie bez znaczenia pozostawała symbolika niesionych przez panny lamp, wypełnionych oliwą lub pustych oraz liczba panien. W Biblii lampa oliwna (hebr. *nir*, gr. *lychnos*, *lampas*) pojawia się w różnych kontekstach jako łatwo zrozumiała, dobitny symbol znaczenia światła – w Starym Testamencie będącego przejawem mocy, obecności Boga (1 Sm 3, 3; 2 Sm 22, 29; Hi 29, 3) i Jego przykazań (Ps 119, 105)⁴. W nowotestamentowej przypowieści zapalone lampy panien mądrych stają się metaforą ich odpowiedzialności, a przede wszystkim stanu gotowości na nadejście Oblubieńca – Chrystusa w dniu Sądu Bożego. Oliwa podsycająca płomień kaganków panien roztroprnych to symbol dobrych uczynków zbliżających człowieka do zbawienia i życia wiecznego⁵, natomiast przygasające lampy panien głupich odnoszą się do dóbr i uciech doczesności, przypominają o odrzuceniu przez człowieka wartości duchowych, podkreślają utratę witalności u tych, którzy dopuszczają się zła, i tym samym pogrążają się w ciemności skłaniającej ich ku śmierci i zapomnieniu przez Boga (por. Hi 18, 5–21)⁶. *Patres Ecclesiae* (m.in. Orygenes, Metody z Olimpu, Hieronim, Grzegorz Wielki, Beda Czcigodny) związali liczbę panien z symboliką pięciu zmysłów ludzkich⁷, które z jednej strony mogą służyć kontemplacji utożsamianej z pannami roztroprnymi,

² Z. Kliś, *Paruzja. Przedstawienie Sądu Ostatecznego w sztuce średniowiecznej Europy Środkowej*, Kraków 1999, s. 184–185.

³ W Starym Testamencie wielokrotnie mianem oblubieńca/męża określa się postać Boga Ojca, którego oblubienicą/żoną jest naród Izraela (cf. np. Iz 54, 4–5 i 62, 5; Jr 2, 2; Oz 1, 1–3, 5); R. T. France, *The Gospel According to Matthew: An Introduction and Commentary*, Leicester 1985, s. 350.

⁴ *Encyklopedia biblijna*, red. P. J. Achtemeier, tłum. G. Berny, M. Bogusławska i in., Warszawa 1999, s. 663; L. Ryken, J. C. Wilhoit, T. Longman III, *Słownik symboliki biblijnej. Obrazy, symbole, motywy, metafory, figury stylistyczne i gatunki literackie w Piśmie Świętym*, przeł. Z. Kościuk, Warszawa 2003, s. 419.

⁵ A. Jankowski, K. Romaniuk, L. Stachowiak, *Komentarz praktyczny do Nowego Testamentu*, cz. 1, Poznań–Warszawa 1975, s. 130.

⁶ L. Ryken, J. C. Wilhoit, T. Longman III, *Słownik symboliki...*, s. 420.

⁷ Vide Z. Kliś, *Paruzja...*, s. 181–183.

z drugiej – potrafią być źródłem rozkoszy kojarzonej z osobami panien nierozsądnych. Arnobiusz nadał trzem pannom mądrym nazwy trzech cnót kardynalnych: jedną określił jako czystość, a jedną jako miłosierdzie/jąłmużnę. Cezary z Arles identyfikował panny z cnotami i występkami, zaś Hraban Maur przekazywał, iż panny roztropne są dziewicami na ciele i w duchu, podczas gdy panny nierozsądne zachowały fizyczne dziewictwo, lecz nie umieją czynić dobra. Honoriusz z Autun również łączył liczbę panien z symboliką pięciu zmysłów, ale także Trójcy Świętej, radości i miłości, ponadto cnotami Boskimi oraz „castitas corporis et animae”⁸. Pomijając rozważania wspomnianych myślicieli chrześcijańskich, należy powiedzieć, że w czasach starożytnych piątkę postrzegano jako cyfrę związaną z symboliką miłosną, istotną w kontekście obrzędów weselnych, o których wszak mowa w przypowieści spisanej przez Mateusza. Pitagorejczycy dopatrywali się w piątce spotkania męskiej trójki z żeńską dwójką i małżeńskiego zespolenia, zresztą w antycznej Grecji przyjęło się określać piątkę mianem *gamos*, czyli dosłownie „zaślubin”. W Babilonii piątka stała się cyfrą przynależną bogini miłości Isztar, zaś na planie pięcioboku rozplanowana została świątynia Wenus w Baalbek. Platon wspominał w *Timajosie*, że w uroczystościach weselnych powinno uczestniczyć dokładnie pięciu gości. Grecy obrali na weselne symbole jabłko, pigwę i winorośl ze względu na kształt ich kwiatów składających się z pięciu płatków, natomiast Rzymianie podczas ceremonii zaślubin używali pięciu pochodni⁹.

W malarstwie motyw panien mądrych i głupich pojawił się stosunkowo wcześniej, bo już w I połowie III w. po Chrystusie przedstawiono je na fresku w domu modlitw w Dura Europos (obecnie w Yale University Art Gallery)¹⁰. Na malowidle ukazanych zostało kilka kobiet zmierzających w stronę konstrukcji zwieńczonej dwuspadowo (być może namiotu), na tle którego widać dwie gwiazdy/komety. Współcześnie jedynie dwie sylwetki są całkowicie widoczne, ponadto zachowały się fragmenty (lewa ręka oraz część torsu) trzeciej postaci. Panny ubrane są w białe stroje, ich głowy przykrywają welony, w prawych dłoniach niosą pochodnie, w lewych dzierżą bliżej nieokreślone naczynia. Zachowane szczątkowo ślady w pozostałych partiach malatury

⁸ *Ibidem*, s. 183.

⁹ O starożytnej symbolice piątki jako cyfry o znaczeniu miłosnym *vide* M. Lurker, *Przesłanie symboli w mitach, kulturach i religiach*, tłum. R. Wojnakowski, Kraków 1994, s. 178.

¹⁰ *Vide* J. Pijoan, *The Parable of the Virgins from Dura-Europos*, “The Art Bulletin” 1937, No. 4, s. 592–595.

pozwalają sądzić, że wspomnianym trzem postaciom towarzyszyły jeszcze dwie, a być może w Dura Europos przedstawiono wszystkie dziesięć panien. Niekiedy scenę odczytuje się jako wizualizację Marii Magdaleny, Marii, matki Jakuba, i Salome podążających wielkanocnym rankiem do grobu Jezusa celem namaszczenia jego ciała (Mk 16, 1–2). W myśl takiej interpretacji, trzymane przez kobiety naczynia miałyby być miskami z balsamem, pochodnie miałyby rozświetlać im drogę w ciemnościach nocy, gwiazdy/komety symbolizowałyby wtedy zmartwychwstanie Chrystusa. Jednakowoż odnalezione na malunku pozostałości dwóch par stóp świadczą o tym, że łącznie przedstawiono pięć postaci – pięć panien mądrych, zmierzających w stronę lokum pana młodego z zapalonymi lampami oraz naczyniami wypełnionymi oliwą¹¹.

Opisana przez Mateusza przypowieść funkcjonowała jako temat również w malarstwie katakumbowym, niejednokrotnie prezentującym biblijne historie traktujące o zmartwychwstaniu i życiu pośmiertnym. Wyobrażenia paraboli spotykane na ścianach wczesnochrześcijańskich nekropolii miały potwierdzać, „że zmarły uważnie oczekiwał powrotu Chrystusa i chociaż zapadł w sen, jest stale gotów go powitać”¹². Wykonany na początku IV stulecia fresk w Coemeterium Ostrianum przy Via Nomentana przedstawia oblubienca jako Chrystusa świętującego z wybranymi przy stole weselnym, również z pannami roztroprnymi, przy czym zobrazowano tylko cztery z nich, bowiem miejsce piątej z dziewic zarezerwowano dla zmarłego właściciela grobu, gdzie zobrazowana została przypowieść. Ponadto przed drzwiami stoi pięć panien nierozsądnych, bezskutecznie próbujących dostać się na ucztę. Malowidło na lunecie arcosolium w katakumbach Cyriaka przy Via Tiburtina (według inskrypcji datowane na 370 r.) pokazuje Chrystusa błogosławiącego prawą ręką, wokół którego zebrało się dziesięć panien – stojących po Jego prawicy, stronie zbawionych, pięć mądrych z zapalonymi pochodniami oraz zgromadzonych po Jego lewicy, stronie potępionych, pięć głupich trzymających pochodnie zgaszone, powywracane spodem do góry¹³.

¹¹ R. M. Jensen, *Baptismal Imagery in Early Christianity: Ritual, Visual and Theological Dimensions*, Grand Rapids 2012, s. 201.

¹² M. Zlatohlávek, C. Rättsch, C. Müller-Ebelling, *Sąd Ostateczny. Freski, miniatury, obrazy*, tłum. A. Kleszcz, Kraków 2002, s. 55.

¹³ Symbolika stron, stosowana we wczesnochrześcijańskiej ikonografii panien, odegrała istotną rolę zwłaszcza w rzeźbiarskich ujęciach motywu, licznie reprezentowanych w portalach kościołów romańskich i gotyckich. Objasnienie istoty owej symboliki znajduje się w paraboli o owcach i kozłach, także wspomnianej w 25. rozdziale Ewangelii wg św. Mateusza, *vide* Mt 25, 31–46.

Na iluminacji w *Ewangeliarzu z Rossano* (VI w.) panny roztropne właśnie przekroczyły bramę królestwa niebieskiego, stoją na tle rajskiego ogrodu, przez który przepływają cztery rzeki¹⁴, tymczasem panny nierozsądne dobijają się do niebiańskich wrót zatrzaśniętych przez Chrystusa. Wszystkie dziesięć panien niesie w prawych dłoniach pochodnie – u panien mądrych gorejące mocnym płomieniem, u głupich już dogasające, w lewych rękach dzierżą naczynia na oliwę – puste u nierozsądnych i wypełnione płynem u roztropnych. Opozycję między postaciami widać również w kolorystyce ich strojów. Panny głupie ubrane są w kolorowe suknie, kiedy sylwety panien mądrych okrywają białe szaty, w jakie podług tekstu Apokalipsy przyodziani będą wszyscy ci, którzy staną przed obliczem Baranka, aby go wielbić¹⁵.

Wizualizacje paraboli często pojawiały się w malarstwie freskowym XII i XIII w. Z XII stulecia pochodzą wyobrażenia przypowieści m.in. w katedrze w Anagni, kościele San Quirce w Pedret (Katalonia), kościele w Idensen (ok. 1120–1130), kaplicy zamku Hocheppan w południowym Tyrolu (ok. 1200). Na XIII w. datuje się wizerunki panien mądrych i głupich w kościołach w Nideggen oraz św. Małgorzaty w tyrolskiej miejscowości Lana (ok. 1215)¹⁶.

Przypowieść dwukrotnie zobrazowano w jedynej zachowanej współcześnie kopii *Credo* Jeana de Joinville, powstałej ok. 1287 r. (obecnie w zbiorach Biblioteki Narodowej w Paryżu)¹⁷. Przedstawienia paraboli jako tematu związanego z Paruzją i Sądem Ostatecznym występują w manuskrypcie pośród wielu scen chrystologicznych, m.in.: zstąpienia Jezusa do piekieł, Zmartwychwstania, Zesłania Ducha Świętego, Wniebowstąpienia czy wyobrażenia Chrystusa zasiadającego po prawicy Boga Ojca. Na pierwszej z miniatur panny roztropne przekraczają bramę królestwa niebieskiego, ponad którą ukazany został Chrystus zwracający się do panien głupich słowami: „Nescio vos”. Druga iluminacja przedstawia panny nierozsądne („*Quinque virgines fatue*”) niosące odwrócone lampy i błagające panny mądre o odrobinę oliwy: „*Date nobis de oleo vestro*”. Ponad wrotami raj, przed którymi stoją panny głupie – podobnie jak na pierwszej iluminacji – objawia się postać Mesjasza,

¹⁴ Cztery rzeki wypływające z Edenu: Pizon, Gichon, Chiddekel i Perat (Rdz 2, 10–14).

¹⁵ *Vide* Ap 7, 9–10.

¹⁶ O malarskich reprezentacjach paraboli w XII–XIII w. *vide* np. L. Réau, *Iconographie de l'art chrétien. Iconographie de la Bible. Nouveau Testament*, t. 2, Paris 1957, s. 358; H. Sachs, *Jungfrauen, Kluge und Törichte*, [w:] *Lexikon der christlichen Ikonographie*, t. 2, red. E. Kirschbaum, Rom–Freiburg–Basel 1970, s. 461.

¹⁷ Na temat *Credo* Jeana de Joinville pisał L. J. Friedman, *On the Structure of Joinville's Credo*, „*Modern Philology*” 1953, Vol. 51, No. 1, s. 1–8; idem, *Text and Iconography for Joinville's Credo*, Cambridge 1958.

wypowiadającego słowa: „Amen dico vobis; nescio vos”. W tym samym czasie pięć panien roztropnych („*Quinque virgines prudentes*”) przechadza się po niebiańskim ogrodzie, odpowiadając pannom nierozsądnym na ich błagania o użyczenie oliwy: „*Ite et emite vobis*”¹⁸.

W XII i XIII w. biblijna przypowieść stała się motywem powszechnie reprezentowanym w dekoracjach rzeźbiarskich kościołów francuskich. Już ok. 1120 r. wizerunki panien umieszczono na dwóch kapitelach krążanku katedry Saint-Étienne w Tuluzie, natomiast po raz pierwszy wizualizację paraboli związane bezpośrednio z wyobrażeniem Sądu Ostatecznego w centralnym portalu zachodniej fasady bazyliki Saint-Denis w Paryżu (ok. 1140)¹⁹. Jak zauważył Otto von Simson, w paryskim kościele – zgodnie z koncepcją opata Sugera – nowotestamentowa przypowieść związana została z symboliką Bramy Niebios, stając się fragmentem *porta coeli* – fasady pojmowanej jako próg, którego przekroczenie miało być jednoznaczne z opuszczeniem sfery życia doczesnego i wstąpieniem do świata wieczności²⁰. Umiejscowione naprzeciwległe w ościeżach portalu cztery pary panien mądrych i głupich są prowadzone ku centralnej postaci Chrystusa przez dwie panny przewodniczki, ukazane w narożach tympanonu z Sądem Ostatecznym, zobrazowanym raczej według tekstu Ewangelii wg św. Mateusza (podobnie jak w Autun, Conques i Beaulieu), aniżeli Apokalipsy św. Jana²¹. Przewodniczka panien nierozsądnych, dotarłszy ze swą zgaszoną lampą do rajskich wrót, chwytła rozpaczliwie ich kołatkę, bezskutecznie próbując je przebyć. Równocześnie przewodniczka panien roztropnych wkracza dumnie w progi budowli zwieńczonej blankami, stanowiącej wyobrażenie niebiańskiego miasta. W sztuce francuskiej reprezentacje ewangelicznej paraboli stały się tematem pobocznym, uzupełniającym dla przedstawień „*Jugement dernier*”, spychanym w formie reliefu na portalowe odrzwia, nadproża lub archiwolty²². W XII w., wzorem Saint-Denis, płaskorzeźbione figury panien mądrych i głupich zaczęły okalać portale Sądu Ostatecznego romańskich kościołów w prowincjach Poitou (Saint-Hilaire de Melle i Saint-Nicolas de Civray w Charroux) oraz Saintonge (w Chadenac, Aulnay, Corme-Royal), ponadto w akwitańskiej miejscowości Mimizan. W XIII stuleciu wizerunki panien pojawiły się w portalach katedr w Sens (ok. 1200), Laon, Paryżu (Notre-Dame, ok. 1220–1230), Amiens (1220–1235),

¹⁸ *Ibidem*, s. 81.

¹⁹ L. Réau, *Iconographie...*, s. 357.

²⁰ O. von Simson, *Katedra gotycka. Jej narodziny i znaczenie*, tłum. A. Palińska, Warszawa 1989, s. 156.

²¹ Z. Kliś, *Paruzja...*, s. 178.

²² L. Réau, *Iconographie...*, s. 354.

Poitiers (portal św. Tomasza), Bazas, Auxerre (1260–1270). W ostatniej ćwierci XII w. tradycja przedstawiania panien na reliefach pokrywających kościelne portale przeniknęła na obszary niemieckojęzyczne, a jej pierwszą materializacją stał się ukończony około 1180 r. portal św. Galla (*Galluspforte*) w katedrze w Bazylei²³. Wizualizację przypowieści osadzono w nadprożu usytuowanym poniżej tympanonu z Sądem Ostatecznym, zobrazowanym jako scena *Traditio Legis*, w której uczestniczą zasiadający na tronie Chrystus wraz ze świętymi Piotrem i Pawłem. Panny mądre wita we wrotach do krainy niebieskiej sam Zbawiciel, obojętny wobec panien głupich, bezcelowo dobijających się do zamkniętych bram raj. Eschatologiczną wymowę bazylejskiego portalu dodatkowo podkreśla m.in. sześć zlokalizowanych w ościeżach płaskorzeźbionych personifikacji czynów miłosierdzia, wspomnianych w opisie Sądu Bożego w Ewangelii wg św. Mateusza²⁴. Podobnie jak w Bazylei, reprezentację nowotestamentowej parabolii umieszczono w nadprożu portalu kościoła parafialnego w Egisheim (ok. 1230), natomiast w XIV w. przypowieść ukazano w portalach kolegiaty w Wetzlar oraz katedry w Ulm (ok. 1390).

Pomiędzy XIII a XV stuleciem w portalach kościołów na obszarze Rzeszy postaci panien zaczęły przybierać formę nadnaturalnych rozmiarów, potężnych statui uzupełniających monumentalne kompozycje Sądu Ostatecznego. W latach ok. 1240–1250 wykonano posągi panien w katedrze w Magdeburgu (*Paradiesvorhalle*), następnie podobne rzeźby pojawiły się w katedrach w Strasbourgu (ok. 1280), Fryburgu Bryzgowijskim (1280–1285), Bazylei (1290–1300), Hamburgu (ok. 1300), Erfurcie (*Triangelportal*; ok. 1350), Schwäbisch-Gmünd (ok. 1360), Landschut (ok. 1465) oraz Bernie (dzieło pochodzącego z Westfalii rzeźbiarza Erharta Kunga; ok. 1475), ponadto z lat 1320–1330 pochodzą figury panien w kościele św. Marcina w Brunszwiku, również po 1320 r. posadowiono statuy w tzw. Portalu Panińskim (*Brautportal*) kościoła św. Sebalda w Norymberdze²⁵. W przypadku monumentalnych ujęć rzeźbiarskich tematu szczególną rolę odgrywała fizjonomia panien, pozbawiona cech idealizacji. Panny głupie wyobrażano w gestach rozpacz, melancholii, ich twarze wykrzywiały się w grymasie niepokoju, gniewu, szaleństwa, podczas gdy mądre jawiły się w powściągliwych pozach, jako istoty spokojne, opanowane, o pogodnych obliczach wyrażających ich

²³ J. A. Holladay, *Wise and Foolish Virgins*, [w:] *Medieval Germany: An Encyclopedia*, ed. J. M. Jeep, New York 2001, s. 395.

²⁴ *Vide* Mt 25, 35–36.

²⁵ *Vide* L. Réau, *Iconographie...*, s. 354–355, 357–358; H. Sachs, *Jungfrauen...*, s. 462; J. A. Holladay, *Wise and Foolish...*, s. 395–396; Z. Kliś, *Paruzja...*, s. 179, przyp. 71.

wewnętrzną harmonię. Panny roztropne przeważnie odziane były w skromne, luźne suknie, kiedy ciała nierozsądnych okrywały niedbale ułożone, mocno opinające ich talię szaty. Panny mogły posiadać przewodników. Roztropne najczęściej wiodła do bram królestwa niebieskiego Eklezja, czyli Kościół przedstawiany w rzeźbie gotyckiej pod postacią dumnie kroczącej przed siebie młodej, pięknej kobiety, dostojnie ubranej, przeważnie w koronie, niosącej w dłoniach krzyż, narzędzie Męki Pańskiej, oraz kielich wypełniony odkupieńczą krwią Chrystusa – symbol Nowego Przymierza (zob. Łk 22, 20). Panny nierozsądne podążały za Synagogą – żeńską personifikacją wiary judaistycznej, która nie uznała Jezusa za Mesjasza, w sztuce gotyku często ukazywaną – niczym Eklezja – jako młoda, urodziwa niewiasta, jednak pochylająca głowę w dół lub ślepa, z oczami zawiązanymi opaską²⁶, niosąca złamaną włócznię (nawiązującą do tej, którą Longin przebił bok Chrystusa), niekiedy wypuszczająca z rąk tablice Dekalogu bądź zwoje Tory, czasami trzymająca w dłoni kozli lub barani łeb – znak starotestamentowej ofiary (Kpł 1, 1–7, 38). Eklezję i Synagogę uczyniono przewodniczkami pańien choćby w katedrach w Magdeburgu, Fryburgu Bryzgowijskim i Erfurcie²⁷. Niekiedy panny głupie uwodził diabeł przedstawiony jako Książę/Pan Świata, czyli Mundus (łac. *Princeps Mundi*)²⁸ – zachowujący się zalotnie

²⁶ Akcentowanie ślepoty Synagogi w ikonografii średniowiecznej miało swoją genezę przede wszystkim we fragmencie 2. Listu św. Pawła do Koryntian, traktującym o zaślepieniu Mojżesza i wyznawców judaizmu (2 Kor 3, 12–18); S. Lewis, *Tractatus adversus Judaeos in the Gulbenkian Apocalypse*, "The Art Bulletin" 1986, No. 4, s. 548, przyp. 24.

²⁷ Ponadto alegorie Eklezji i Synagogi – niekoniecznie w związku z parabolą o pannach – pojawiły się w programach rzeźbiarskich elewacji katedr gotyckich w Strasbourgu, Bambergu, Minden, Wormacji, Reims, Paryżu, w kościele Saint-Seurin w Bordeaux, również w katedrach angielskich – w Rochester, Lincoln, Salisbury, Winchester. Szerzej o symbolice oraz ikonografii Eklezji i Synagogi m.in. w publikacjach: M. Schlauch, *The Allegory of Church and Synagogue*, "Speculum" 1939, Vol. 14, No. 4, s. 448–464; L. Réau, *Iconographie...*, s. 744–747; W. S. Seiferth, *Synagoge und Kirche im Mittelalter*, München 1964; W. Greisenegger, *Ecclesia und Synagoge*, [w:] *Lexikon...*, t. 1, red. E. Kirschbaum, Rom–Freiburg–Basel 1968, szp. 569–578; H. Rosenau, *Ecclesia et Synagoga*, [w:] *Encyclopaedia Judaica*, t. 6, eds. F. Skolnik, M. Berenbaum, Detroit–New York–San Francisco 2007, s. 88; R. Michael, *A History of Catholic Antisemitism: The Dark Side of the Church*, New York 2008; N. Rowe, *The Jew, the Cathedral, and the Medieval City: Synagoga and Ecclesia in the Thirteenth Century*, Cambridge 2011.

²⁸ Szatan zostaje określony mianem „władcy świata” we fragmentach Ewangelii wg św. Jana, *vide* J 12, 31; 14, 30.

przystojny mężczyzna, odziany w bogate szaty, niosący w rękach kwiaty lub owoce, jednak odrażający z tyłu, którego otwarte plecy – naznaczone ranami i bliznami, obrosłe we wrzody – zapełniały ropuchy, węże i robaki, stworzenia chtoniczne, diabelskie, zasiedlające czeluści podziemia, według trzynastowiecznych interpretacji Bertholda z Regensburga oraz św. Mechtyldy z Magdeburga symbolizujące grzeszników²⁹. Mundus – porażające swym fizycznym dualizmem wcielenie dwulicowości świata – objął funkcję kusiciela panien nierozsądnych w portalu katedry w Strasbourgu, gdzie ubrany w dworski strój, z różaną koroną na głowie, zwodzi jedną z dziewczyc, wyciągając chytrze dłoń, w której trzyma jabłko – znak ponętności grzechów. Dla opozycji ukazany naprzeciwko pannom roztroprnym przewodzi Chrystus. W portalu katedry w Bazylei *Princeps Mundi* dzierży w ręce kwiat będący symbolem zwodniczych radości świata. Ponadto figura Mundusa jako uwodziciela panien głupich pojawia się w katedrze we Fryburgu Bryzgowijskim.

Jedną z najwcześniejszych reprezentacji tematu nowotestamentowej paraboli na obszarze polskim stały się rzeźbione postaci panien ustawione na kapitelach ościeży Złotej Bramy na Zamku Wysokim w Malborku, datowanej na ostatnią ćwierć XIII w. Przedstawione po lewej stronie portalu panny roztropne i usytuowane na prawo dziewczyc nierozsądne odziane są w długie, różnobarwne suknie z wąskimi rękawami. Ramiona panien oblekają podtrzymywane przez nie płaszcze – mocno pofałdowane u dołu, układające się w diagonalno-wertykalne pasma draperii. Panny mądre, których głowy zdobią kwietne wianki dzierżą w prawej dłoni lampy oliwne w formie kieliucha, natomiast bardziej ekspresyjne w wyrazie panny głupie – o utrapionych spojrzeniach, ukazane bez wianków na głowach, pogrążone w gestach zakłopotania, smutku, rezygnacji – niosą puste lampy odwrócone dnem do góry³⁰. Panny prowadzą Eklezja i Synagoga, wyobrażone pośrodku wewnętrznego wałka archiwolty. Głowę Eklezji, przewodniczki niewiast roztroprnych, wieńczy korona, po jej włosach spływa na ramiona welon. Alegoryczna postać ubrana jest w długą suknię, którą przykrywa wierzchni kaftan z trójkątnym

²⁹ Na temat postaci Mundusa *vide* J. Jagła, *Wieczna prośba i dziękczynienie. O symbolicznych relacjach między sacrum i profanum w przedstawieniach wotywnych z obszaru Polski Centralnej*, Warszawa 2009, s. 197–199.

³⁰ Obecny w średniowiecznej ikonografii panien głupich motyw odwróconych lamp miał zostać bezpośrednio zainspirowany tekstem dramatu *Sponsus: Nos Virgines, que ad vos venimus Negligenter oleum fundimus* (ok. 1130), bowiem nie wspomina o nim Ewangelia wg św. Łukasza, zaś w sztuce bizantyńskiej panny były wyobrażane z pochodniami; *vide* B. Jakubowska, *Złota Brama w Malborku. Apokaliptyczne bestiariusz w rzeźbie średniowiecznej*, Malbork 1989, s. 43.

dekoltem, identyczny, jak ten okrywający księżną Gertrudę na nagrobku w Kwedlinburgu oraz oblekający korpus Małgorzaty Duńskiej na płycie sarkofagu w kościele pocysterskim w Bad Doberan³¹. W lewej ręce Eklezja trzyma kielich – wspominany już symbol Nowego Przymierza, zaopatrzony w okazałą czarę złączoną wkłeskiem z nodusem zdobionym perłami, w prawej dłoni alegoria dzierży krzyż obwiązany chorągwią. Prowadząca panny nierozsądne Synagoga, z głową pochyloną w dół na znak swej porażki z Eklezją, niesie w prawej ręce łeb kozła oraz złamane w trzech miejscach drzewce sztandaru rzuconego u jej stóp, w lewej dłoni, wzniesionej nad kozłą czaszką, trzyma nóż – narzędzie obrzezania³². Z głowy Synagogi zsuwa się niedbale wdziana korona. Zasłonięte opaską oczy uwydatniają jej duchowe zaślepienie. Ukazane w Złotej Bramie figury panien oraz ich przewodniczek otoczone są przez wyobrażenia różnych zwierząt oraz istot hybrydalnych (m.in. syreny, centaury, smoka, dzika, kozła), obdarzonych w kulturze chrześcijańskiej średniowiecza negatywną symboliką i uznawanych za wcielenia zła, diabła, herezji, nieczystości, gniewu, według Bogny Jakubowskiej – kreujących w malborskim portalu wizję *bestiarium szatana*³³. Zdaniem badaczki:

W rzeźbiarskim programie Złotej Bramy idea Sądu Ostatecznego została zaznaczona wyraźnie. Jednak dla materialnej postaci tej idei nie wybrano powszechnie niemal obowiązującego wzorca ikonograficznego w postaci majestatycznej kompozycji Sądu, której istotą jest teofania. Wyizolowanie z centrum kompozycji motywu Chrystusa – Sędziego, osadzonego w pewnym od niej oddaleniu, na zworniku sklepienia kruchty i zrezygnowanie z reprezentacyjnej formuły *Maiestas Domini* wpłynęło zasadniczo na dowartościowanie figur Panien i obu ich przewodniczek. [...] Dla wyrażenia idei Sądu Ostatecznego przyjęto zatem tutaj formę mniej typową, utajoną właśnie w orszaku Panien Mądrych i Głupich z figurami Eklezji i Synagogi oraz w apokaliptycznym *bestiarium*³⁴.

Niemniej zgoła odmiennie symbolikę Złotej Bramy odczytywał Szczęsny Skibiński, według którego portal, pozbawiony przedstawienia Sądu

³¹ *Ibidem*, s. 22.

³² Nóż jako atrybut Synagogi występował stosunkowo rzadko. Pojawia się m.in. na ilustracji w *Hortus Deliciarum* Herrady z Landsbergu (ok. 1180); L. Réau, *Iconographie...*, s. 746.

³³ O ikonografii i symbolice fauny zobrazowanej w malborskim portalu *vide* B. Jakubowska, *Złota Brama...*, *passim*.

³⁴ *Ibidem*, s. 135.

Ostatecznego, bardziej niż eschatologicznemu został podporządkowany wątkowi eklezjologicznemu. Historyk sztuki eksponuje kilka elementów. Pierwszym jest wyobrażenie panien roztropnych i nierozsądnych, w którym niekoniernie należy dopatrywać się podziału na zbawionych i potępionych, ewidentne w reprezentacjach parabolii towarzyszących scenom Sądu Bożego. Kolejny to umieszczone powyżej wizerunki Eklezji i Synagogi, wedle alegorycznej interpretacji *Pieśni nad Pieśniami* utożsamianych z osobami mistycznej oblubienicy oraz Sulamitki – byłej oblubienicy, odtrąconej, zwyciężonej, przez co przepelnionej nienawiścią. Trzeci to ukazana w kluczu zewnętrznej archiwolty postać Salomona³⁵, starotestamentowego władcy, oblubieńca, sędziego i budowniczego świątyni, będącego prefiguracją Chrystusa – budowniczego Kościoła. Połączenie ich wszystkich z przedstawieniem *Maiestas Domini* na zworniku przedsionka służyło powiązaniu ewangelicznej przypowieści z *Pieśnią nad Pieśniami*, co dokonało się już w XII w. w dramacie liturgicznym *Sponsus*. Jak pisze Skibiński – ze względu na swą popularność i wartości dydaktyczne utwór ten był zapewne odgrywany przed portalem kościoła. Wprowadzenie do programu ikonograficznego reprezentacji *Maiestas Domini*, typowego dla przedstawień Sądu Ostatecznego ujęcia Chrystusa – Króla i Sędziego, pozwala traktować Złotą Bramę jako *porta coeli* – furte Niebieskiego Jeruzalem, przed którą nastąpi Boski osąd – prowadzącą do kościelnego wnętrza utożsamianego z rajem, siedzibą zbawionych³⁶.

Na Zamku Wysokim w Malborku motyw panien powtórzony został jeszcze w dolnej partii środkowego tympanonu przedsionka północnego kaplicy św. Anny z lat trzydziestych XIV w. W polu głównym przedstawiono scenę koronacji Marii, siedzącej wspólnie z Chrystusem na obszernym tronie, wokół którego zebrały się zastępy aniołów muzykujących na różnych instrumentach. Jezus, w koronie na głowie, dzierżący w lewej ręce królewskie jabłko, zakłada prawą dłonią koronę na głowę swej Matki, zwracającej się ku Niemu w geście adoracji. Poniżej, w dwóch panelach, ukazane zostały orszaki panien – po lewej stronie korowód niewiast mądrych, wiedzionych przez anioła do bram niebios, po prawej – pochod dziewic głupich, wprowadzanych przez diabła do piekła wyobrażonego jako paszcza potwora Lewiatana. Wszystkie panny – podobnie jak te w Złotej Bramie – odziane są w udrapowane suknie z długimi, wąskimi rękawami oraz płaszcz. Roztropne niosą wysoko uniesione lampy w formie kielicha, u nierozsądnych

³⁵ B. Jakubowska dopatrywała się w tym miejscu przedstawienia diabła, *władcy piekieł*, cf. *ibidem*, s. 136.

³⁶ Cf. S. Skibiński, *Kaplica na Zamku Wysokim w Malborku*, Poznań 1982, s. 132–145.

wywrócone dnami do góry. W nietypowy sposób potraktowany został inny atrybut panien, mianowicie zdobiące ich skronie korony – powszechnie reprezentowany w ikonografii średniowiecza symbol cnoty, wytrwałości, wiary, błogosławieństwa, także życia wiecznego³⁷. W malborskim tympanonie korony panien głupich, identyczne jak u mądrych, nie są założone odwrotnie ani – jak zwykle miało to miejsce w scenach Sądu Bożego – nie spadają z ich głów na znak potępienia³⁸. Skibiński słusznie zauważył, że:

Tematykę rzeźby portalu północnego określić można jako mariologiczną interpretację eklezjologicznego programu wcześniej powstałej dekoracji Złotej Bramy. Podobnie jak w portalu wiodącym do wnętrza głównej kaplicy, tak i tu źródłem przedstawień tympanonu środkowego są komentarze łączące Pieśń nad Pieśniami z parabolą ewangeliczną o Pannach Mądrych i Głupich³⁹.

Maria, wyniesiona do najwyższej godności królowej nieba, staje się tu Oblubienicą Chrystusa, będąc identyfikowaną z Eklezją. Już teksty apokryficzne opisywały Matkę Boską jako „wniesioną do swego Oblubieńca i posadzoną na jego tronie”⁴⁰. Następnie pisarze epoki karolińskiej, Paschazjusz Radbert i Piotr Diakon, analizowali *Pieśń nad Pieśniami* w kontekście symboliki Marii – Oblubienicy Chrystusa, wreszcie Bernard z Clairvaux uznał Maryję za Pannę Mądrą, zaopatrzoną w lampę wypełnioną oliwą⁴¹. Podejmowane

³⁷ O symbolice korony *vide* E. Hall, H. Uhr, *Aureola and Fructus: Distinctions of Beatitude in Scholastic Thought and the Meaning of Some Crowns in Early Flemish Painting*, “The Art Bulletin” 1978, No. 2, s. 249–270.

³⁸ Korona często występowała jako atrybut panien w średniowiecznych tekstach misteryjnych, np. w *Ludus de decem Virginibus* (przechowywanym w wersji z trzeciej ćwierci XIV w. w Stadtarchiv w Mühlhausen oraz w wersji z 1428 r. w Hessische Landesmuseum und Hochschulbibliothek w Darmstadt) korony spadają z głów panien głupich zniewolonych łańcuchami. W utworze *Künzelsauer Fronleichnamsspiel* z 1479 r. (obecnie w Stadtarchiv w Schwäbisch Hall) Chrystus wręcza korony przebywającym w Królestwie Niebieskim pannom mądrym. Podobna scena niebiańskiej koronacji panien roztropnych przez Mesjasza znalazła się w niderlandzkim misterium *Spiel van de V vroede en van de V dwaee Maegden* sprzed 1500 r.; *vide* Z. Kliś, *Paruzja...*, s. 183.

³⁹ S. Skibiński, *Kaplica...*, s. 147.

⁴⁰ U. Bzówka, *Treści ikonograficzne portalu grobowej kaplicy św. Anny na Zamku Krzyżackim w Malborku*, „Roczniki Humanistyczne” 1975, t. 23, z. 5, s. 38.

⁴¹ B. Jakubowska, *Malborska Summa theologica*, [w:] T. Guć-Jednaszewska, B. Jakubowska, Z. Kruszelnicki, *Studia z historii sztuki Gdańska i Pomorza*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1992, s. 201–202.

jeszcze w starożytności i później w średniowieczu interpretacje wskazujące na relację *Sponsa-Sponsus*, zachodzącą między Marią a Chrystusem, identyfikowanym z Oblubieńcem również w ówczesnych objaśnieniach eschatologicznej przypowieści, sprawiły, że w XII stuleciu wizerunki panien mądrych i głupich zaczęły towarzyszyć przedstawieniom gloryfikacji Matki Boskiej⁴² – najbardziej umiłowanej spośród wszystkich panien wezwanych przez Chrystusa do ślubnej komnaty, uznawanej za najmądrzejszą z dziewic – „*Virgo prudentissima*, określanej jako *Forma virtutis* oraz *Virgo virginum*”⁴³. Niemniej w rzeźbie średniowiecznej, poza tympanonem w kaplicy św. Anny, nowotestamentową parabolę związane ze sceną koronacji Marii zaledwie trzykrotnie – w trzynastowiecznych portalach kościołów w Longpont, Liebfrauenkirche w Wormacji oraz w Lwówku Śląskim⁴⁴. Ikonografia malborskiego tympanonu ujawnia ideę *intercessio*, wstawiennictwa Matki Boskiej za grzeszną ludzkość u Chrystusa – Sędziego. Człowiek średniowiecza wyniósł orędownictwo za wiernymi do najważniejszej funkcji intronizowanej Marii – według Autperta, wypełniającej w ten sposób *patrocinium* względem ludzkości, tytułowanej przez Pawła Diakona *audiatrix*, określanej przez Milo z Saint Amand jako *protectrix* i *auxilliatrix*, zwanej *tutrix* przez Szkota Eriugena⁴⁵. W przedstawieniu w kaplicy św. Anny protekcja Marii – wynikająca z Jej chwały, bliskości z Chrystusem oraz zbawczej działalności na ziemi, kontynuowanej teraz w niebie – obejmuje panny głupie – grzeszne i zmierzające ku wiecznemu potępieniu, lecz nadal mogące liczyć na litość i wsparcie ze strony swej Opiekunki.

W tympanonie powstałego na początku XIV w., być może nigdy nie ukończonego portalu kościoła w Małujowicach ukazane zostały trzy sceny „radości Marii” – u góry Wniebowzięcie, poniżej Hołd Trzech Króli oraz Nawiedzenie, zaś w pierwszym łuku archiwolty okalającej tympanon pojawia się szereg prymitywnych figurek – prawdopodobnie wyobrażenie panien roztropnych i nierozsądnych⁴⁶. W latach ok. 1350–1360 temat ewangelicznej przypowieści podjęto na malowidłach pokrywających prezbiterium

⁴² W XII w. w kościele Notre-Dame-de-la-Couldre w Parthenay panny ukazano obok sceny Zwiastowania, natomiast w świątyni w Civray obok sceny Wniebowzięcia; L. Réau, *Iconographie...*, s. 354.

⁴³ B. Jakubowska, *Malborska Summa...*, s. 201.

⁴⁴ *Ibidem*, s. 202.

⁴⁵ *Ibidem*, s. 200.

⁴⁶ T. Chrzanowski, M. Kornecki, *Sztuka Śląska Opolskiego. Od średniowiecza do końca wieku XIX*, Kraków 1974, s. 70.

kościół parafialny w Strzelcach koło Sobótki⁴⁷. Ukazane na ścianie północnej: korowód panien mądrych i spętanych grubym sznurem głupich, powstanie martwych z grobów oraz Sąd Ostateczny, ujawniający typ ikonograficzny Chrystusa w mandorli, jak również przedstawione na ścianie wschodniej paszcza Lewiatana i zstąpienie Jezusa do piekieł utworzyły wspólny cykl eschatologiczny. Nowotestamentową parabolę ilustrują także malowidła w kaplicy opactwa cysterskiego w Łądzie nad Wartą, wykonane w latach ok. 1360–1370 z fundacji starosty wielkopolskiego Wierzbicy z Pannowic oraz okolicznych rodów szlacheckich. W programie dekoracyjnym kaplicy, podporządkowanym całkowicie woli fundatora i mającym „charakter prywatnego manifestu wyrażonego metodą obrazową”, uwzględniono wątek traktujący o rzeczach ostatecznych, wyrażony poprzez reprezentację przypowieści o pannach, scenę zmartwychwstania umarłych oraz wizerunki Chrystusa jako Sędziego i pod postacią Baranka Bożego⁴⁸. Panny roztropne ukazano w górnej strefie ściany południowej, powyżej sceny fundacyjnej, w której udział biorą: stojący pośrodku św. Jakub Starszy w stroju pielgrzyma, klęczący z lewej strony fundator z rodziną, ofiarowujący model kaplicy oraz klęczący z prawej strony cystersi⁴⁹. Panny mądre – wyróżnione nimbami wokół głów, ukoronowane, odziane w długie suknie o zróżnicowanej kolorystyce, niosące zapalone kaganki – witane są w niebiańskim progu przez anioła i Chrystusa wskazującego na umieszczone obok banderole, bez wątplenia wypełnione niegdyś wersetami Ewangelii. Panny głupie przedstawiono na ścianie północnej, ponad sceną walki św. Jerzego ze smokiem oraz figurą św. Marcina z żebrakiem. Odziane w dwubarwne suknie lub zdobione paskami niczym kostiumy błaznów, ujęte w gestach rozpacz i przerażenia, po kolei gubiące korony, niosące lampy wypadające im z rąk, są popędzane przez diabły ku gardzieli Lewiatana.

Na fresku z przełomu XIV i XV w. pokrywającym ścianę północną katedry w Kwidzynie każdej z panien roztropnych towarzyszy anioł, podczas

⁴⁷ Vide A. Orosz, *Gotycka polichromia w kościele w Strzelcach Świdnickich*, „Kwartalnik Opolski” 1956, nr 1 (5), s. 172–190; A. Karłowska-Kamzowa, *Malarstwo śląskie 1250–1450*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1979, s. 17–20, 117; *Malarstwo gotyckie w Polsce. Katalog zabytków*, red. A. S. Labuda, K. Secomska, Warszawa 2004, s. 92–93.

⁴⁸ J. Domasłowski i in., *Gotyckie malarstwo ściennie w Polsce*, Poznań 1984, s. 113.

⁴⁹ Na temat ikonografii malowideł w Łądzie *vide ibidem*, s. 113–115; *Malarstwo gotyckie...*, s. 63–65; Z. Białłowicz-Krygierowa, *Malowidła ściennie z XIV wieku w dawnym opactwie cysterskim w Łądzie nad Wartą*, Poznań 1957, s. 22–39; eadem, *Malowidła ściennie...*, rec. A. Karłowska, „Studia i Materiały do dziejów Wielkopolski i Pomorza” 1962, t. 7, z. 1, s. 377–379.

gdy panny nierozsądne, przedstawione poniżej z odwróconymi lampami i koronami spadającymi im z głów, podążają w orszaku z diabelskimi maskarami⁵⁰. Interesującym przykładem ikonografii nowotestamentowej przypowieści jest malowidło z początków XV stulecia w kościele filialnym w Hajdukach Nyskich⁵¹, zaskakujące brzydotą fizjonomii panien, zarówno głupich, jak i – co najbardziej dziwi – mądrych, oszpeconych przez zdeformowane rysy twarzy, wynikające czy to z nieudolności artysty czy chęci przełamania idealizowanej konwencji stylu pięknego⁵². W kolegiacie sandomierskiej pw. NMP parabolę ukazano na jednym z fresków wykonanych w prezbiterium między końcem XIV w. a 1434 r. z fundacji Władysława Jagiełły. Scena z pannami stanowi fragment wątku chrystologicznego, złożonego z tradycyjnego cyklu głównych wydarzeń ewangelicznych (tzw. dwunastu głównych świąt roku), poszerzonego o cykl działalności publicznej Chrystusa (cudów i przypowieści), a także cykle: pasyjny oraz Zmartwychwstania⁵³. Ponadto z I poł. XV stulecia pochodzą malowane wizerunki panien roztropnych i nierozsądnych w kościele parafialnym pw. świętych Jana Chrzciciela i Jana Ewangelisty w Orniecie (prawdopodobnie powstałe w latach 1420–1430)⁵⁴.

W epoce średniowiecza motyw nowotestamentowej przypowieści, licznie reprezentowany w rzeźbie i malarstwie ściennym, sporadycznie podejmowano również w sztuce witrażowej, m.in. w XIV w. panny wyobrażono w oknach katedr w Troyes i Miluzie⁵⁵, ponadto zachowały się dwie postaci panien, mądrej i głupiej, na witrażu (ok. 1380–1390) zdobiącym prezbiterium kościoła Mariackiego w Krakowie⁵⁶. Niekiedy parabolę przedstawiano w detalach konstrukcji ołtarzowych, np. w antependium z Getyngi (1360–1370, Berlin, Kunstgewerbemuseum), gdzie panny stoją po bokach Chrystusa – Sędziego⁵⁷. W zaginionej predelli poliptyku z kościoła św. Jana Chrzciciela

⁵⁰ Odnośnie do wystroju malarskiego we wnętrzu kwidzyńskiej katedry *vide* L. Krantz, J. Domasłowski, *Katedra i zamek w Kwidzynie*, Warszawa–Poznań–Toruń 1952, s. 52–59; L. Krantz-Domasłowska, *Katedra w Kwidzynie*, Toruń 1999, s. 85–90.

⁵¹ T. Chrzanowski, M. Kornecki, *Sztuka Śląska Opolskiego...*, s. 109.

⁵² A. Karłowska-Kamzowa, *Malarstwo śląskie...*, s. 48.

⁵³ *Malarstwo gotyckie...*, s. 119.

⁵⁴ *Ibidem*, s. 83.

⁵⁵ L. Réau, *Iconographie...*, s. 358.

⁵⁶ *Malarstwo gotyckie...*, s. 126; L. Kalinowski i in., *Średniowieczne witraże kościoła Mariackiego w Krakowie. Historia i konserwacja*, „Studia i Materiały Wydziału Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie” 1997, t. 7, s. 52, 56–57.

⁵⁷ Z. Kliś, *Paruzja...*, s. 180.

w Stargardzie Szczecińskim (ok. 1460) panny otaczały Chrystusa – Oblubieńca⁵⁸. Na przestrzeni lat osiemdziesiątych XV stulecia ewangeliczny temat podjął Martin Schongauer, autor cyklu dziesięciu grafik ukazujących każdą pannę z osobna, który jednak bardziej niż na oddaniu eschatologicznego nastroju skupił się na wyeksponowaniu kobiecej anatomii. Wraz z końcem XV w. topos panien mądrych i głupich został w sztuce niemalże całkowicie zapomniany, występując w okresie nowożytnym już tylko na pojedynczych obrazach i rycinach.

Bibliografia

Źródła

Pismo Święte. Stary i Nowy Testament, red. ks. M. Peter, ks. M. Wolniewicz, Poznań 2010.

Opracowania

BIAŁŁOWICZ-KRYGIEROWA Z., *Malowidła ściennie z XIV wieku w dawnym opactwie cysterskim w Łądzie nad Wartą*, Poznań 1957.

BIAŁŁOWICZ-KRYGIEROWA Z., *Malowidła ściennie z XIV wieku w dawnym opactwie cysterskim w Łądzie nad Wartą*, rec. A. Karłowska, „Studia i Materiały do Dziejów Wielkopolski i Pomorza” 1962, t. 7, z. 1, s. 377–379.

BZÓWKA U., *Treści ikonograficzne portalu grobowej kaplicy św. Anny na Zamku Krzyżackim w Malborku*, „Roczniki Humanistyczne” 1975, t. 23, z. 5, s. 27–48.

CHRZANOWSKI T., KORNECKI M., *Sztuka Śląska Opolskiego. Od średnio-wieczna do końca wieku XIX*, Kraków 1974.

DOMASŁOWSKI J., KARŁOWSKA-KAMZOWA A., KORNECKI M., MAŁKIEWICZÓWNA H., *Gotyckie malarstwo ściennie w Polsce*, Poznań 1984.

Encyklopedia biblijna, red. P. J. Achtemeier, przeł. G. Berny, M. Bogusławska i in., Warszawa 1999.

FRANCE R. T., *The Gospel According to Matthew: An Introduction and Commentary*, Leicester 1985.

FRIEDMAN L. J., *On the Structure of Joinville's Credo*, „Modern Philology” 1953, Vol. 51, No. 1, s. 1–8.

FRIEDMAN L. J., *Text and Iconography for Joinville's Credo*, Cambridge 1958.

GREISENEGGER W., *Ecclesia und Synagoge*, [w:] *Lexikon der christlichen Ikonographie*, t. 1, red. E. Kirschbaum, Rom–Freiburg–Basel 1968, szp. 569–578.

⁵⁸ *Malarstwo gotyckie...*, s. 254.

- HALL E., UHR H., *Aureola and Fructus: Distinctions of Beatitude in Scholastic Thought and the Meaning of Some Crowns in Early Flemish Painting*, "The Art Bulletin" 1978, No. 2, s. 249–270.
- HOLLADAY J. A., *Wise and Foolish Virgins*, [w:] *Medieval Germany: An Encyclopedia*, ed. J. M. Jeep, New York 2001, s. 395–396.
- JAGLA J., *Wieczna prośba i dziękczynienie. O symbolicznych relacjach między sacrum i profanum w przedstawieniach wotywnych z obszaru Polski Centralnej*, Warszawa 2009.
- JAKUBOWSKA B., *Malborska Summa theologica*, [w:] T. GUĆ-JEDNASZEWSKA, B. JAKUBOWSKA, Z. KRUSZELNICKI, *Studia z historii sztuki Gdańska i Pomorza*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1992, s. 157–247.
- JAKUBOWSKA B., *Złota Brama w Malborku. Apokaliptyczne bestiariusz w rzeźbie średniowiecznej*, Malbork 1989.
- JANKOWSKI A., ROMANIUK K., STACHOWIAK L., *Komentarz praktyczny do Nowego Testamentu*, cz. 1, Poznań–Warszawa 1975.
- JENSEN R. M., *Baptismal Imagery in Early Christianity: Ritual, Visual and Theological Dimensions*, Grand Rapids 2012.
- KALINOWSKI L., MAŁKIEWICZÓWNA H., HEINE L., KARASZKIEWICZ P., *Średniowieczne witraże kościoła Mariackiego w Krakowie. Historia i konserwacja*, „Studia i Materiały Wydziału Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie” 1997, t. 7, s. 13–96.
- KARŁOWSKA-KAMZOWA A., *Malarstwo śląskie 1250–1450*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1979.
- KLIŚ Z., *Paruzja. Przedstawienie Sądu Ostatecznego w sztuce średniowiecznej Europy Środkowej*, Kraków 1999.
- KRANTZ L., DOMASŁOWSKI J., *Katedra i zamek w Kwidzynie*, Warszawa–Poznań–Toruń 1952.
- KRANTZ-DOMASŁOWSKA L., *Katedra w Kwidzynie*, Toruń 1999.
- LEWIS S., *Tractatus adversus Judaeos in the Gulbenkian Apocalypse*, "The Art Bulletin" 1986, No. 4, s. 543–566.
- LURKER M., *Przesłanie symboli w mitach, kulturach i religiach*, tłum. R. Wojnakowski, Kraków 1994.
- Malarstwo gotyckie w Polsce. Katalog zabytków*, red. A. S. Labuda, K. Secomska, Warszawa 2004.
- MICHAEL R., *A History of Catholic Antisemitism: The Dark Side of the Church*, New York 2008.
- OROSZ A., *Gotycka polichromia w kościele w Strzelcach Świdnickich*, „Kwartalnik Opolski” 1956, nr 1(5), s. 172–190.
- PIJOAN J., *The Parable of the Virgins from Dura-Europos*, "The Art Bulletin" 1937, No. 4, s. 592–595.

Marcin Młynarczyk

- RÉAU L., *Iconographie de l' art chrétien. Iconographie de la Bible. Nouveau Testament*, vol. 2, Paris 1957.
- ROSENAU H., *Ecclesia et Synagoga*, [w:] *Encyclopaedia Judaica*, t. 6, eds. F. Skolnik, M. Berenbaum, Detroit–New York–San Francisco 2007, s. 88.
- ROWE N., *The Jew, the Cathedral, and the Medieval City: Synagoga and Ecclesia in the Thirteenth Century*, Cambridge 2011.
- RYKEN L., WILHOIT J. C., LONGMAN III T., *Słownik symboliki biblijnej. Obrazy, symbole, motywy, metafory, figury stylistyczne i gatunki literackie w Piśmie Świętym*, tłum. Z. Kościuk, Warszawa 2003.
- SACHS H., *Jungfrauen, Kluge und Törichte*, [w:] *Lexikon der christlichen Ikonographie*, t. 2, red. E. Kirschbaum, Rom–Freiburg–Basel 1970, szp. 458–463.
- SCHLAUCH M., *The Allegory of Church and Synagogue*, "Speculum" 1939, Vol. 14, No. 4, s. 448–464.
- SEIFERTH W. S., *Synagoge und Kirche im Mittelalter*, München 1964.
- SIMSON O., VON, *Katedra gotycka. Jej narodziny i znaczenie*, tłum. A. Palińska, Warszawa 1989.
- SKIBIŃSKI S., *Kaplica na Zamku Wysokim w Malborku*, Poznań 1982.
- ZLATOHLÁVEK M., RÄTSCH C., MÜLLER-EBELLING C., *Sąd Ostateczny. Freski, miniatury, obrazy*, tłum.. A. Kleszcz, Kraków 2002.