

Jerzy Gorzelik

Treści ideowe polichromii w kościele pw. św. Michała Archanioła w Żernicy

Rocznik Muzeum "Górnośląski Park Etnograficzny w Chorzowie" 4, 167-183

2016

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Treści ideowe polichromii w kościele pw. św. Michała Archanioła w Żernicy

Jerzy Gorzelik

Uniwersytet Śląski w Katowicach



Odkrycie żernickich polichromii i ich przeprowadzona z najwyższą pieczołowitością konserwacja w istotnym stopniu wzbogaciły nasz obraz sztuki nowożytnej we wschodniej części Górnego Śląska. Zespół malowideł, obok dekoracji w Sierakowicach, Ostropie i Rudzińcu, należy do najbardziej interesujących artystycznych świadectw czasu katolickiej konfesjonalizacji na tym obszarze. Z uwagi na stosunkowo niedawne odsłonięcie polichromii, nie doczekały się one omówienia we wcześniejszych inwentarzach i opracowaniach¹. Analiza ikonograficzna i interpretacja ikonologiczna malarskiego wystroju kościoła w Żernicy podjęte zostały dopiero w wydanej w roku 2014 publikacji traktującej o sztuce Górnego Śląska w okresie potrydenckim i jej relacjach z procesem konfesjonalizacji². Niektóre aspekty rozwinęto w artykule podejmującym zagadnienie wyznaniowych kontekstów siedemnastowiecznych kompozycji obrazowo-słownych w górnośląskich

■ 1 Na przykład w: E. Kloss, H. Rode, W. Stepf, H. Eberle, *Die Bau- und Kunstdenkmäler des Kreises Tost-Gleiwitz*, Breslau 1943. Autorzy Katalogu Zabytków Sztuki w Polsce wzmieniają o polichromiach jako zamalowanych lub zniszczonych (*Katalog Zabytków Sztuki w Polsce*, t. VI, *Województwo katowickie*, red. I. Rejduch-Samkowa, J. Samek, z. 5, *Powiat gliwicki*, oprac. E. Dwornik-Gutowska, M. Gutowski, K. Kutrzebianka, Warszawa 1966, s. 114).

2 J. Gorzelik, *Rezydencja – klasztor – miasto. Sztuka Górnego Śląska wobec trydenckiej konfesjonalizacji*, Gliwice 2014, s. 188–200.

księstwach³. Niniejszy tekst stanowi próbę naświetlenia wpływu na treści ideowe żernickich malowideł dwóch zasadniczych czynników: trydenckiej konfesjonalizacji, niosącej ze sobą imperatyw wyznaniowego odgraniczenia, oraz związków miejscowej parafii z zakonem cystersów i propagowanym przezeń na Śląsku modelem pobożności.

Żernicki kościół pw. św. Michała Archanioła wzniesiony został – jak możemy założyć, w miejscu wcześniejszego obiektu – z inicjatywy opata klasztoru cysterskiego w Rudach koło Raciborza, Andreea Emanuela Pospela⁴. Przełożony rudzkiego konwentu podjął trud sanacji życia zakonnego i klasztornej gospodarki po dziesięcioleciach upadku, spowodowanego postęпами reformacji oraz zamętem wojny trzydziestoletniej. Żernicką świątynię wybudowano w roku 1661, na co wskazują wyniki badań dendrochronologicznych, pozwalające wykluczyć pojawiający się we wcześniejszej literaturze rok 1648⁵. Wyjątek stanowi wieża, której izbicę wykonano z drewna pozyskanego w sezonie zimowym 1517/1518⁶. Jako konstrukcja wolnostojąca towarzyszyła ona budowli, która ustąpiła miejsca obecnej. Do prac nad malarskim wystrojem świątyni przystąpiono zapewne wkrótce po ukończeniu budowy. Różnice stylistyczne i repertuar zastosowanych ornamentów pozwalają przyjąć, że przebiegły one w dwóch etapach, które dzielić mogło ponad dwadzieścia lat.

Żernicki kościół wzniesiono z drewna w konstrukcji zrębowej. Nawa na rzucie zbliżonym do kwadratu łączy się z węższym, zamkniętym trójbocznie prezbiterium, do którego od północy przylega zakrystia. Od zachodu, na osi usytuowana jest wieża o konstrukcji słupowej z izbicą. Przez jej przyziemie prowadzi wejście do korpusu. Drugie łączy nawę z przylegającą od północy kruchtą. Światło wpada do wnętrza przez otwory okienne o wykroju półkoliście zamkniętego, stojącego prostokąta, zlokalizowane w południowych ścianach nawy i prezbiterium oraz w południowym boku zamknięcia części ołtarzowej. Nawa nakryta jest stropem płaskim, zaś prezbiterium pseudosklepieniem kolebkowym. Zachodnią część korpusu zajmuje empora organowa.

■ 3 J. Gorzelik, *Obraz i słowo. Wyznaniowy dwugłos w sztuce Górnego Śląska*, „Szkice Archiwalno-Historyczne” 2014, nr 11, s. 29–43.

4 A. Potthast, *Geschichte der ehemaligen Cistercienserabtei Rauden in Oberschlesien*, Leobschütz 1858, s. 160.

5 A. Konieczny, *Sprawozdanie z badań dendrochronologicznych zabytkowych kościołów w województwie śląskim przeprowadzonych w 2008 roku*, „Wiadomości konserwatorskie województwa śląskiego” 2009, nr 1, s. 120–124.

6 Ibidem, s. 123.

Malowidła figuralne pokryły płaszczyzny ścian prezbiterium wraz z zamknięciem, południową i częściowo północną ścianę nawy, a także fragment ściany zachodniej. Strop korpusu ozdobiono motywami floralnymi, zaś dolne partie ścian prezbiterium kwaterami wypełnionymi maureską i wicią akantu. Program obrazowy rozwija się w kilku wątkach. W przestrzeniach międzyokiennych południowej ściany prezbiterium i sąsiedniej ściany trójbocznego zamknięcia umieszczono w dwóch poziomach całościowe wizerunki apostołów, wyposażonych w atrybuty i zidentyfikowanych przez inskrypcje. Na osiach okien znajdują się małżowinowo-chrzęstkowe kartusze – poniżej ław okiennych puste, w górnej strefie obramowujące ujęte w półpostaci figury świętych zakonników. Pierwszy od zachodu, w szarym habicie to św. Bernard z Clairvaux, o czym informuje inskrypcja i na co wskazują dodane mu w charakterze atrybutów narzędzia Męki Pańskiej: kolumna Biczowania i bicz, odnoszące się do pasyjnej pobożności opata i teologa. Na blacie stołu po lewej u dołu spoczywa mitra. Nad kolejnym oknem w podobnej konwencji ukazano św. Benedykta z Nursji, odzianego w czarny habit, dzierżącego opacką laskę i unoszącego prawicę nad stojącym na stole kubkiem. Obecność tego ostatniego przywołuje próbę otrucia świętego przez zniechęconych narzuconą im dyscypliną mnichów – naczynie miało pęknąć, gdy niedoszła ofiara pobłogosławiła je⁷. Tożsamość postaci potwierdza, podobnie jak w poprzednim przypadku inskrypcja. Nie zachowała się ona w trzecim z kartuszy, w którym pojawia się mężczyzna w benedyktyńskim habicie z opacką laską oraz leżącą na stole infułą. Układ uniesionej lewej dłoni wskazywać może, że eksponowany był na niej pierścień, co pozwalałoby rozpoznać w zakonniku św. Roberta z Molesmes, założyciela klasztoru Cîteaux.

Płaszczyznę środkowej ściany zamknięcia prezbiterium, za retabulum ołtarza głównego, zajmuje przedstawienie Adama i Ewy stojących po dwóch stronach rajskiego drzewa poznania dobrego i złego. Ukazana po prawej Ewa sięga po jabłko podawane jej przez oplatającego pień węża, drugie trzyma już w opuszczonej lewej ręce. Jej długie włosy opadają zakrywając srom. Adam z kolei przepasany jest gałązką z liśćmi, co wskazuje na konsekwencje grzechu pierworodnego. Na sąsiedniej ścianie wyobrażono ujętych w całej postaci zachodnich ojców Kościoła. Podobnie jak apostołów rozmieszczono ich w dwóch poziomach i opatrzone inskrypcjami. Na dole stoją św. Augustyn w stroju biskupim, trzymający w dłoni serce, oraz św. Hieronim w szatach kardynała i z księgą. Stroje właściwe

■ 7 V. Mayr, *Benedikt von Nursia*, [w:] *Lexikon der christlichen Ikonographie*, red. W. Braunfels, t. V, Freiburg im Breisgau 1973, szp. 351–364.

godnościom kościelnym i księgi przydano również ukazany powyżej świętym Grzegorzowi i Ambrożemu, unoszącym się na obłokach.

Poniżej, w strefie wypełnionej kwaterami z motywami ornamentalnymi, umieszczono scenę ujętą w prostą, malowaną ramę, w kształcie horyzontalnego prostokąta. W lewej części kompozycji ukazano schody prowadzące do portyku okazałego domu, przy których spoczywa w pozycji półleżącej odziany w łachmany mężczyzna. Inskrypcja identyfikuje go jako św. Aleksego. Ku leżącemu zmięzają cztery elegancko ubrane postaci – dwie kobiety i dwaj mężczyźni, wśród których wyróżnia się figura w kapeluszu i z laską. Na osi pola obrazowego, przy górnej ramie, w obłoku ukazany został monogram IHS, z którego bije promień sięgający Aleksego. Według zredagowanego w trzeciej ćwierci V wieku żywota, Aleksy, znany jako św. Aleksy z Edessy, miał opuścić rzymski dom bogatych rodziców oraz narzeczoną, żeby wieść życie pustelnicze w Edessie, gdzie zmarł⁸. W późniejszych redakcjach pustelnik wraca do Wiecznego Miasta i przez siedemnaście lat żyje jako żebrak, nierozpoznany, pod schodami ojcowskiego domu. Dopiero po śmierci świątobliwego męża, poprzedzonej wizytą papieża, dokonano jego identyfikacji za sprawą znalezionego w dłoni zmarłego listu, adresowanego do ojca⁹. Żernickie malowidło przedstawia zapewne moment śmierci Aleksego.

W bezpośrednim sąsiedztwie sceny *Śmierci św. Aleksego*, na północnej ścianie prezbiterium, w polu o podobnych wymiarach ukazano Hioba, obnażonego, siedzącego na kupie gnoju, wznoszącego prawą dłoń i wzrok ku niebu. Po lewej ku lamentującemu zbliża się żona z okryciem w rękach, towarzyszy jej młody mężczyzna, trzej kolejni, starsi, ukazani zostali po przeciwległej stronie kompozycji. W tych ostatnich rozpoznać należy przyjaciół Hioba – Elifaza z Temanu, Bildada z Szuach i Sofara z Naamy. Młodzieniec to natomiast Elihu. Wszystkie postaci wymienia starotestamentowa *Księga Hioba*. Ich obecność i aranżacja wskazują, że w jednej scenie połączono następujące po sobie wydarzenia – szyderstwa żony z Hioba oraz jego rozmowę z przyjaciółmi.

Całą płaszczyznę północnej ściany prezbiterium powyżej pasa ornamentalnych kwater zajmuje przedstawienie *Siedmiu sakramentów*. Oś kompozycji wyznacza potężny krucyfiks, po którego bokach u dołu ukazano grupy kłęczących na obłokach postaci, natomiast powyżej po trzy okrągłe medaliony z alegorycznymi przedstawieniami. Rozpięte na krzyżu

■ 8 E. Krausen, *Alexius von Edessa*, [w:] *Lexikon der christlichen Ikonographie*, red. W. Braunfels, t. V, Freiburg im Breisgau 1973, szp. 90–95.

9 Ibidem.

ciało Chrystusa obramione jest nimbem o sercowatym kształcie. Na jego wysokości unoszą się dwa anioły z narzędziami Męki Pańskiej: kolumną Biczowania po prawej oraz lancą i młotkiem po lewej. Kolejna para adorujących aniołów wyłania się powyżej spośród obłoków. W rozmieszczonych w dwóch poziomach po prawicy Chrystusa medalionach widnieją alegorie opatrzone łacińskimi inskrypcjami – „CONFIRMATIO” i „POENITENTIA” u góry, „BAPTISMUS” poniżej. W scenie *Bierzmowania* zasiadający na tronie biskup wznosi dłoń w geście błogosławieństwa nad klęczącym przed nim świeckim, za którym stoją cztery postaci kobiet i mężczyzn. Asystujący biskupowi kapłan trzyma jego pastorał. W alegorii sakramentu pokuty spowiednik zasiada na niezabudowanym krześle, nachylając się ku klęczącemu obok penitentowi, za którym oczekuje pięć postaci. W scenie *Chrztu* rodzice trzymają niemowlę nad centralnie umieszczoną chrzcielnicą, posadowioną na dwustopniowym podium. Ku dziecku dłonie wyciąga udzielający sakramentu kapłan. Po bokach centralnej grupy postaci stoją mężczyzna i kobieta – rodzice chrzestni. Po przeciwległej stronie krucyfiksu w podobny sposób rozmieszczono medaliony z inskrypcjami – „EVCHARISTIA”, „ORDO MATRIMONIVM” i „EXTREMA VNCTIO”. W pierwszym ukazano biskupa na tronie w asyście trzech kapłanów (z których jeden trzyma kielich i patenę), błogosławiącego klęczącego przed nim młodzieńca. Wbrew podpisowi scena nie przedstawia eucharystii, lecz święcenia kapłańskie – *ordo*. W sąsiednim medalionie wyobrażono sakrament małżeństwa. Pośrodku stoi frontalnie ujęty prezbiter, zwracający się ku znajdującemu się po jego prawicy mężczyźnie. Ten ostatni, podobnie jak znajdująca się po przeciwległej stronie kobieta, składa ręce w geście modlitwy. Za parą młodą stoją kolejne postaci – po trzy z każdej strony, po lewej mężczyźni, po prawej kobiety. W ukazanej poniżej scenie *Ostatniego namaszczenia* kapłan nachyla się nad chorą, która spoczywa na łożu z modlitewnie złożonymi dłońmi. Za nim stoi mężczyzna z otwartym modlitewnikiem, a u stóp łoża klęczą dwie modlące się postaci.

Obraz całości dopełniają dwie grupy klęczących u stóp krucyfiksu postaci, reprezentujących hierarchię duchowną (po lewej) oraz świecką (po prawej). Pierwszej przewodzą papież, kardynał i biskup, drugiej cesarz wraz z męskimi członkami rodziny. Stanowiący oś kompozycji wizerunek ukrzyżowanego Chrystusa reprezentuje sakrament eucharystii, którego nie ukazano, wbrew zawartej w jednej z inskrypcji sugestii, w żadnym z medalionów.

Część północnej ściany nawy – między ścianą tęczową a emporą organową – pokrywa wielkoformatowe malowidło, w którego centrum pojawia się sercowaty nimb, wypełniony obłokami. Spomiędzy nich rozchodzą

się promienie glorii. Pośrodku nimbu zaznacza się niezamalowane pole w kształcie wertykalnego prostokąta. Powyżej, na osi unosi się gołębicą Ducha Świętego, a u szczytu postać Boga Ojca. Po bokach, pośród chmur ukazano uskrzydłone anielskie główki oraz anioły, muzykujące na lutni i flecie oraz trzymające karty z zapisem (nutowym?). Na dole, w dwóch grupach skupione są klęczące na ziemi, zwracające się ku nimbowi postaci z różańcami w dłoniach – po lewej przedstawiciele zgromadzeń zakonnych z cystersiem na czele, po prawej świeccy. Inskrypcje biegnące ku nimbowi wskazują na wznoszone przez nich modlitwy. Pochodzą z maryjnej antyfony, której tekst brzmi: „Sancta Maria succure miseris iuva pusillanimes / refore flebiles ora pro populo interveni pro clero / intercede pro devoto femineo sexu”. Puste pole pośrodku nimbu wskazuje na obecność obrazu sztalugowego, którego ikonografię można hipotetycznie określić na podstawie obecnych w malowidle elementów. Słowa maryjnego hymnu oraz przedstawienia dwóch osób Trójcy Świętej wymagają dopełnienia w postaci wizerunku Madonny z Dzieciątkiem. Niewykluczone, że w kompozycję włączono pierwotnie jeden z obrazów maryjnych, których obecność odnotowano w Żernicy w katalogu z 1966 roku, obecnie zaginiony¹⁰. Reprezentował on typ Hodegetrii. Jezus trzymał w lewej ręce księgę, prawą unosił w geście błogosławieństwa. Na płaszczu Marii, na prawym ramieniu, widniała gwiazda, para aniołów unosiła nad głową Bogurodzicy koronę.

Poniżej sceny adoracji obrazu Marii z Dzieciątkiem, zapewne wtórnie, umieszczono eliptyczny medalion, opleciony akantową wicią, z wizerunkiem ujętego do kolan świętego papieża – być może Grzegorza Wielkiego – w stroju pontyfikalnym, składającego dłonie w geście modlitwy i spoglądającego w górę, ku maryjnemu wizerunkowi.

Północną ścianę nawy pokrywają lekko malowane przedstawienia figuralne oraz girlandy, festony i wici akantu. Przy ścianie tęczowej ukazano św. Jana Nepomucena w stroju kanonika, przyciskającego do piersi diagonalnie ułożony krucyfiks. Podobnie jak pozostałych świętych na tej ścianie, identyfikuje go inskrypcja. Pod sąsiednim oknem umieszczono medalion w kształcie serca, w którym wyobrażono ukrzyżowanego Chrystusa. Po bokach Jezusa przedstawiono księżyc i słońce. Dalej, w strefie międzyokiennej znajduje się wizerunek św. Benedykta, w czarnym habicie, z laską opacką i księgą w dłoni. Sąsiednie malowidło wyobraża Trójcę Świętą, ponownie w medalionie w kształcie serca – Bóg Ojciec po prawej, Chrystus po lewej siedzą na obłokach, między nimi unosi się gołębicą Ducha

■ 10 *Katalog Zabytków Sztuki w Polsce*, t. VI, *Województwo katowickie*, red. I. Rejduch-Samkowa, J. Samek, z. 5, *Powiat gliwicki...*, s. 115.

Świętego. Obok ukazano św. Bernarda z Clairvaux w szarym habicie, z *Arma Christi*: krzyżem, lancą i tyczką z gąbką. W ostatnim z sercowatych medalionów przedstawiono Chrystusa przy kolumnie Biczowania, która zyskała formę tralki. Ostatnim zachowanym przedstawieniem figuralnym jest wizerunek św. Izydora Oracza w północnej części ściany zachodniej. W kolistym medalionie świętego wyobrażono na polu, ze szpadlem w dłoni, sypiącego ziarno.

Kościół św. Michała Archanioła w Żernicy oraz jego malarski wystrój powstały w okresie rekatolizacji Górnego Śląska i odbudowy krainy po zniszczeniach wojny trzydziestoletniej. Pierwszy z procesów zainicjowano jeszcze w roku 1629, po wyparciu protestanckich wojsk Mansfelda, jednak zmienne koleje konfliktu i wkroczenie armii szwedzkiej, uniemożliwiły habsburskiej administracji konsekwentną kontynuację podjętych wówczas działań. Stan ten uległ zmianie w połowie stulecia, kiedy protestantom ostatecznie odebrano wszystkie kościoły w górnośląskich księstwach. Przy wyznaniu ewangelicko-augsburskim trwała jednak wciąż znacząca część miejscowej szlachty, między innymi posiadający dobra w okolicy Gliwic Trachowie z Brzezia¹¹. Spór wyznaniowy i dążenie do umocnienia katolickiej tożsamości wyznaczają istotny kontekst żernickiego programu obrazowego. Potencjalnie znaczący wpływ na komunikowane treści ma również związek parafii w Żernicy z opactwem cystersów w Rudach, który uległ zacieśnieniu w siedemnastym stuleciu w związku z nową formułą funkcjonowania zgromadzenia na terenie Śląska¹². Faktyczne odejście od modelu zakonu kontemplacyjnego, otwarcie na rzeczywistość społeczną krainy, „jezuityzacja” śląskich cystersów skutkowały żywymi kontaktami ze świeckimi, wyrażającymi się w zakładaniu bractw religijnych, w animowaniu pielgrzymek, a przede wszystkim w obsadzaniu probostw przez mnichów – wbrew zakazom władz zgromadzenia¹³. O takiej sytuacji informują w przypadku Żernicy protokoły wizytacyjne z 1679 roku, mogła ona jednak mieć miejsce już znacznie wcześniej¹⁴.

■ 11 W nieodległych Sierakowicach luterńska kolatorka Margarethe von Trach w latach 70. XVII wieku odmówiła wsparcia budowy katolickiego kościoła (*Visitationsberichte der Diözese Breslau*, t. 1, *Archidiakoniat Oppeln*, red. J. Jungnitz, Breslau 1904, s. 422–423).

12 J. Harasimowicz, *Rola klasztorów cysterskich w kształtowaniu się tożsamości kulturowej Śląska w dobie nowożytnej*, [w:] *Krzeszów uświęcony łaską*, red. H. Dziurła, K. Bobowski, Wrocław 1997, s. 154–170.

13 J. Gorzelik, *Dziedzictwo górnośląskiego baroku. Opactwo cysterskie w Rudach Wielkich 1648–1810*, Warszawa 2005, s. 20–30.

14 *Visitationsberichte der Diözese Breslau*, t. 1, *Archidiakoniat Oppeln...*, s. 105.



Fot. 1. Żernica, kościół pw. św. Michała Archanioła, ściana północna prezbiterium, *Siedem sakramentów*

Fot. A. Poloczek, 2008 rok



Fot. 2. Żernica, kościół pw. św. Michała Archanioła, ściany północna i północno-wschodnia prezbiterium, fragmenty scen *Siedem sakramentów* i *Ojcowie Kościoła* oraz sceny *Lamentujący Hiob* i *Śmierć św. Aleksego*

Fot. A. Poloczek, 2008 rok



Fot. 3. Żernica, kościół pw. św. Michała Archanioła, ściany południowa i południowo-wschodnia prezbiterium, apostołowie oraz święci benedyktyńscy i cysterscy

Fot. A. Poloczek, 2008 rok



Fot. 4. Żernica, kościół pw. św. Michała Archanioła, ściana północna nawy, fragment sceny *Adoracja obrazu Marii z Dzieciątkiem*

Fot. A. Poloczek, 2008 rok

Oba powiązane ze sobą czynniki – potrydencka konfesjonalizacja i nowy model funkcjonowania śląskich cystersów – zaważyły na doborze i redakcji tematów żernickich polichromii. W dwóch najsilniej eksponowanych malowidłach – pokrywających północne ściany prezbiterium i nawy – podjęto wątki kluczowe dla katolickiej tożsamości, stanowiące przedmiot sporu z wyznaniowym oponentem i wpisujące się we właściwy dla ówczesnych międzykonfesyjnych relacji imperatyw odgraniczenia. Alegoria sakramentów już przez samo ukazanie ich liczby, ostatecznie skanonizowanej na soborze trydenckim, określa wyraźną linię demarkacyjną między katolicyzmem a denominacjami protestanckimi, uznającymi istnienie dwóch z nich lub całkowicie odrzucającymi w tym zakresie średniowieczną tradycję. Żernicka kompozycja wykazuje analogie do wcześniejszych ujęć tematu w typie drzewa sakramentów. Na przełom XV/XVI wieku datowany jest fresk na dawnej ścianie tęczowej od strony chóru w kościele pw. św. Marii Magdaleny w Jasionej na Górnym Śląsku¹⁵. Pień przyjmuje tu postać krzyża, a gałęzie zawijają się tworząc medaliony, w których ukazane są alegorie. W podobnej konwencji utrzymana jest grafika wykorzystana w polskim tłumaczeniu trydenckiego katechizmu z 1568 roku oraz w dedykowanej opatowi cystersów z Kamieńca Ząbkowickiego księdze Martina Rudolpha z roku 1600¹⁶. Oś przedstawienia wyznacza krucyfiks, wyrastający z ustawionej pośrodku kościelnego wnętrza chrzcielnicy. U nasady drzewo krzyża wypuszcza pędy winnej latorośli, które wijąc się tworzą spiętrzone symetrycznie po bokach sześć medalionów z przedstawieniami sakramentów. Najsilniej eksponowany jest ukazany na osi kompozycji chrzest, inaczej niż w Żernicy, gdzie główny akcent położony został na eucharystię, reprezentowaną przez wizerunek Ukrzyżowanego, który w przypadku grafiki nie pełni podobnej funkcji. W ściennym malowidle zniknęły również reminiscencje żywego drzewa – medaliony zawisły pośród obłoków nie wiążąc się organicznie z krzyżem. Z dużą dozą prawdopodobieństwa założyć można, że żernicka polichromia oparta została na grafice podobnej do użytej w polskim tłumaczeniu katechizmu. Przesłankę wskazującą na podyktowaną zapewne życzeniem twórcy ideowego programu adaptację graficznego wzoru, dokonaną przez malarza, jest niewłaściwe rozmieszczenie inskrypcji. Napis w medalionie z alegorią święceń kapłańskich wskazuje na sakrament eucharystii, natomiast w medalionie sąsiednim umieszczono nazwy dwóch

■ 15 ks. Z. Kliś, *Scena sakramentu pokuty w koronie drzewa sakramentów w Jasionej*, „Folia Historica Cracoviensia” 1997–1998, nr 4–5, s. 99–105.

16 *Katechizm albo nauka wiary i pobożności chrześcijańskiej według uchwały Trydenckiego Konsilium*, przeł. W. Kucborski, Kraków 1568; M. Rudolph, *Geistlicher Weinberg*, Neisse 1600.

sakramentów: święceń i małżeństwa, choć ukazano wyłącznie to ostatnie. Przetworzenie wzoru polegało przede wszystkim – jak już zasygnalizowano – na wyekspozowaniu sakramentu ołtarza. Takie zhierarchizowanie sakramentów miało swoją długą tradycję w katolickiej ikonografii, czego świadectwem jest antwerpski tryptyk Rogiera van der Weyden z około 1450 roku, w którym środkową część poświęcono eucharystii. W głębi przestrzeni obrazowej niderlandzki mistrz ukazał kapłana przy ołtarzu w momencie podniesienia, na pierwszym planie natomiast grupę Ukrzyżowania, wskazując tym samym na realną obecność Chrystusa w sakramencie. W Żernicy posunięto się jeszcze dalej, zastępując alegorię eucharystii w typie *pars pro toto* wizerunkiem Chrystusa na krzyżu. Między nim a innymi przedstawieniami malarskimi oraz celebransem, unoszącym hostię w realnej przestrzeni, ustanowić można szereg osi znaczeniowych. Ostatnia z relacji wskazuje na uobecnienie ofiary i ciała Chrystusa podczas mszy świętej – a zatem na jedną z nauk stanowiących przedmiot międzywyznaniowych kontrowersji. Innym punktem odniesienia jest przedstawienie Adama i Ewy za retabulum ołtarza głównego, ukazujące się oczom wiernych podczas procesji z darami. Krzyż, na którym dokonał się akt zbawienia, i drzewo poznania, przy którym doszło do upadku pierwszych rodziców, tworzą pełną znaczeń opozycję, podobnie jak w Jasionej, gdzie drzewu sakramentów przeciwstawiono rajskie drzewo flankowane przez Adama i Ewę, zinterpretowane jako drzewo występków. Według legend, do których nawiązuje *Pielgrzymka duszy* – czternastowieczny utwór cystersa Guillaume’a de Deguilleville’a – krzyż Chrystusowy wykonano z drewna przekłętego przez Boga i uschłego drzewa poznania, które w ten sposób przemieniło się w drzewo życia¹⁷. Motyw dwóch drzew wykorzystano w powstałym w zbliżonym czasie wystroju malarskim kościoła pw. św. Jerzego w Ostropie¹⁸. W podniebiu łuku arkady tęczkowej ukazano z jednej strony jakby wyrastające z baldachimu ambony drzewo zielone i owocujące, z drugiej zaś suche. W żernickich malowidłach opozycji tej towarzyszy typologiczne zestawienie Adama i Chrystusa – Nowego Adama.

Alegorie pozostałych sakramentów, z uwagi na zastosowanie formuły *pars pro toto*, odwołują się do rytuałów, praktykowanych w okresie potrydenckim, ustanowionych soborowym dekretem z roku 1547¹⁹. Częściowo

■ 17 M.R. Bennett, *The legend of the green and the dry tree*, “The Archeological Journal” 1926, nr 83, s. 21 n.; G. Dufour-Kowalska, *L’Arbre de vie et la croix*, Genève 1985, s. 27.

18 J. Gorzelik, *Rezydencja – klasztor – miasto...*, s. 253–275.

19 *Canones et decreta sacrosancti oecumenici Concilii Tridentini (...) / Beschlüsse und Glaubensregeln des hochheiligen allgemeinen Konzils zu Trent unter den Päpsten Paul III., Julius III. und Pius IV.*, Regensburg 1869, s. 39–46.

odbiegały one od zwyczaju średniowiecznego. Przykładem jest scena chrztu, w której pojawia się dwoje chrzestnych – zgodnie z zasadą obowiążącą w dobie posoborowej, podczas gdy wcześniej często bywało ich więcej. Chrztus ukazany został przy tym jako rytuał prywatny, nie zaś publiczny – odprawiany jak u luteranów przed całą kongregacją. Zmiana w stosunku do średniowiecznej praktyki zaznacza się również w ujęciu sceny małżeństwa, wymagającego – zgodnie z dekretem *Caput tametsi* z 1563 roku – błogosławieństwa kapłana²⁰. Z kolei sakrament pokuty ukazano podobnie jak często w sztuce średniowiecznej – penitent klęcząc wyznaje grzechy spowiednikowi siedzącemu na tronie, nie zaś w konfesjonale, który stał się obowiązkowym elementem kościelnego wyposażenia w dobie potrydenckiej²¹. Zauważyć wypada jednak, że na obszarach wiejskich jeszcze u schyłku średniowiecza zamiast spowiedzi dousznej występował rytuał zbiorowego pojednania²². Wyrazem kulturowych przemian jest również scena ostatniego namaszczenia. Postać przyjmującej sakrament wydaje się pogodzona z losem, podobnie jak zgromadzeni u jej łóżka bliscy, pogrążeni w modlitwie. Śmierć nie ma nic z dramatyzmu, który towarzyszył jej w średniowieczu – zgodnie z potrydencką *ars moriendi* stanowi zwieńczenie dobrego, chrześcijańskiego życia.

Porównanie do fresku z Jasionej oraz do grafiki w polskim wydaniu katechizmu ujawnia jeszcze jedną istotną i znaczącą różnicę. W Żernicy przedstawienia sakramentów przeniesione zostały w sferę *empireum*, podobnie jak wizerunki duchownych i świeckich hierarchów. Tych postrzegać należy jako obraz Kościoła, który na mocy powierzonej mu przez Chrystusa misji ustanowionych przezeń sakramentów udziela.

Motywy, który ustanawia związek między przedstawieniem sakramentów a sceną adoracji obrazu Madonny z Dzieciątkiem, jest sercowaty nimb eksponujący ideowe centra obu kompozycji. W malowidle na północnej ścianie nawy połączono elementy wykonane w różnych technikach – heterogeniczność struktury artystycznej sama w sobie stanowi nośnik istotnych treści. Słowa antyfony – zawierające prośbę o wstawiennictwo Marii – kierowane są do niej za pośrednictwem obrazu. W ten sposób zakomunikowano dwie nauki istotne dla katolickiej tożsamości konfesyjnej i odrzucane przez protestantów – o orędownictwie świętych oraz o kulcie wizerunków. Trudno znaleźć precedensy w sztuce Górnego Śląska dla

²⁰ Ibidem, s. 135–137.

²¹ ks. Z. Kliś, *Scena sakramentu pokuty...*

²² U. Pfister, *Konfessionalisierung und populäre Glaubenspraxis in der Frühen Neuzeit: Eine Einführung*, s. 8, [[:]] www.schmidt.hist.unibe.ch/pot/konfessionalisierung/PfisterKonfessionalisierung.pdf, dostęp: 28.02.2016.

połączenia w ramach jednej całości komponentów malowanych na różnych podobrazach. Źródłem inspiracji mógł być natomiast ołtarz główny kościoła rzymskich oratorian św. Filipa Nereusza – Santa Maria in Vallicella, zwanego też *Chiesa Nuova*. Do retabulum przeniesiono słynący łaskami fresk zdobiący fasadę wcześniejszej świątyni. Transformację koncepcji malarskiego wystroju nastawy, którego wykonanie zlecono Rubensowi, Martin Warnke postrzega jako świadectwo zasadniczej zmiany w dziejach obrazu ołtarzowego²³. Zdaniem badacza pierwotnie, za sprawą kardynała Cesare Baronio, wybitnego historyka Kościoła, celem było uniknięcie upragnionej przez wiernych dotykanej bliskości wizerunku oraz możliwie dobitne podkreślenie, że – zgodnie z katolicką teologią obrazu – to nie on sam jest źródłem łaski, lecz Bóg. Ostatecznie, po śmierci hierarchy, przeżyła wola nadania całości wyrazu bardziej emocjonalnego²⁴. W efekcie w ideowym centrum znalazła się wyodrębniona ramą kopia fresku, malowana na miedzianej płycie, zasłaniającej oryginał, ujęta w płótno, na którym wyobrażono adorujące anioły. Maryjny wizerunek zainscenizowano w sposób dynamiczny – putta przynoszą go z otwartych niebios. Po bokach retabulum, na poziomie widza, ukazano świętych, którzy zdają się objaśniać rozgrywające się na naszych oczach wydarzenie. W Żernicy zdecydowano się na rozwiązanie bliższe finalnemu wariantowi z *Chiesa Nuova*, umieszczając pośrodku kompozycji wyodrębniony wizerunek, stanowiący syntezę dwóch słynących łaskami Hodegetrii – *Salus Populi Romani* z rzymskiej bazyliki Santa Maria Maggiore oraz Matki Boskiej Piekarskiej. Powtórzono przy tym jedną ze strategii legitymizacji kultu obrazów, zastosowanych w rzymskiej świątyni oratorian. Umieszczenie wizerunku *Santa Maria della Vallicella* w nastawie ołtarza eksponować miało jego związek z eucharystią, wskazując tym samym, że kult obrazów i kult eucharystyczny mają wspólną, teologiczną podstawę w epifanii Chrystusa²⁵. Ten sam związek podkreślono w Żernicy, nadając obrazowi Marii z Dzieciątkiem oraz reprezentującemu sakrament ołtarza krucyfikswi w sąsiednim malowidle podobną oprawę w postaci sercowatego nimbu.

Z wątkiem katolickiej ikonodulii wiąże się również przywołanie wizerunków maryjnych o szczególnym statusie. Odwołanie w obrazie, który prawdopodobnie pierwotnie wypełniał puste dziś pole w centrum malowidła, do Hodegetrii z Santa Maria Maggiore, może wskazywać, iż różnice w dłoniach zgromadzonych poniżej zakonników i świeckich nie pełnią

■ 23 M. Warnke, *Italienische Bildtabernakel bis zum Frühbarock*, [w:] idem, *Nah und Fern zum Bilde. Beiträge zu Kunst und Kunsttheorie*, Köln 1997, s. 87.

24 Ibidem, s. 78.

25 Ibidem, s. 68.

wyłącznie funkcji symbolu pobożności. Według legendy, ikona z rzymskiej bazyliki obnoszona była w procesji różańcowej podczas bitwy między flotami chrześcijańską i turecką 7 października 1571 roku pod Lepanto. Przekonanie o związku zwycięstwa nad muzułmanami z rzymskimi celebracjami wpłynęło na popularność obrazu w kręgu bractw różańcowych, umieszczających często kopie wizerunku w swoich ołtarzach. Inna legenda dotycząca ikony tłumaczyć może dodanie do żernickiej polichromii przedstawienia świętego papieża. Podczas zarazy w 590 roku Grzegorz Wielki miał zarządzić procesję z wizerunkiem, która spowodowała koniec cierpień mieszkańców Wiecznego Miasta²⁶.

Motywy zasługującym na szczególną uwagę są wielokrotnie wspomniane sercowate nimby, powtarzające się w żernickich polichromiach. Serce – symbol miłości i spotkania człowieka z Bogiem – cieszyło się sporą popularnością zarówno w pismach nowożytnych mistyków, jak i w sztuce tego czasu, pojawiając się w licznych emblematycznych i quasi-emblematycznych konstrukcjach. Znaczącym przykładem jest sztych Boëtiusa à Bolswerta, ukazujący artystę malującego na sercu niczym na płótnie scenę rozgrywającego się przed nim Bożego Narodzenia²⁷. Wpisanie w ramy w kształcie serca ukrzyżowanego Chrystusa, któremu towarzyszą anioły z *Arma Christi*, wizerunku Marii z Dzieciątkiem, Trójcy Świętej, Ukrzyżowania i Biczowania, podkreślać ma zapewne potrzebę odmalowania w ludzkim sercu owych pobożnych obrazów, pojmowanego jako krok ku mistycznemu zjednoczeniu z Jezusem. Idea *unio mystica*, jak również silny rys pasyjny, korespondują nie tylko z teologią św. Bernarda z Clairvaux, ale także z modelem powszechnej, mistycznej pobożności, propagowanym przez śląskich cystersów²⁸.

Cysterski wymiar programu ideowego żernickich malowideł ujawnia się w sposób najbardziej czytelny w wyborze przedstawionych świętych. Tradycję wyrastającego z benedyktyńskiego pnia zgromadzenia uosabiają Robert z Molesmes, Benedykt i Bernard z Clairvaux. W wątek zakonnej autoprezentacji wpisuje się umieszczenie ich wizerunków ponad postaciami apostołów, co dobitnie wskazuje na kontynuację misji bezpośrednich uczniów Chrystusa. Do ideału życia mniszego, w praktyce zdezaktualizowanego w dobie potrydenckiej konfesjonalizacji, odnieść można

■ 26 A. McAlister Blazer, *From Icon to Relic: The Baroque Transformation of the Salus Populi Romani*, "Athanasius" 1995, nr 13, s. 32.

27 A. Kozieł, *Angelus Silesius, Bernhard Rosa i Michael Willmann, czyli sztuka i mistyka na Śląsku w czasach baroku*, Wrocław 2006, s. 109 n.

28 Ibidem.

przedstawienia Hioba i św. Aleksego z Edessy – uosabiających gotowość do wyrzeczenia się dóbr doczesnych.

Oprócz apostołów i reprezentujących tradycję, stanowiącą jeden z filarów katolickiej wiary, ojców Kościoła, jedynymi niezakonnymi świętymi pojawiającymi się w polichromii świątyni w Żernicy są Jan Nepomucen oraz Izydor. Przedstawienie pierwszego z nich, zapewne poprzedzające beatyfikację praskiego kanonika w 1721 roku, wzorowane jest na statui z Mostu Karola w Pradze, wykonanej według projektu Matthiasa Rauchmillaera w roku 1683²⁹. Nepomucen cieszył się popularnością wśród rudzkich cystersów – świadczą o tym dwie figury w Rudach – z 1724 i 1734 roku – oraz wezwanie jednej z kaplic przytranseptowych kościoła konwentualnego z freskami z około 1725 roku³⁰. Jego wstawiennictwo przyzywane było przeciw żywiołowi wodnemu, czczony był także jako patron tajemnicy spowiedzi oraz ziem czeskich. Z kolei Izydor z Madrytu, kanonizowany w roku 1622, otaczany był czcią jako patron rolników, stąd jego popularność w okolicach wiejskich³¹. W obu przypadkach mamy do czynienia z kultami kontrreformacyjnymi, propagowanymi w okresie potrydenckiej konfesjonalizacji.

Program ideowy malarskiego wystroju kościoła w Żernicy łączy szereg wątków charakterystycznych dla tej fazy rekatolizacji Górnego Śląska, w której po zastosowaniu środków twardych, służących wykluczeniu konfesyjnych oponentów, przyszedł czas na utwierdzanie katolickiej tożsamości wyznaniowej. Wyłania się zeń obraz pewnego siebie Kościoła, oparte go na trwałym fundamencie tradycji, który przez posługę sakramentalną i praktyki pobożnościowe prowadzi wiernych ku zbawieniu, a dusze ku zjednoczeniu z Chrystusem. Cystersi jawią się w świetle żernickich malowideł jako ważna część kościelnej wspólnoty, jako zgromadzenie o starodawnej genezie i szczególnym charyzmacie. Za sprawą polichromii, prezentującej kluczowe nauki Kościoła, świątynia stała się przestrzenią katechizacji w duchu *Tridentinum*.

■ 29 M. Schwarz, *Der Hl. Nepomuk auf der Karlsbrücke in Prag*, „Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums” 1969, s. 109–120.

30 J. Gorzelik, *Dziedzictwo górnośląskiego baroku...*, s. 110–113, 116–119.

31 S. Kimpel, *Isidor von Madrid*, [w:] *Lexikon der christlichen Ikonographie*, red. W. Braunfels, t. VII, Freiburg im Breisgau 1974, szp. 11–13.

Treści ideowe polichromii w kościele pw. św. Michała Archanioła w Żernicy

Polichromie wzniesionego w 1661 roku drewnianego kościoła pw. Michała Archanioła w Żernicy, zrealizowane zapewne w dwóch etapach w 2. połowie XVII wieku, stanowią jeden z bardziej interesujących zespołów malowideł doby potrydenckiej na Górnym Śląsku. Program ikonograficzny zdeterminowany został przez dwa główne czynniki: imperatyw wyznaniowego odgraniczenia, towarzyszący procesowi konfesjonalizacji, oraz związki z zakonem cystersów, w których dobrach położona była żernicka parafia. W przestrzeni kościoła szczególnie wyeksponowano malowidła prezentujące katolicką naukę o sakramentach i ofiarnym charakterze mszy świętej oraz tradycję kultu obrazów. W pierwszym z przypadków ukazano charakterystyczną dla zreformowanego, potrydenckiego katolicyzmu praktykę udzielania sakramentów. W drugim przedstawiono grupę postaci adorujących niezachowany do dziś obraz Marii z Dzieciątkiem w typie Ho-degetrii aplikowany do belek. Na pozostałych ścianach umieszczono między innymi wizerunki świętych szczególnie czczonych w zakonie cystersów – Benedykta z Nursji i Bernarda z Clairvaux. W malowidłach czytelne są również nawiązania do mistycznego modelu pobożności, propagowanego przez zgromadzenie na Śląsku. Za sprawą polichromii kościół w Żernicy stał się przestrzenią katechizacji wiernych w duchu *Tridentinum*.

Ideological Content of Polychrome Decorations in the Church of St. Michael the Archangel in Żernica

Polychrome decorations of built in 1661 the wooden Church of St. Michael the Archangel in Żernica, completed probably in two stages in the second half of the seventeenth century, are one of the most interesting painting series of the post-Tridentine times found in the Upper Silesia region. Iconographic program was determined by two main factors: the imperative of religious demarcation accompanying the process of confessionalization, and connections with the Cistercian Order on whose estate the parish of Żernica was located. In the space of the church a special place belongs to paintings presenting Catholic teaching

on the sacraments, the sacrificial nature of the Mass and the tradition of the worship of images that were exposed in particular. The first of the analyzed paintings shows characteristics of the reformed, post-Tridentine Catholic practice of the sacraments. The second depicts a group of people adoring the image of the Virgin and Child in the Hodegetria type applied to the wooden beams that unfortunately did not manage to survive to this day. On the church's remaining walls there were placed images of saints particularly venerated by the Cistercian Order, including Benedict of Nursia and Bernard of Clairvaux. Furthermore, the paintings are also full of clear references to mystical devotion model propagated by the Assembly in Silesia. Because of the analyzed in the article polychrome decorations the church of Žernica became a catechization space of the faithful in the spirit of *Tridentium*.