

Jolanta Talbierska

Treści ideowe dekoracji monumentalnej kościoła Świętych Apostołów Piotra i Pawła w Nysie, dawniej kościoła klasztornego bożogrobców

Studia Theologica Varsaviensia 23/1, 171-218

1985

Artykuł został zdigitalizowany i 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.

JOLANTA TALBIERSKA

**TREŚCI IDEOWE DEKORACJI MONUMENTALNEJ
KOŚCIOŁA ŚWIĘTYCH APOSTOŁÓW PIOTRA I PAWŁA
W NYSIE, DAWNIEJ KOŚCIOŁA KLASZTORNEGO
BOŻOGROBCÓW**

Treść: Wstęp; I. Zagadnienia formalne: czas powstania dekoracji, fundatorzy, autorzy i wzorce; II. Analiza ikonologiczna polichromii prezbitarium, sklepienia głównego, empor i chóru muzycznego; III. Analiza ikonologiczna dekoracji monumentalnej kaplic; Zakończenie.

WSTĘP

Różne tendencje w dekoracjach monumentalnych, powstających w XVII i 1 połowie XVIII wieku, złożyły się na wielki styl okresu kontrreformacji, a jego źródła można odnaleźć m. in. w założonej przez papieża Grzegorza XV kongregacji propagandy wiary — *Congregatio de Propaganda Fidei*¹. W krajach katolicko-monarchistycznych, do których należały obszary pod panowaniem Habsburgów a także Szwabia i Bawaria, można zaobserwować wspaniały rozkwit różnych form dekoracji wnętrz, zwłaszcza polichromii, rzeźb i stiuków. Wielkie programy ideowe barokowych dekoracji monumentalnych, przeznaczonych do kościołów, klasztorów, bibliotek czy kolegiów zakonnych, układane były przez wytrawnych teologów i spełniały dwie podstawowe funkcje: ideologiczno-dydaktyczną oraz dekoracyjną. Programy były ściśle związane z miejscem, do którego zostały przeznaczone i jego użytkownikami, dla których nie bez znaczenia było zaspokojenie ambicji artystycznych. Podstawową myślą było propagowanie idei zwycięskiego i triumfującego Kościoła katolickiego, aby zadać ostateczny cios reformacji.

Prawidłowa interpretacja wielkich tematów barokowego malarstwa ściennego, do których należy polichromia kościoła

¹ F. Seppelt, K. Löffler, *Dzieje papieży*, tłum. Poznań 1936, s. 409.

bożogrobców, możliwa jest przy pomocy ikonologii. Wychodzi ona bowiem poza samo przedstawienie, rozszerzając zakres tematyczny i pojęciowy przy współudziale pokrewnych dyscyplin naukowych, jak filozofia czy historia, przez co pozwala zrozumieć myśli zawarte w obrazach w całej rozciągłości. Jedną z motywacji sztuki w XVII i XVIII wieku była duża rola powstających systemów filozoficznych w kształtowaniu światopoglądu.² W Europie Środkowej, to zadanie spełniała m. in. filozofia Gotfrieda Wilhelma Leibniza i Christiana Wolffa³, powszechna w XVIII wieku w krajach słowiańskich i niemieckich podległych Habsburgom, a także w południowych Niemczech. Pojęcie harmonii Leibniza, jako podobieństwo w różnaitości lub jedności w wielości, największe tam, gdzie występuje najwięcej elementów i to pozornie będących w nieładzie, zaważyło na rozwiązaniach architektonicznych oraz na wystroju wnętrza.⁴ Komponowanie w całość polichromii, rzeźb, obrazów czy innych elementów, pozornie bardzo różnorodnych, miało na celu stworzenie jedności ideowej, podporządkowanej Bogu, który był ostateczną racją wszystkiego, ponieważ według Leibniza, harmonia rzeczy to Bóg.⁵

Monumentalne programy ideowe, realizowane zwłaszcza w malarstwie ściennym, można określić mianem baroku mówiącego, którego źródła należy się doszukiwać w egzegezyce i homiletyce, posługującej się formalną metodą retoryki.⁶ Kazanie barokowe podzielone było na dwa zasadnicze wątki: *loci theologici*, oparte na Piśmie Świętym oraz teologii i *loci topici*, wykorzystujące retorykę i dialektykę.⁷ Barok mówiący lubił posługiwać się kazaniem, którego „ulubionym dzieckiem”⁸ była alegoria. Sztuka baroku, wyrażająca się doskonale przez alegorię, posługiwała się historią i źródłami literackimi, zwłaszcza Pismem Św. i dziełami ojców Kościoła. Wybierała *exemplum*, czyli przykład pokazany jako *res gestae* — zdarzenia

² J. Wrabec, *Niektóre społeczne i indywidualne motywacje sztuki śląskiej w okresie baroku*, w: *Sztuka 1 poł. XVIII w.* Warszawa 1970, s. 228.

³ Tamże

⁴ Tamże

⁵ Tamże

⁶ W. Mrazek, *Die barocke Deckenmalerei in der ersten Hälfte des 18 Jhr. in Wien und den beiden Erzherzogtümern ober und unter der Enns*, Wien 1947, s. 35.

⁷ Tamże

⁸ Tamże, s. 51

lub *res fictae* — zmyślenia.⁹ Zadaniem dla układającego program było stworzenie *imagines figuratae* czyli obrazów wyobrażonych zaczerpniętych z *res gestae* lub *res fictae*.¹⁰ Alegoria, była także całym systemem odczytywania zawartych w niej idei. Niemalę zasługi w tym zakresie położył Ignacy Loyola, wydając w 1548 roku *Exercitia spiritualia*. Alegorie, są nie tylko przedstawieniami, przetransponowaniem słów na obrazy, lecz również ideami.¹¹ Neoplatończyk Christophoro Giarda tak mówił: „ponieważ dusza została wypędzona z nieba do mrocznej piwnicy ciała, jej funkcje trzymane są w niewoli przez zmysły. Dlatego też, nie można zobaczyć piękności oraz kształtu Cnót i Nauk, rozproszonych w całej materii, a nawet zaciemnionych, dopóki nie zostaną doskonale wyrażone kolorem i ożywione przez gorące ich umiłowanie i pragnienie”¹². Zgodnie z takim rozumieniem tej neoplatońskiej idei, wszystko co materialne stanowi symbol dla ducha. Ta duchowość widoczna jest choćby w Piśmie Św., które czytamy za pomocą oczu.¹³ Przełożenie Pisma Św. na obrazy, wyrażone kolorem i materią, umożliwiłi uchwycenie zmysłami tego, co duchowe i istotne dla danej idei. Alegoria i obraz, to nie tylko słowo i idea, jak podaje konwencjonalna interpretacja¹⁴, ale także prywatny sens dla autora. Niemniej jednak, programy dekoracji monumentalnych podlegały ustalonym regułom. Treść zamierzonej polichromii lub innych dekoracji, powinna była odpowiadać czterem pojęciom, które określał: *sensus litteralis*, czyli historia, *sensus tropologicus* — fabuła, *sensus allegoricus* — morały i *sensus mysticus* — hieroglify.¹⁵ Poszczególne sceny dzieliły się na wprowadzające, historyczno-narracyjne, symboliczne, confirmacyjne i konkluzyjne.¹⁶ Środek fresku zawierał zazwyczaj meritum sprawy. Przyczyna lub skutek, początek czy koniec, główne idee uwidaczniane były w partii centralnej albo w inny sposób szczegól-

⁹ Tamże, s. 80

¹⁰ Tamże

¹¹ E. H. Gombrich, *Icones symbolicae. The visual image in Neo-Platonic thought*, Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, T. 2, 1948, s. 164.

¹² Za Gombrich, op. cit., s. 164.

¹³ Mrazek, op. cit., s. 36.

¹⁴ Gombrich, op. cit., s. 165.

¹⁵ Tamże

¹⁶ Cała mowa retoryczna dzieliła się na cztery etapy: wprowadzenie (*exordium*), opowiadanie (*narratio*), uzasadnienie (*confirmatio*) i konkluzję (*conclusio*), za: Mrazek, op. cit., s. 32.

nie eksponowanej. Ważna była także strona formalna przyszłej dekoracji. Trzeba było ustalić odpowiedni punkt widokowy, wykorzystać źródła i kierunek światła oraz dostosować kompozycje do architektury a polichromie do reguł powszechnego wówczas malarstwa iluzjonistycznego. Ułożenie i wykonanie całości dekoracji było najczęściej wynikiem współpracy teologa, fundatora, zamawiającego i przyszłego użytkownika, który często finansował przedsięwzięcie, malarza, dekoratorów a czasem i architekta.

Wystrój barokowego kościoła bożogrobców w Nysie, pochodzący z 2 i 3 ćwierci XVIII w., jest znakomitym przykładem realizacji wielkich programów ideowych zawartych w malarstwie ściennym oraz dekoracji rzeźbiarsko-architektonicznej. Praca stanowi próbę interpretacji treści ideowych polichromii i ściśle z nią związanej kaplicy Grobu Św., albowiem zespół ten stanowi podstawę koncepcji ideowej kościoła. Jako mniej istotne, wymagające oddzielnych studiów, pominięte zostały inne elementy wystroju: wolnostojące rzeźby, dekoracje ołtarza głównego i ołtarzy bocznych oraz obrazy olejne i malowidła ołtarzowe. Ten bogaty w treści jak i formie zespół nie miał dotychczas swojego odrębnego opracowania, chociaż w pełni na to zasługiwał, zarówno ze względu na program jak i wysoki poziom wykonania.

I. ZAGADNIENIA FORMALNE: CZAS POWSTANIA DEKORACJI, FUNDATORZY, AUTORZY I WZORCE

Dnia 28 sierpnia 1719 roku¹⁷ rozpoczęto budowę nowego kościoła w Nysie, według planów — jak się przyjmuje — Michaela Kleina¹⁸. Świątynia ta, przeznaczona była dla zakonu kanoników regularnych Stróżów Grobu Chrystusowego w Jerozolimie, zwanych w skrócie bożogrobcami. Zakon ten, obecny w Nysie od XIII wieku¹⁹, pierwszy swój szybki roz-

¹⁷ B. Patzak, *Archivalische Beiträge zu einer Geschichte der deutschen Barockmalerei*, Monatshefte für Kunstwissenschaft, T. 9, 1916, s. 334; ogólnie przyjmuje się datę 1720 r., możliwe, że wcześniej zatwierdzono tylko plany a sama budowla rozpoczęła się w 1720 r. Por. K. Kalinowski, *Architektura doby baroku na Śląsku*, Warszawa 1977, s. 179.

¹⁸ Kalinowski, op. cit., s. 182.

¹⁹ Pierwsze pisemne wzmianki pochodzą z 1260 r., choć tradycja wiąże pojawienie się bożogrobców w Nysie z Bolesławem Wysokim i rokiem 1190, por. J. Kębiłowski, *Nysa*, Wrocław—Warszawa 1972, s. 139.

wój przeżywał w XIV i XV wieku²⁰. Od połowy XVI wieku zaczął stopniowo podupadać, tak że w 1647 roku liczył zaledwie trzech zakonników.²¹ Ponowny rozkwit zakonu rozpoczął się wraz z końcem wojny Trzydziestoletniej i rządami prepozyta Franciszka Dominika Farusiusa.²² Nowa budowla powstała za czasów prepozyta Michaela Josepha Kargera.²³ Główny korpus ukończony został w 1726 roku²⁴, a kolejny prepozyt Eliasz Klose zastał gotowy budynek, bez wystroju wewnętrznego, dnia 10 sierpnia 1729 roku²⁵.

Do powstania kościoła św. Piotra i Pawła, bo takie wezwanie otrzymał, przyczynił się niewątpliwie biskup wrocławski, arcybiskup Wormacji i Trewiru, palatyn reński Franz Ludwig von Neuburg. Ofiarował on spore sumy i dodatkowe materiały budowlane na rzecz zakonu, o czym świadczą zachowane kwity.²⁶ Ten protektorat można tłumaczyć tym, że nyski kościół był kościołem opackim kongregacji śląskiej bożogrobców²⁷, a Franzowi Ludwigowi, jako głównemu zwierzchnikowi Śląska²⁸ i jednocześnie jego biskupowi, musiało zależać na odpowiednim wyposażeniu katolickich kościołów czy zakonów. Tym bardziej, że dysponował tzw. funduszem józe-fińskim, czyli rodzajem dotacji ustanowionej przez cesarza Józefa I dla wspomagania fundacji katolickich na Śląsku.²⁹ Fundusz był rekompensatą protestantów za oddanie im 122 kościołów po traktacie w Altranstädt w 1706 roku.³⁰ Niewykluczone, że biskup wrocławski posiadający tytuł Wielkiego Mistrza Niemieckich Zakonów Rycerskich³¹, szczególnie honorował bożogrobców będących u swoich początków zakonem rycerskim i połączonych w 1489 r. przez papieża Innocente-

²⁰ Tamże, s. 140.

²¹ Tamże.

²² Tamże.

²³ Kalinowski, op. cit., s. 179.

²⁴ Patzak, op. cit., s. 334; opierał się na danych z *Schlesische Nouvelles Courrier*, Breslau 1726.

²⁵ E. Dubowy, *Felix Anton Scheffler*, Jahrbuch des Vereins für Christliche Kunst, T. 6, München 1926, s. 104.

²⁶ Na przykład pod datą 25 lipca 1721 r.: „zur erbaung des Gottes Hauses Hundert fünfzig Tausend Zigel und 2 ofen Kalck gegen streich und Breunerlohn”, za: Patzak, op. cit., s. 104.

²⁷ J. Duchniewski, *Bożogrobcy*, w: *Encyklopedia Katolicka*, T. 2, Lublin 1976, s. 880—881.

²⁸ K. Kastner, *Breslauer Bischöfe*, Breslau 1929, s. 56.

²⁹ Tamże.

³⁰ Tamże.

³¹ Tamże.

go VIII z joannitami³². Do wykonania polichromii Franz Ludwig sprowadził swoich nadwornych malarzy, uczniów Cosmy Damiana Asama, Felixa Antona (1701—1760) i jego brata Christophą Thomasa (1699—1756) Schefflerów. Bracia wcześniej pracowali dla biskupa na zamku w Durlach, potem w pałacu biskupim w Wormacji skąd przybyli na Śląsk pod koniec 1729 lub na początku 1730 roku.³³ Franz Ludwig wypłacił też Schefflerom honorarium za wykonanie fresków w kościele bożogrobców. Zachowane były kwity na ogólną sumę 4280 guldenów, rozłożone na raty od czerwca 1730 r. do 30 stycznia 1731 r.³⁴ i podpisane przez Felixa Antona Schefflera. Prace nad polichromią zostały prawdopodobnie zakończone na przełomie lat 1730—1731. Inskrypcja pozostawiona na podłuczcu chóru muzycznego głosi: *Thomas et Felix Antoni. Scheffler pinxit 1730*. Była to jedna z pierwszych samodzielnych prac obu braci a zarazem ostatnia wspólna. Po ukończeniu polichromii w Nysie drogi Schefflerów rozeszły się właściwie na zawsze. Młodszy pozostał na Śląsku, starszy wrócił do Augsburga.

Głównym wykonawcą większości fresków w kościele bożogrobców jest Felix Anton. Świadczy o tym analiza stylistyczna polichromii, w której wyraźnie można odróżnić partie malowane ręką Thomasa i ręką Felixa, a także fakt, że kwity potwierdzające odbiór pieniędzy wystawione były na młodszego Schefflera i również przez niego poświadczone. Umieszczenie imienia Christophą Thomasa na początku inskrypcji poddyktowane było raczej względami grzecznościowymi — chodziło zapewne o starszeństwo brata. Polichromia, wykonana metodą kazeinowo-wapienną, pokrywa kopułę prezbiterium, sklepienie kolebkowe nad nawą główną, sklepienia ośmiu empor i dziewięciu kaplic — dziesiąta kaplica Grobu Św. posiada dekorację malarsko-rzeźbiarską — oraz przeszło i partię ścienną chóru muzycznego. Sklepienie główne, prezbiterium i górne przeszło chóru muzycznego malowane były wspólnie przez obu Schefflerów. Starszemu jednak należy przypisać freski znajdujące się w kaplicy przeciwległej w kaplicy Grobu Św. Malowidła empor i pozostałych kaplic są dziełem Felixa Antona.

³² M. Heimbucher, *Die Orden und Kongregationen der katholischen Kirche*, T. 2, Paderborn 1907, s. 24; od tego czasu zwani byli Kanonikami Regularnymi lub Krzyżowcami Grobu Św.

³³ G. Grundmann, *Barockfresken in Breslau*, Frankfurt a. M. (b. r.), s. 78.

³⁴ Por. Dubovy, op. cit., s. 104.

W różnych partiach polichromii występują charakterystyczne dla młodszego Schefflera liczne fragmenty iluzjonistycznie wykreślonej architektury: balustrady, kopuły, budowle, kościoły i kolumny.

Bezpośrednie wzorce formalne nyskiej polichromii zaczerpnięte są ze sztuki Asamów i prac Andrea Pozza. Cosma Damian Asam zetknął się bezpośrednio ze sztuką Pozza³⁵, posiadał też jedno z wydań jego traktatu *Perspectiva pictorum et architectorum*³⁶ i nawiązywał do zawartych w nim wzorów. Z kolei Schefflerowie, którzy byli uczniami Cosmy Damiana Asama przejęli też od niego niektóre rozwiązania, tym bardziej, że traktat Pozza w kręgach malarzy był ogromnie popularny i wszechstronnie przez nich wykorzystywany.³⁷ Dekoracja sklepienia głównego, z iluzjonistyczną balustradą i czterema kontynentami, triumf Krzyża Św. w otoczeniu chórów anielskich (zamaist triumfu symbolu IHS), to nawiązanie do wzorców z kościoła S. Ignatio w Rzymie. Grupa aniołów dźwigających Krzyż Św. na sklepieniu nawy głównej jest wiernym powtórzeniem tej samej sceny z kościoła opackiego w Aldersbach, w którym polichromię wykonał w 1720 roku Cosma Damian Asam. Także do kompozycji Asama, z dekoracji malarskiej katedry we Freising, gdzie pracował z Christophem Thomasem Schefflerem w 1723 roku³⁸, nawiązuje postać Boga — Ojca jako Stwórcy z fresku kaplicy przeciwległej kaplicy Grobu Św. oraz układ Trójcy Św. na sklepieniu nawy głównej.

Typ Grobu Pańskiego, jako samodzielnej kaplicy, stał się popularny od XII wieku.³⁹ W okresie baroku wykształciła się

³⁵ Uczęszczał do klasy malarskiej Akademii św. Łukasza w Rzymie, Dubovy, op. cit., s. 98.

³⁶ J. Kowalczyk, *Andrea Pozzo a późny barok w Polsce. Traktat i ołtarze*, BHS 1975 nr 2, s. 164.

³⁷ Miał aż 38 wydań w XVIII wieku, tamże.

³⁸ N. Lieb, *Felix Anton Scheffler*, w: U. Thieme, F. Becker, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, T. 30, Leipzig 1950, s. 9.

³⁹ Ten typ niektórzy badacze wywodzą z czasów Konstantyna. E. Dygve uważa, że zaczęto go stosować od XVII wieku, gdy liturgię akwilejską zastąpiono rytmem rzymskim a to z kolei wprowadzało procesje sepulkralne. W Wielki Piątek poświęcano na grobie Hostię i zostawiano. W rannej, niedzielnej procesji przychodzono do grobu i śpiewano antyfonę zaczynającą się od słów: *venite et videte locum ubi positus erat Dominus* (Mt 28, 6). Bożogrobcy mieli własną liturgię, zwaną rytmem rzymsko-galijskim. Po Soborze Trydenckim przyjęli Breviarz Rzymski zachowując własne oficja szczególnie ekspoz-

specjalna grupa kaplic Grobu Św., wyróżniająca się formą i rozbudowanym programem ikonograficznym.⁴⁰ Forma kaplicy starała się zawsze nawiązywać, zgodnie z tradycją, do historycznego grobu Chrystusa, który nota bene pochodził z czasów cesarza Konstantyna Wielkiego, a więc trzy wieki później. Budowla składała się z pomieszczenia głównego — *anastasis* i drugiego wnętrza — *sacellum*, które było grobem właściwym, często w formie mensy ołtarzowej.⁴¹ Ten właśnie rozbudowany układ występuje w kościele bożogrobców, co jest uzasadnione, ponieważ zakon swoje powstanie i tradycje wywodził z czuwania i posług dla pielgrzymów przy Świętym Grobie w Jerozolimie. Projekty do barokowych kaplic Grobu Pańskiego robili między innymi Andrea Pozzo (28 rozwiązań), Johann Andreas Wolff i Johann Andreas Gummpp.⁴² Formalnie należy wiązać nyską kaplicę Grobu Św. z rozwiązaniami pojawiającymi się w południowych Niemczech, gdzie występuje podobny wystrój rzeźbiarski i program ikonograficzny. Jednym z bliższych wzorców jest Grób Pański w kościele Teatynów w Monachium.

Autorami programu ideowego dekoracji monumentalnej nyskiego kościoła byli zapewne sami bożogrobcy, a zwłaszcza ich prepozyt Eliasz Klose. Cała koncepcja została ułożona przez wytrwałych teologów i jest ściśle związana z zakonem. Bożogrobcy przywiązywali wielkie znaczenie do wykształcenia swoich zakonników, ich erudycja stała na najwyższym poziomie.⁴³ Skomplikowany układ scen, liczne alegorie, parafrazy i kompilacje cytatów z Pisma Św., pism ojców Kościoła czy innych źródeł literackich, komponowanie napisów występujących na freskach na zasadzie rebusu przez wstawienie w odpowiednim miejscu znaku krzyża czytanego jako słowo *crux*, wszystko to wskazuje na niepospolitą erudycję autora. Niewykluczone jest również współautorstwo lub sugerowanie pewnych rozwiązań przez samego biskupa Franza Ludwiga von Neuburg.

nujące kult Męki Pańskiej i grobu Chrystusa. Por. E. Dyggve, *Sepulcrum Domini. Form und Einrichtung*, w: *Kunsthistorische Studien. Festschrift Friedrich Gerke*, Baden-Baden 1962, s. 18.

⁴⁰ P. Strieder, *Entwürfe zu Heiligen Grübern in Münchener Kirchen*, Das Münster, R. 1951, T. 9—10, s. 282.

⁴¹ Program ikonograficzny będzie dokładnie omówiony w rozdziale dotyczącym analizy ikonologicznej.

⁴² Strieder, op. cit., s. 282.

⁴³ Duchniewski, op. cit., s. 881.

II. ANALIZA IKONOLOGICZNA POLICHROMII PREZBITERIUM, SKLEPIENIA GŁÓWNEGO I CHÓRU MUZYCZNEGO

Analizę programu nyskich malowideł należy rozpocząć od prezbiterium, w którym jako miejscu najbardziej uświęconym w kościele, przedstawiona została główna idea będąca jednocześnie kluczem do zrozumienia treści całej dekoracji monumentalnej. Ideą tą jest triumf i apoteoza Krzyża Św. Środek symbolicznego nieba zajmuje czerwony, podwójny krzyż bożogrobców. Podwójna poprzeczna belka wiąże się z ustną tradycją zakonu powołującą się na św. Jakuba Młodszeo, jako ich pierwszego ustawodawcy i patrona.⁴⁴ Otóż Maria, matka Jezusa, oznajmiła Jakubowi stojącemu przy ukrzyżowanym Synu, że zostanie pierwszym biskupem prawowiernych w Jerozolimie oraz stróżem Grobu Chrystusa. Mówiąc to, naznaczyła krzyż na szacie apostoła palcem umoczoną w krwi Jezusa, a drugą belkę dodała na pamiątkę przydanej przez Piłata tabliczki z napisem INRI.⁴⁵ Umieszczenie w tej scenie podwójnego krzyża bożogrobców miało sugerować i podkreślać ścisły związek tego zakonu z propagowaniem kultu i idei Krzyża Św. Czerwono-złoty krzyż otoczony jest przez dziewięć chórów anielskich, zgodnie z klasycznym podziałem ułożonym przez Dionizego Areopagite.⁴⁶ Najbliżej krzyża znajdują się czerwone Serafimy, z trzema parami skrzydeł, są one obrazem mądrości i rozumu boskiego. Wokół nich, z dwoma parami skrzydeł, widać niebieskie Cherubiny, które są symbolem światła i ognia bożego. Następny chór tworzą Trony, które strzegą wielkości Pana. Dalej znajdują się Panowania władające ciałem i duszą, obok nich Potęgi, których zadaniem jest wypełniać wolę Boga i Moce, które są odzwierciedleniem energii boskiej i których gniew spada na ludzi za grzechy. Kolejny chór tworzą Księstwa, sprawujące władzę nad ludźmi, ziemiami i językami. Wśród Archaniołów, pełniących funkcję wysłanników bożych, centralną grupę stanowią: Gabriel z lilią, Michał w zbroi, z palmą chwały i ze szeptrem oraz Rafael z laską zakończoną krzyżem. Michał i Rafael podtrzymują owalną tarczę, na której widnieją, uło-

⁴⁴ M. Buliński, *Wiadomość historyczna o zakonie Kanoników Regularnych Stróżów Grobu Chrystusowego*, Pamiętnik Religijno-Moralny, T. 22, 1852, s. 452.

⁴⁵ Tamże

⁴⁶ *Dzieła świętego Dionizjusza Areopagity*, tłum. E. Bułhak, Kraków 1932, s. 132—153.

zone na przemian w czterech polach, krzyże Jerozolimy i bożogrobców. To zestawienie krzyży, ma za zadanie podkreślać związek zakonu z historycznym Grobem Chrystusa w Jerozolimie. Przy Archaniołach z tarczą klęczą dwa anioły z dymiącymi kadzielnicami. Ostatni, dziewiąty chór w hierarchii niebiańskiej przedstawia klęczące, zwykle Anioły, które są najbliższymi opiekunami ludzi. Wszystkie anioły wskazywały na mądrość, światłość, sprawiedliwość i chwałę Boga. Dlatego tak chętnie wykorzystywano chóry anielskie, niekoniecznie w pełnym składzie, we wszelkich scenach chwały, triumfu i adoracji⁴⁷. Motywy te, są podkreślone w przedstawieniu palmami chwały i dymiącymi kadzielnicami. Triumfujący Krzyż jest symbolem i źródłem wiary, zapowiedzią zbawienia. Koncepcja ta ma również związek z *Prefacją o Św. Krzyżu z Missale Romanum*, podkreślającą soteriologiczny aspekt krzyża i mówiącą o uwielbieniu i adoracji przez chóry anielskie.

Wątki ideowe z prezbiterium prowadzą do scen na sklepieniu nad nawą główną, które zawiera najistotniejsze treści całego programu polichromii. Środek fresku zajmuje przedstawienie Trójcy Św. Po bokach kuli, symbolizującej glob ziemski, znajdują się Bóg — Ojciec i Chrystus — Triumfator z chorągwią rezurekcyjną. Nad nimi unosi się Duch Św. w postaci promieniającej gołębicą. Bóg-Ojciec i Chrystus rękoma wskazują na kulę ziemską, zaznaczając w ten sposób wypełnienie boskiego planu zmierzającego do zbawienia ludzkości. Bóg stworzył świat i ludzi, ale widząc upadek człowieka, powziął plan zbawienia rodzaju ludzkiego. Dokonał tego przez ofiarę swojego Syna, który odkupił grzechy śmiercią na krzyżu. Zesłał też Ducha Św., aby doprowadził świat do pełnej świętości. Krzyż, jako miejsce cierpienia, zwycięstwa życia nad śmiercią i triumfu, jest symbolem wiary oraz tajemnicy odkupienia i zbawienia, jaka się na nim dokonała. Triumfalne zwycięstwo Chrystusa zaakcentowane jest czerwoną chorągwią rezurekcyjną. Postacie Ojca, Syna i Ducha Św. — gołębicą, obejmuje duży, jaśniejący trójkąt — symbol boskiej jedności. Wiara w Trójcę Św. oznacza przyjmowanie miłości Boga, łaski Syna i czerpanie z darów Ducha Św. Maria i dwunastu apostołów adorujący Trójcę Św., podkreślają motywy triumfu i chwały. Maria ukazana jest według

⁴⁷ M. Tatić-Djurić, *Das Bild der Engel*, Recklinghausen 1962, s. 7.

opisu Niewiasty z Apokalipsy: „Niewiasta obleczona w słońce i księżyc pod jej stopami a na jej głowie wieniec z gwiazd dwunastu” (Ap 12, 1). Niewiasta apokaliptyczna jest symbolem ludu bożego obu testamentów. Maria deptająca księżyc, znak grzechu i szatana, ewokuje zwycięstwo dobra nad złem, życia nad śmiercią, zgodnie z tekstem Protoewangelii: „Wprowadzam nieprzyjaźń między ciebie a niewiastę, pomiędzy potomstwo twoje a potomstwo jej: ona zmiążdży ci głowę, a ty będziesz czyhał na jej piętę” (Rdz 3, 15). Wulgata utrwaliła to maryjne odniesienie tłumacząc *ipsa conteret* — ona zmiążdży. Czynność deptania, jako wyrażenie triumfu, ma swoje źródło nie tylko w Starym Testamencie w odniesieniu do cytowanych słów (Rdz 3, 15), ale także w starożytności. Motyw zwycięstwa, zaakcentowany nadepnięciem zdobywcy lub pokonanego, zwany *calcatio*, pochodzi między innymi z ceremonii, demonstracji siły i triumfu cesarzy rzymskich⁴⁸. W tej scenie, Maria jako Matka Chrystusa, podkreśla swą obecnością wypełnienie boskiego planu zbawienia. Zaznaczona została również szczególnie ważna rola Marii w historii zbawienia poprzez udział w cierpieniach swojego Syna i w dokonanym przez Niego odkupieniu, tak zwane *compassio* i *coredemptio*, czyli współcierpienie i współodkupienie.

Po obu stronach Matki Jezusa klęczą apostołowie ze swoimi atrybutami, wśród których zostały wyeksponowane krzyże, z reguły jako narzędzia męki, aby raz jeszcze podkreślić wagę i wymowę tego znaku. Po prawej stronie Marii przedstawieni zostali kolejno: Jan z kielichem, Piotr z krzyżem i kluczami, Bartłomiej z nożem, Jakub Młodszy z łaską zakończoną krzyżem, Andrzej i Filip także z krzyżami, na których ponieśli śmierć. Z lewej strony Marii klęczą: Mateusz z księgą, Szymon z piłą, Jakub Starszy z kijem pielgrzyma, Maciej z toporem, Tomasz z kątownicą i Juda Tadeusz z lancą. Grupę apostołów otaczają anioły z trąbami chwały i gałkami palmowymi, symbolami męczeństwa ale również glorii i zwycięstwa. Apostołowie są męczennikami i filarami, na których wspiera się Kościół, ustanowiony przez Chrystusa.⁴⁹

Po drugiej stronie Trójcy Św. przedstawiona została sym-

⁴⁸ G. Schiller, *Ikongraphie der christlichen Kunst*, T. 2, Güttersloh 1971, s. 33.

⁴⁹ Za: J. Myslivec, *Apostel*, w: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, T. 1, Rom—Bazel—Freiburg—Wien 1968, s. 155.

boliczna scena wywyższenia Krzyża — *Exaltatio Crucis*⁵⁰, jako znaku wiary i triumfu. Anioły dźwigają Krzyż, zaś jego chwałę i zwycięstwo podkreślają putta z girlandami kwiatów i palmy trzymane przez zgromadzone w scenie osoby. Wokół Krzyża przedstawieni zostali Ojcowie i Doktorzy Kościoła, postacie związane z legendą o Krzyżu Św. i zakonem bożogrobców, a także osoby współczesne czasowi powstania polichromii. Poczynając od prawej strony Krzyża, u samej góry stoją zwróceni do siebie Kosma i Damian, dalej siedzi św. Grzegorz Wielki w tiarze, z księgą i potrójnym krzyżem papieskim, obok niego św. Hieronim, za nimi siedząca i czytająca postać, prawdopodobnie jest to św. Łukasz Ewangelista. Niżej, klęczy św. Augustyn, trzymając w wyciągniętej w kierunku Krzyża ręce gorejące serce. Obok niego stoi św. Jakub Młodszy, ukazany jako pierwszy biskup Jerozolimy i patron bożogrobców, w mitrze, z pastorałem i w paliuszu z dużym, czerwonym krzyżem bożogrobców. Putto trzyma maczugę — narzędzie jego męki. Jakub lewą ręką wskazuje na św. Ambrożego, wyobrazonego w uroczystym stroju biskupim z pszczołą na ręce. Przy samym Krzyżu znajdują się osoby związane bezpośrednio z jego odnalezieniem i legendą. Prawdopodobnie jest to Cyriakus z Jerozolimy, w stroju biskupim i z pastorałem. Został nawrócony przez cud z Krzyżem św. i był następnym biskupem Jerozolimy po Makariusie.⁵¹ Makariusz stoi przy Krzyżu trzymając podwójny krzyż, obok znajduje się papież Sylwester z potrójnym krzyżem papieskim. Był on tym, który według legendy ochrzcił cesarza Konstantyna.⁵² Dalej klęczy cesarzowa Helena, prawą ręką wskazuje berłem na Krzyż, lewą trzyma podawaną jej przez anioła tabliczkę z napisem INRI, którą odnalazła razem z krzyżem Jezusa.⁵³ Niżej klęczy syn Heleny, cesarz Konstantyn, przy jego płaszczu złożone są na poduszce regalia — korona i berło. Obok tej grupy postaci występują, prawdopodobnie portretowe, przedstawienia zakonników bożogrobców. Pierwszy klęczy książe — biskup Franz Ludwig von Neuburg. Nie był on co prawda bożogrobcem, ale jego fundacji i protekcji zakon zawdzięczał powstanie nowego kościoła i polichromii. Franz Ludwig ukazany jest

⁵⁰ M. W. van Os, G. Jaszai, *Kreuzlegende*, w: tamże, T. 2: 1970, s. 644.

⁵¹ Tenże, *Cyriakus von Jerosolima*, w: tamże, T. 6: 1973, s. 15.

⁵² Van Os, Jaszai, op. cit., s. 580.

⁵³ Tamże, s. 559.

w stroju biskupim, narzuconym na ramiona bogatym, księżym płaszczu, z krzyżem bożogrobców zawieszonym na piersi, podkreślającym jego zasługi dla zakonu oraz pastorałem trzymanym przez anioła. Za nim, prawdopodobnie prepozyt Eliasz Kloze, w stroju bożogrobców: w rókiecie i zielonej mozzetcie, na której widnieje naszyty czerwony podwójny krzyż. Obok leży pastorał i infuła, symbolizujące zwierzchność opata księga i trzymane w prawej ręce pióro, sugerują prawdopodobnie autorstwo programu ideowego dekoracji kościoła. Za prepozytem stoi i siedzi kilku innych zakonników w rókietach i w czarnych mozzettach z czerwonym krzyżem bożogrobców. Wszystkie osoby zgromadzone przy Krzyżu oraz apostołowie z Marią tworzą krąg, który otacza Tróję Św. a także wywyższony Św. Krzyż.

Przedłużeniem symbolicznej sceny *Exaltatio Crucis* jest wyobrażenie zdarzenia z legendy o Krzyżu Św., zwane Cudem ze zmartwychwstaniem lub Próbą mocy Krzyża.⁵⁴ Zgodnie z legendą⁵⁵, cesarzowa Helena odnalazła miejsce, gdzie został ukrzyżowany Chrystus. Ale były tam trzy krzyże, również te, na których zawisło dwóch łotrów. Aby się przekonać, który krzyż był Chrystusa, przykładano kolejno belki do ciała zmarłej dopiero co kobiety.⁵⁶ Przy dotknięciu drzewem z krzyża Jezusa niewiasta zmartwychwstała. Przedstawienie na polichromii łączy w sobie trzy istotne elementy z legendy, zestawione w sposób symultaniczny. Z lewej strony idzie mężczyzna z łopata wskazując na ziemię. Obok drugi, przygląda się ze wzruszeniem pokazywanemu miejscu. Jest to scena sugerująca moment odnalezienia drzewa Krzyża Św., określanego jako *Inventio Crucis*⁵⁷. Pod murem leży zmartwychwstała niewiasta, składająca dziękczynnie ręce do modlitwy. Przed nią błogosławiący biskup. Jest to zapewne biskup Makariusz z Jeruzolimy, który według legendy był świadkiem odnalezienia Krzyża przez Helenę i uczestniczył w cudzie ze zmartwychwstaniem.⁵⁸ Otrzymał on także od cesarzowej Heleny i Konstancyi polecenie wzniesienia kościoła

⁵⁴ Tamże, s. 644.

⁵⁵ Tamże, s. 644—646.

⁵⁶ Według innej wersji, zmarłą kobietę układano na krzyżach.

⁵⁷ Van Os, Jaszai, op. cit., s. 644.

⁵⁸ J. Traeger, *Macarius von Jerusalem*, w: tamże, T. 7: 1975, s. 478.

na miejscu, gdzie odnaleziono krzyże.⁵⁹ W tle przedstawienia widać już wybudowany nowy kościół. Nad portalem znajduje się kartusz z podwójnym krzyżem bożogrobców. Do wejścia podążają ludzie. W scenie widać również bożogrobców w czarnych strojach i czerwonym krzyżem na piersi z lewej strony. Cała scena podkreśla historyczny aspekt Krzyża, prawdziwość jego istnienia oraz związek zakonu bożogrobców z legendą o Krzyżu i Grobem Chrystusa.

Wszystkie omówione przedstawienia sklepienia głównego ujmują w ramy iluzjonistyczna balustrada z personifikacjami czterech kontynentów. Z jednej strony Europa i Afryka, pomiędzy nimi na czerwonej, ozdobnej materii widoczny jest napis złotą majuskułą: *Quae stat in signum populorum, ipsam gentes deprecabuntur*. Jest to fragment proroctwa Izajasza: „Owego dnia korzeń Jesse, który stoi na znak narodów, jemu się narodomie modlić będą i będzie grób jego sławny” (Iz 11, 10). Słowa te, są zapowiedzią Mesjasza i jego ofiary, a także triumfalnego zmartwychwstania i chwały. O wypełnieniu proroctwa mówi druga inskrypcja umieszczona naprzeciwko, pomiędzy personifikacjami Azji i Ameryki: *Quia per crucem tuam redemisti mundum omnes gentes dicent gloria Domine*. Napis można przetłumaczyć: „wszystkie narody głoszą Ci chwałę Panie, ponieważ świat odkupiłeś Krzyżem Twoim. Jest to tekst zaczerpnięty z *Brewiarza Rzymskiego* ze święta *Podniesienia Krzyża*.

Wyobrażenia czterech kontynentów zapożyczone zostały zapewne z realizacji Andrea Pozza, a pośrednio z niezwykle popularnej *Iconologii* Cesarego Ripy⁶⁰. Europa, *una delle parti principali del Mondo*⁶¹ — najważniejsza z części świata, ukazana została jako królowa z rogami obfitości, sceptrem i otoczona dworzanami. Korona symbolizuje, iż jest najważniejszą częścią świata, której podlegają pozostałe. Rogi obfitości, z których wypływają kwiaty i płody ziemi, oznaczają, że dała wszystko, co tylko może dać natura. Afrykę reprezentuje orszak strojnie przyodzianych Murzynów oraz lew. W tle, widać mały kościelny budynek, być może dla zaznaczenia, że jedno z pierwszych gmin chrześcijańskich powstały właśnie na tym kontynencie. Amerykę personifikuje Indianin w przepasce z piór wokół bioder, z kołczanem i łukiem. Obok

⁵⁹ Tamże

⁶⁰ C. Ripa, *Iconologia*, Padoua 1611, s. 355—363.

⁶¹ Tamże, s. 355.

leży krokodyl, uznawany za typowego przedstawiciela fauny amerykańskiej oraz papuga. Azję wyobraża kilka orientalnie ubranych postaci w turbanach z pióropuszcami i w płaszczach ze złotogłowi. Pośrodku, odziana ze wschodnim przepychem i pod chińską parasolką, siedzi kobieta trzymając dymiącą kadzielnicę, ponieważ Azję uważano za producenta wszelkich wonności i olejów.⁶² Z boku leży wielbłąd łączony tradycyjnie z krajami Wschodu.

Personifikacje czterech kontynentów adorujących Tróję Św. i Krzyż Św., wskazują na powszechność wiary. Z kolei dwunastu apostołów, przedstawionych wraz z ojcami Kościoła, ewokuje ideę propagowania wiary. Liczba dwanaście jest liczbą wybrania i powstaje z multiplikacji 3 — Trójca Św. razy 4 — strony świata, a więc może symbolizować rozprzestrzenianie się wiary w Tróję Św. na cztery strony świata. Wszystkie postacie zgromadzone wokół Trójcy Św., Marii i Krzyża, są także ludem bożym pojmowanym w dwóch aspektach: historycznym, jako Kościół w stanie pielgrzymowania na ziemi oraz eschatologicznym jako Kościół i naród wybrany — Nowa Jeruzalem. Cztery kontynenty podkreślają, że każdy człowiek, jeśli spełni odpowiednie warunki, ma otwartą drogę do Królestwa Niebieskiego. Stało to się możliwe, dzięki wypełnieniu proroctwa Izajasza przez ofiarę Jezusa na krzyżu. Kto może wejść do Nowej Jeruzalem, ilustrują freski na ścianie i sklepieniu chóru muzycznego.

Na ścianie chóru widnieje przedstawienie koncertu anielskiego. Anioły w jasnych szatach grają na rozmaitych instrumentach: trąbkach, bębnach, organach, skrzypcach, altówkach, wiolonczeli, fletach i piszczałkach. Źródłem literackim do tego typu przedstawień był prawdopodobnie Psalm 150: „Alleluja. Chwalcie Boga w Jego Świątyni, chwalcie Go na wyniosłym Jego nieboskłonie! Chwalcie Go za potężne Jego czyny, chwalcie Go za Jego wielką potęgę! Chwalcie Go dźwiękiem rogu, chwalcie Go na harfie i cytrze! Chwalcie Go bębniem i tańcem, chwalcie Go na strunach i flecie! Chwalcie Go na cymbałach dźwięcznych, chwalcie Go na cymbałach brzęczących: wszystko co żyje niech chwali Pana! Alleluja.” Z czasem zaczęto wzbogacać instrumentarium. Rozbudowane koncerty anielskie umieszczane były z reguły w okolicy chóru muzycznego. Symbolizowały one muzykę sfer, muzykę niebiańską. Miały podkreślać chwałę i wielkość Boga

⁶² Tamże, s. 360.

głoszoną w kościele. Często w tym celu zamieszczano odpowiednie fragmenty z hymnów lub innych tekstów. W tej scenie, pośrodku rozłożony jest arkusz z nutami i następującymi słowami: *Gaudete et laudate simul deserta Jerusalem: quia consolatus est Dominus populum suum, redemit Jerusalem*. Jest to powtórzenie inskrypcji z podłuzca okna w ścianie chóru, a cytat pochodzi z proroctwa Izajasza: „Zabrzmiście radosnym śpiewaniem wszystkie ruiny Jeruzalem! Bo Pan pocieszył swój lud, odkupił Jeruzalem.” (Iz 52, 9). Na sklepieniu chóru, pośrodku, na stopniach nakrytych bogatym kobiercem, stoi potężna budowla z kopułą i bramą, symbolizująca Niebieską Jeruzalem. Do niej, z lewej strony podchodzą zbawieni: cesarzowa Helena, cesarz Konstantyn, postacie świeckie i zakonne. Po drugiej stronie budowli, znajduje się scena strącenia potępionych. Aniołowie ciskając gromy, zrzucają w otchłań tych, którzy nie zasłużyli na wejście do Królestwa Bożego. Postacie potępionych są oplątywane przez węże i palone płomieniami. Cała scena jest obrazem Sądu Ostatecznego i nadejścia wiecznej szczęśliwości dla wybranych a odrzucenia dla grzesznych. Mówi o tym Apokalipsa: „Oto przybytek Boga z ludźmi; i zamieszka wraz z nimi i będą oni Jego ludem, a on będzie Bogiem z nimi (...) A dla tchórzów, niewiernych, obmierzłych, zabójców, rozpustników, guślarzy, bałwochwalców i wszelakich kłamców: udział w jeziorze gorejącym ogniem i siarką”. (Ap 21). Nowa Jeruzalem, przedstawiana była w sztuce zazwyczaj w formie kwadratowej, okrągłej lub poligonalnej, stosownie do opisu z Apokalipsy 21, 2 — 22, 5. W Nowej Jeruzalem miało się znajdować drzewo życia jako antytyp rajskiego drzewa wiadomości dobrego i złego. Jak w raju rośło drzewo, które przyniosło ludziom śmierć, tak w miejscu przyszłej szczęśliwości będzie stało drzewo życia ewokujące Krzyż. Dzięki niemu ludzie mogą dostąpić łaski zbawienia i życia wiecznego. Chociaż w scenie nie jest umieszczony, to wszystkie poprzednie przedstawienia podkreślają jego główną rolę w historii zbawienia. Postacie wstępujące przez bramę do symbolicznej budowli, potwierdzają, że wejście do Nowej Jeruzalem umożliwił Krzyż Chrystusa. Cesarzowa Helena odnalazła historyczne drzewo Krzyża i przyczyniła się do rozwinięcia kultu.⁶³ Jej syn Konstantyn, był pierwszym władcą chrześcijańskim. Uwierzył w znak krzyża i w tym znaku

⁶³ Van Os, Jaszai, *Kreuzlegende*, op. cit., s. 559.

zwycięzył, dosłownie — wygrywając bitwę z Maksencjuszem, przed którą ukazał mu się krzyż ze słowami: *In hoc signo vincis*, a także w przenośni uzyskując zbawienie i wejście do Jerozolimy Niebieskiej. Złożona, na poduszce trzymanej przez pazia, korona cesarska, na którą wskazuje Konstantyn jest w tym kontekście nie tylko dowodem zasługi ale także symbolem znikomości rzeczy doczesnych, nawet największych godności i zaszczytów, wobec dnia Sądu Ostatecznego. Do Nowej Jerozolimy wyobrażonej na fresku, podążają także bożogrobcy, prawdopodobnie z prepozytem Eliaszem Klose na czele. Bożogrobcy, jako zakon szczególnie przyczyniający się do szerzenia kultu Krzyża Św., źródła i symbolu wiary, mają zapewnione wejście do przyszłego Królestwa Bożego.

Z freskami na sklepieniu głównym ściśle korespondują sceny w emporach. Są one rozwinięciem i szczegółowym wyjaśnieniem idei apoteozy Krzyża, nowego ludu bożego i zapowiedzi ostatecznego zbawienia. Wszystkie przedstawienia opatrzone są łacińskimi inskrypcjami pisanymi złotą majuskułą na czerwonej wyobrażonej przez putta. Napisy mają wstawiony w odpowiednim miejscu znak podwójnego krzyża bożogrobców czytany jako słowo *cruz*. Sceny w czterech emporach północnych, to cykl zapowiedzi starotestamentowych Chrystusa i jego ofiary na krzyżu, zgodnie z cytatem z proctwa Izajasza umieszczonym po tej stronie sklepienia głównego, pomiędzy Europą a Afryką. Pierwszą sceną od prezbiterium, w północnych emporach jest przedstawienie, które można zatytułować Pokolenie Izraela. Z prawej strony ukazany jest Jakub, jako młody książę w turbanie i ze scep-trem, za nimi dziewięciu mężów, prawdopodobnie jego synów symbolizujących pokolenia Izraela (Wj 1, 1—5; Lb 1, 5—15). Na fresku jest dziewięciu nie dwunastu, ale zapewne chodziło o uzyskanie symbolicznej liczby dwunastu osób wliczając Abrahama i Izaaka, których postacie namalowano z lewej strony. Cała grupa wraz z Jakubem wskazuje na Abrahama, który trzyma w ręce nóż przygotowując się do złożenia ofiary ze swego syna. Izaak, trzymając przed sobą baranka ofiarnego, klęczy przed ułożonym stosem. Napis na banderoli głosi: *Haec cruz posita in signum populorum nostrorum* — ten krzyż postawiony na znak narodów naszych. Jest to aluzja do wspomnianego już proctwa Izajasza 11, 10 z inskrypcji na sklepieniu głównym. Treść napisu odnosi się również do powtarzającej się w księgach Starego Testamentu czynności naznaczania Izraelitów. Mówi o tym księga Eze-

chiela 9, 4: „Przejdź przez pośrodek miasta w pół Jeruzalem: a naznacz Thau na czołach mężów wzdychających i żałujących nad wszystkimi obrzydłościami, które się dzieją w pośrodku jego” czy Wyjścia 12, 13: „Ale krew będzie wam na znak na domach w których będziecie: i ujrzą krew i minę was: i nie będzie u was plaga zagubiająca, kiedy uderzę ziemię Egipską”. W eschatologii żydowskiej to naznaczanie miało specjalny akcent mesjanistyczny.⁶⁴ Opieczętowanie boskim znakiem traktowane było jako ochrona i przynależność do Boga. Mówi o tym także Apokalipsa 7, 3: „Nie szkodźcie ziemi i morzu, ani drzewom, aż popieczętujemy sługi Boga naszego na czołach ich”. Z czasem biblijny znak Thau, który miał kształt litery X lub T, zaczęto utożsamiać z krzyżem tworząc symboliczny *signum crucis*, który był znakiem Chrystusa i zbawienia.⁶⁵ Naznaczanie i ochrona Żydów wiązały się z ideą *praedestinatio geminae*. Naród wybrany, jakim był Izrael, miał według planów Boga specjalną misję do wypełnienia. Żydzi w symbolicznie chrześcijańskiej stanowili typ katolików.⁶⁶ Francesco Picinello w swoim traktacie *Mundus Symbolicus*, podaje interpretację naznaczania Izraelitów w Paschę (Wj 12, 13; 12, 22—23): „albowiem baranek biały, Chrystus, niewinny, sprawiedliwy i święty, przez Żydów ofiarowany, zbawieniem jest wszystkich, którzy znak krwi, to jest krzyż krwią obmyty, na swoich czołach naznacza”.⁶⁷ Czynność znaczenia czoł, opisana w księdze Ezechiela 9, 4, jest uważana przez św. Augustyna za prefigurację ukrzyżowania.⁶⁸ Mówił o niej tak: „oczyszczony Stary Testament, krzyż znakiem Nowego, w ciele ukryty, na czole widoczny.”⁶⁹ Wyeksponowanie w przedstawieniu trzech postaci: Abrahama, Izaaka i Jakuba, ma swoje uzasadnienie. Abraham jest ojcem Żydów, w historycznym aspekcie, jednocześnie typem narodu eschatologicznego.⁷⁰ Jego ofiara jest prefiguracją ofiary Chry-

⁶⁴ Por. E. Dinkler, *Signum Crucis*, Tübingen 1967, s. 19.

⁶⁵ Tamże, s. 48, mówi o tym Tertulian i Justynus.

⁶⁶ M. Sulzberger, *Le symbole de la croix*, Byzantion nr 2, 1925, s. 437.

⁶⁷ Nam agnus candidus sine macula Christus fuit innocens, iustus et sanctus, qui ab iis dem Judaeis immolatus, salus est omnibus, qui signum sanguinis, id est Crucis, quam sanguinem fudit, in sua fronte conscripserunt. F. Picinello, *Mundus Symbolicus*, Coloniae Agrippina 1695, cz. 1, ks. 3, s. 181.

⁶⁸ Sulzberger, op. cit., s. 192.

⁶⁹ *Circumcisio veteris Testamenti, crux novi signum: in latenti carne, in libera fronte.* (Sermo 61, 6), za: Sulzberger, op. cit., s. 192.

⁷⁰ Dinkler, op. cit., s. 246.

stusa. Jak Abraham nie zawahał się poświęcić swego jedy-
nego syna Izaaka Bogu, tak Bóg przeznaczył Chrystusa, aby
przez śmierć na krzyżu odkupił grzechy ludzi i otworzył dro-
gę do zbawienia. Izaak jest typem Chrystusa w Pasji. Nie-
sione przez Izaaka drwa na stos ofiarny, to prefiguracja dro-
gi krzyżowej Jezusa.⁷¹ Baranek, który miał być złożony w
ofierze, jest symbolem ofiary Chrystusa. Syn Abrahama jest
również typem zbawionego człowieka.⁷² Bóg wybawił go od
śmierci wysyłając anioła, tak jak ocalił ludzi, zsyłając Jezusa
i składając Go w ofierze. Z kolei Jakub jest prefiguracją
prawowiernych i Kościoła.⁷³ Jest także typem Jezusa. Dwu-
nastu synów Jakuba ewokuje dwunastu apostołów Chrystusa,
którzy głosząc naukę tworzą lud boży — Kościół. Według
św. Augustyna, to że Jakub został naznaczony przez Izaaka
i stał się ojcem Izraela, zapowiada, że Chrystus wybrany
przez Boga jest przeznaczony dla wszystkich narodów, a więc
stanowi o powszechności wiary chrześcijańskiej.⁷⁵ Według św.
Jana z Damaszku, „także Jakub wskazał niejako na krzyż,
kiedy cześć złożył głowicy berła Józefa, a najwyraźniej przed-
stawiał sobą znak krzyża, kiedy z rozłożonymi ramionami bło-
gosławił jego synów”⁷⁶. Sumując, pierwsza scena z empor,
to zapowiedź Chrystusa, Jego ofiary, odkupienia przez Krzyż
i nowego narodu eschatologicznego, który będzie miał otwartą
drogę do zbawienia.

Kolejne przedstawienie to Kapłani Starego Przymierza. Wo-
kół Arki Przymierza, ukazanej zgodnie z opisem zawartym
w Piśmie Św. (Wj 25, 10—22), pokrytej złotem, z umieszczony-
nymi w pierścieniach drażkami do przenoszenia i przebłaga-
nią (złotą, wierzchnią płytą), na której leżą dwa cherubiny,
stoją grupy kapłanów. Z prawej Aaron z kwitnącą laską (Lb
17, 17—26) i księgą, u jego boków synowie: Nadab i Abihu
z kadzielnicami, które napełnili innym ogniem niż został naka-
zany i dlatego zostali pochłonięci przez płomień Boga (Kpł
10, 1—3), dalej Eleazar — następca Aarona i Tamar (Kpł 10,
6). Z tyłu, stoi dziesięć innych postaci żydowskich. Z prawej

⁷¹ J. Paul, *Isaak*, w: *Lexikon der christlichen Ikonographie...* op.
cit., T. 2: 1970, s. 325.

⁷² Tamże,

⁷³ C. M. Kaufmann, *Jacob*, w: tamże, s. 373.

⁷⁴ Tamże, s. 382.

⁷⁵ Tamże

⁷⁶ *Karmię was tym czym żyję. Ojcowie żywi IV*, wyb. i opr. M.
Starowieyski, Kraków 1982, s. 392.

strony, poniżej grupy z Aaronem, siedzi dwóch mężczyzn. Jeden, w bogatym stroju kapłańskim i mitrze, opiera lewą rękę na czterech płaskich bochnach chleba. Jest to zapewne Melchizedek, król i kapłan, który ofiarował chleb i wino przy spotkaniu zwycięskiego Abrahama (Rdz 14, 17—19). Zwykle przedstawiany był jako najwyższy kapłan, w stroju odpowiadającym opisowi szat kapłańskich ustanowionych przez Boga (Wj 28, 1—29).⁷⁷ Melchizedek, król i najwyższy kapłan swojego narodu, jest typem Jezusa — Króla i najwyższego Kapłana, który w ofierze składa samego siebie. Według interpretacji św. Augustyna⁷⁸, ofiara złożona przez Melchizedeka jest prefiguracją i zapowiedzią Uczty Eucharystycznej. Postać obok Melchizedeka, w płaszczu i kapturze na głowie, to prawdopodobnie Mojżesz. Jego obecność w tym przedstawieniu można tłumaczyć kilkoma przyczynami. Był on tym, któremu Bóg nakazał ustanowić godność i czynność kapłańskie (Kpł 9, 8). Z Mojżeszem Bóg zawarł przymierze (Wj 20, 1—17). W scenie wskazuje on prawą ręką na Arkę, w której został złożony Dekalog, a dla uczczenia tego wydarzenia nazwana została Arką Przymierza. Na dole fresku czytamy: *Offereus et oblatum (crucem) redemit nos*, co można przetłumaczyć: ofiarowujący i ofiarowany (przez krzyż) zbawił nas. Możliwe, że jest to aluzja do słów z Sekwencji Niedzieli Zmartwychwstania z *Missale Romanum*: *agnus redemit oves*. Baranek jest symbolem ofiary Jezusa, a owce — narodu zbawionego. Jest to także zapowiedź Nowego Przymierza poświadczonego ofiarą Krzyża. Do czasu powołania Mojżesza, w historii narodu Izraela była to epoka *ante legem*. Przymierze Boga z nim, przypieczętowane Dekalogiem i ustanowieniem ofiar oraz stanu kapłańskiego, rozpoczęło okres *sub lege*, który skończył się wraz z przyjściem Chrystusa. Kwitnąca laska Aarona, według *De laudibus S. Crucis*⁷⁹, jest symbolem krzyża Chrystusa. Jak Aaron za pośrednictwem laski otrzymał godność kapłańską⁸⁰, tak Chrystus przez krzyż stał się Kapłanem swojego ludu — Kościoła. Kapłani Starego Przymierza, którego symbolem jest Arka ze złożoną w niej kwit-

⁷⁷ Por. O. Holl, *Hoherpriester*, w: *Lexikon der christlichen*. op. cit., T. 2: 1970, s. 242.

⁷⁸ Tamże

⁷⁹ Zob. H. Dienst, *Aaron*, w: tamże, T. 1: 1968, s. 1—3.

⁸⁰ *Karmię was...* op. cit., s. 392.

⁸¹ O. Holl, *König, Königsbild*, w: *Lexikon der christlichen...* op. cit., T. 2: 1970, s. 542.

nącą łaską Aarona (Lb 17, 25), są prefiguracją kapłanów Nowego Przymierza, którego symbolem będzie krzyż, na którym zostanie złożony w ofierze najwyższy Kapłan — Chrystus. Cała scena jest zapowiedzią Nowego Przymierza, najwyższej ofiary — zbawienia przez Krzyż oraz Uczty Eucharystycznej.

Przedstawienie w kolejnej emporze podzielone zostało jak gdyby na dwie części. W dolnej partii fresku siedzą i stoją królowie starotestamentowi: Dawid z harfą i książką, Saul ze sceptrem i mieczem, Ezechiasz z koroną i berłem oraz Salomon z berłem w prawej ręce, książką na kolanach oraz wagą i zwojem u stóp. Za nim stoi jeszcze pięciu królów bez atrybutów. Prawdopodobnie są to: Roboam, Jozafat, Joram, Jeroboam i Manasses wymieniani w genealogii Chrystusa (Mt 1, 6—11) czy w przedstawieniach drzewa Jessego.⁸¹ Napis na malowidle głosi: *Hoc signum (crux) magni regis*, co oznacza — to znak (krzyż) wielkiego króla. Celem tej sceny jest przede wszystkim podkreślenie królewskiego rodowodu Chrystusa, zgodnie z prorocstwami Izajasza: „Albowiem Maluczki narodził się nam i Syn nam jest dany, i stało się panowanie na ramieniu Jego i nazwą imię jego: Przedziwny, Radny, Bóg, Mocny, Ojciec przyszłego wieku, Książę Pokoju” (Iz 9, 5—6). Dalej Izajasz pisze o przyjściu Mesjasza, Króla Sprawiedliwego: „I wyrośnie różdżka z pnia Jessego, wypuści się odrośl z jego korzeni” (Iz 11, 1). Cały fragment (Iz 11, 1—9) jest dopełnieniem poprzedniego i mówi o królu z domu Dawidowego, który przyniesie ludziom odpuszczenie grzechów, łaskę i świętość, przywróci dawną harmonię i pokój. Natomiast tytuły, które określają Mesjasza (Iz 9, 5—6) — mądrość, boskość i wszechmoc, nie mogą przysługiwać żadnemu królowi ziemskiemu. Królowie starotestamentowi są zatem typami Chrystusa — największego Króla. Saul, był pierwszym namaszczonego królem swego narodu, a Jezus jest wybranym i największym władcą swojego ludu — Kościoła. Dawid, syn Jessego, wymieniany jest jako główny przodek Chrystusa. Kolejne jego życia uważane są przez pisarzy chrześcijańskich⁸² za prefigurację życia Chrystusa. Zwycięstwo Dawida nad Goliatem jest zapowiedzią pokonania wszelkiego zła przez Jezusa⁸³. Natomiast Dawid w zestawieniu z Saulem są typem No-

⁸² L. Réau, *Iconographie de l'art chrétienne*, T. 2, Paris 1957, s. 260.

⁸³ Tamże

wego Przymierza⁸⁴. Salomon jest przykładem sędziego sprawiedliwego, co podkreśla namalowany atrybut — waga. Jest symbolem sprawiedliwości, prefiguracją najwyższego Sędziego — Chrystusa. Imię Salomon oznacza Pokój i jest zapowiedzą prawdziwego pokoju, który zapanuje dzięki Chrystusowi.⁸⁵ Świątynia wybudowana przez Salomona, jest symbolem Kościoła Triumfującego⁸⁶ — *Ecclesia Triumphans*. Król Ezechiasz uleczony przez Boga z ciężkiej choroby, uznawany jest jako *signum sanitatis*⁸⁷ — znak uzdrowienia, tak jak Chrystus jest dla nas Uzdrowicielem. Wszystkie sylwetki biblijnych władców są również podawane jako przykłady mocy bożej (także w odniesieniu do Chrystusa).⁸⁸ Bóg może obdarzyć mądrością, jak Dawida czy Salomona lub bogactwem jak Ezechiasza. Jednocześnie królowie starotestamentowi personifikują przymioty Chrystusa. Dawid oznacza mądrość, Salomon sprawiedliwość a Ezechiasz moc uzdrowicielską.⁸⁹ Nad grupą starotestamentowych władców siedzą trzej Królowie, którzy oddali hołd małemu Jezusowi w Betlejem (Mt 2, 1—12). Namalowani zostali w koronach, płaszczach i ze swoimi atrybutami: środkowy trzyma kasetę na złoto, król z prawej kadziło, a z lewej naczynie z mirrą. Król z kasetą wskazuje ręką na niebo. Może to być aluzja do gwiazdy — znaku nowego króla Jeruzolimy prowadzącej trzech Króli do Betlejem. Jak pisał św. Efreml (zm. 373): „Mędrzy ze Wschodu zostali oświeceni przez gwiazdę, ponieważ Żydzi stali się ślepyimi, gdy powstało Słońce — Chrystus”⁹⁰ Doktor Kościoła zestawia też starotestamentowego króla Ezechiasza z trzema Mędrkami: „Jak Ezechiasz został uwolniony od śmierci widzialnej, tak Mędrki zostały uwolnieni od śmierci ukrytej”⁹¹. Św. Efreml podaje także znaczenie trzech darów przyniesionych dla Jezusa: „I otworzywszy swe szkatuły, ofiarowali Mu dary: złoto — Jego ludzkiej naturze, mirrę na znak Jego śmierci, kadziło — Jego Boskiej naturze. Lub też: złoto — jako Królowi, kadziło — jako Bogu, mirrę — Temu, który ma zostać zabal-samowany. Lub też: złoto, ponieważ się je czci, choć ta cześć

⁸⁴ J. Paul, B. Busch, *Saul*, w: *Lexikon der christlichen...* op. cit., T. 4: 1972, s. 50.

⁸⁵ Réa u, op. cit., s. 260.

⁸⁶ Tamże,

⁸⁷ Tamże,

⁸⁸ Holl, *König, Königsbild*, op. cit., s. 542.

⁸⁹ Tamże

⁹⁰ *Karmię was...* op. cit., s. 88.

⁹¹ Tamże, s. 89.

zwraca się do jego Pana; mirrę i kadziło, aby pokazać lekarza, który ma uleczyć ranę Adama”⁹². O hołdzie trzech Królów i symbolice ich darów pisał też św. Hilary z Poitiers († 367): „Zresztą i ofiarowane dary świadczą, że Mędrcy zrozumieli w pełni, kim był Chrystus i wyznają przez złoto, że jest On królem, przez kadziło — że jest Bogiem, a przez mirrę — że jest człowiekiem. W ten sposób dzięki ich hołdowi zdobywamy pełne poznanie całego planu zbawczego Chrystusa: że jako człowiek umrze, jako Bóg zmartwychwstanie, jako Król będzie nas kiedyś sądził”⁹³.

Trzej Królowie z darami, obrazujący pokłon i oddanie czi nowemu Władcy, podkreślają jednocześnie zamierzoną wymowę sceny, że przyszły Pan będzie tak wielki, że nawet potężni ziemscy władcy ukorzą się przed Nim. Trzej Królowie, którzy przyszli do Betleem, często w sztuce przedstawiani byli jako reprezentanci różnych ras: białej, żółtej i czarnej, co miało symbolizować cały rodzaj ludzki oddający hołd największemu Królowi. Tak więc ta scena jest jednocześnie zapowiedzią i gloryfikacją przyszłego Mesjasza, eksponuje Jego wielkość i potęgę a także królewski rodowód, zgodnie z prorocztwami starotestamentowymi.

Fresk w następnej emporze przedstawia trzy główne bohaterki starotestamentowe: Esterę, z insygniami władzy, jako królową na tronie, Judytę ze służącą trzymającą głowę Holofernesa oraz Jachel, wbijającą drewniany palik w skroń Sisery. Za nią, być może stoi Debora, prorokini izraelska, która przepowiedziała: „Albowiem przez ręce kobiety Pan wyda Sisere” (Sdz 4, 9). Z tyłu widać jeszcze cztery inne niewiasty izraelskie, bez atrybutów, co nie pozwala na identyfikację, stanowią one raczej uzupełnienie kompozycji. Całość wieńczy napis: *Mihi autem absit gloriari nisi in cruce Domini*. Jest to fragment listu św. Pawła do Galatów 6, 14: „Nie daj Boże bym się miał chlubić z czego innego jak tylko z krzyża Pana”. W scenie pokazano trzy przykłady bohaterstwa i poświęcenia się kobiet dla swojego narodu. Judyta, zabijając Holofernesa, przyczyniła się do zwycięstwa Izraela nad wojskami asyryjskimi (Księga Judyty). Jachel, pozbawiając życia uciekającego Sisere, spowodowała wyzwolenie narodu (Sdz 4, 17—22). Estera, wstawiając się za swoim ludem przed królem perskim, ocaliła go i wywyższyła. Koronowana przez Achaseru-

⁹² Tamże, s. 89—90.

⁹³ Tamże, s. 94.

sa, sprawowała opiekę nad Izraelem (Księga Estery). Judyta i Jachel, według interpretacji z *De laudibus S. Crucis*⁹⁴, ewokują zwycięską moc Krzyża i zbawienie przez Chrystusa. Obie pokonały zło i wyzwoliły swój naród, jak Chrystus ofiarą na krzyżu odkupił grzechy i otworzył drogę do zbawienia swojego ludu. Estera jest symbolem *Ecclesii*, królującej i opiekującej się swoimi wiernymi. Trzy bohaterki to również personifikacje Pokory (*Humilitas*). Ich czyny były dokonane dla narodu, nie dla sławy tak jak ofiara na krzyżu była aktem pokory. Podkreśla tę myśl napis na polichromii. Główną zatem ideą tej sceny jest zapowiedź zwycięstwa Krzyża i łask płynących z niego oraz rola Jezusa jako Zbawiciela wszystkich narodów. Omawiane przedstawienie ma jeszcze drugą warstwę znaczeniową. Otóż trzy główne bohaterki starotestamentowe, to prefiguracje Marii, przyszłej matki Zbawiciela. Jak Estera, Jachel i Judyta ocaliły swój naród, tak Maria przyczyni się do zbawienia ludzi, ponieważ została wybrana na matkę tego, który odkupi grzechy. Podobnie jak Estera wstawiała się za swoim ludem przed Achaswerusem, tak Maria będzie orędowniczką nowego narodu — Kościoła. Ten wątek maryjny został już zaakcentowany na sklepieniu głównym nawy.

Sceny w emporach południowych, to starotestamentowe prefiguracje, obrazujące kolejne etapy życia Chrystusa i wypełnienia Jego misji. Korespondują one z inskrypcją umieszczoną z tej strony sklepienia głównego i mówiącą o spełnieniu proroctw. Pierwsze przedstawienie od strony chóru, zaczynające ciąg to Miriam śpiewająca Pieśń Chwały wraz z kobietami izraelskimi po przejściu Morza Czerwonego. Miriam, w płaszczu i z bębniem, siedzi otoczona przez niewiasty. Mówi o tym Księga Wyjścia 15, 20: „Miriam prorokini, siostra Aarona, wzięła bębenek do ręki a wszystkie kobiety szły za nią w płaschach i uderzały w bębni”. Jedna z kobiet trzyma zwój z hebrajskim tekstem, zapewne jest to Pieśń Chwały, której słowa podaje Księga Wyjścia 15, 1—19. Niżej, po bokach Miriam siedzą dwie kobiety. Starsza wskazuje ręką na młodą niewiastę w welonie. Mogą to być Sara, żona Abrahama i Rebecka małżonka Izaaka. Napis głosi: *Post transitum rubri (crucis) maris Christum .a.amus (canamus) Principi*. Można to przetłumaczyć: po przejściu Czerwonego (krzyża) Morza Chrystusowi Panu śpiewamy. Tak zaczyna się hymn brewiarzowy

⁹⁴ B. Kerber, *Andrea Pozzo*, Berlin—New York 1971, s. 56.

Ad regias Agni dapes. Przejście przez Morze Czerwone, oznaczające dla narodu izraelskiego koniec niewoli egipskiej, jest symbolem chrztu. Według św. Augustyna, podobnie jak wyzwolony został Izrael i potopieni jego nieprzyjaciele w falach morskich, tak my jesteśmy wybawieni przez Chrystusa a nasze grzechy giną przy chrzcie.⁹⁵ Wtrącenie w napisie słowa krzyż — .. *rubri (crucis) maris...*, podkreśla, że odkupienie naszych grzechów zawdzięczamy ofierze Chrystusa, którego krew spływając po krzyżu zmyła nasze winy i pozwoliła czerpać z dobrodziejstw Nowego Przymierza. Jednocześnie przejście przez Morze Czerwone, jest uważane za prefigurację chrztu samego Chrystusa. Tym można by tłumaczyć obecność Sary i Rebeki w przedstawieniu. Sara jest prefiguracją Elżbiety, której syn Jan ochrzcił Jezusa w Jordanie. Żona Abrahama i Elżbieta długo były bezpłodne, urodziły synów z woli Boga, o narodzinach zwiastował ich mężom anioł. Syn Sary Izaak, jest typem Jezusa, a syn Elżbiety tym, który Go ochrzcił. Z kolei Rebeka, żona Izaaka, jest symbolem zbawienia i wysłuchanej modlitwy.⁹⁶ Zjawiała się jako wybawienie dla Eliezera, sługi Abrahama, tak jak dla nas zbawieniem jest chrzest, umożliwiony przez ofiarę Pana na krzyżu. Wspomniane wyobrażenia kobiet, mogą być również przedstawieniami Debory i Jachel. Powtórne ich ukazanie, były już na fresku z bohaterkami starotestamentowymi, może sugerować szczególne podkreślenie wypełnienia proroctw i zapowiedzi o Mesjaszu i o jego misji. Debora to przecież prorokini, która przewidywała zwycięstwo Jachel nad Sisera, Jachel zaś, jest świadectwem spełnienia powierzonej misji. Brak wyraźnych atrybutów mógł być zamierzony, aby właśnie podpowiadać podwójne znaczenie, w obu przypadkach uzasadnione. Podstawową zatem myślą tej sceny jest to, że Chrystus wypełnił to co było o Nim przepowiedziane, odkupił ludzi ofiarą na krzyżu.

Kolejna empora zawiera scenę ukazującą Machabeuszy — matkę z siedmioma synami, proroków Izajasza i Jeremiasza oraz Samsona. Putto dźwiga wstęgę z napisem: *Praedestinavit nos conformes fieri cruci Fily(!)*. Jest to fragment listu do Rzymian 8, 29: „... tych też przeznaczył na to, by się stali

⁹⁵ *Liberatur populus ab Aegyptiis per Moysen, liberatur populus a praeterita vita peccatorum per Dominum Nostrum Jesum Christum. Transit populus ille per mare rubrum, iste per baptismum. Moriuntur in baptismo omnia peccata nostra.* za: Picinello, op. cit., s. 192.

⁹⁶ Paul, *Isaak*, op. cit., s. 352—354.

na wzór obrazu Syna". W napisie na fresku wstawiono słowo, a właściwie znak, *cruci*, co podkreśla rolę krzyża jako narzędzia męki a jednocześnie znaku wiecznej chwały. Zasadą zbawczego planu Boga jest realizowanie upodobnienia ludzi do Jezusa przez naśladowanie Go w doskonałości. Jest to najlepsza rękojmia osiągnięcia wiecznej chwały. Ci, którzy umarli za wiarę mają zapewnione wejście do Niebieskiej Jerozolimy, której idea została zaznaczona w treściach dekoracji sklepienia głównego i chóru muzycznego.

Machabeusze ukazani są z atrybutami swej męki: kotłem z wrzącą oliwą, powrozem, nożem i odciętym językiem, zgodnie z opisem z II Księgi Machabejskiej 7, 1—41. Izajasz ma obok siebie drewnianą piłę, którą go przecięto na rozkaz króla Manasessa. Jeremiasz trzyma w ręce i na kolanach kamienie, którymi go zabito. Samson przedstawiony jest jako pasterz, obok jako atrybut leży ośła szczęka, według Sdz 15, 15—16. O męce Machabeuszy św. Augustyn pisał: zamęczono ich dla Prawa mojżeszowego, lecz w imię Chrystusa w Prawie ukryte. *Occisi pro Lege Moysi, sed pro nomine Christi in Lege velato*⁹⁷. Tortury i śmierć Machabeuszy są zapowiedzią Pasji. Prorocy Jeremiasz i Izajasz mówili najwięcej o przyjściu i męce Mesjasza. Samson jest typem Chrystusa, jego męczeństwo jest również prefiguracją Pasji. Tutaj został przedstawiony z symbolem męki i chwały — palmą oraz z narzędziem, którym rozgromił Filistynów — ośłą szczęką. Tak jak zwyciężył wroga ośłą szczęką, tak Chrystus pokona zło za pomocą krzyża. Ubiór i laska pasterza podkreślają, że Samson jest typem Chrystusa — Dobrego Pasterza. Wyeksponowanie u wszystkich postaci występujących na fresku narzędzi męki, ma wskazać na Pasję Chrystusa. Z kolei palmy męczeńskie mówią o zwycięstwie i przyszłej chwale, która będzie nagrodą tych, którzy wierni Prawu, cierpliwie zniosą katusze.

Na tym fresku znajduje się prawdopodobnie autoportret Felixa Antona Schefflera. Jest on namalowany u góry, pomiędzy dwoma Machabeuszami. Nie był to odosobniony przypadek, ponieważ znany jest inny autoportret z polichromii kościoła w Brnie, gdzie artysta klęczy obok przedstawienia Marii Orędowniczki.⁹⁸

Scena w kolejnej emporze, opatrzona jest napisem: *Regnavit a ligno crucis Dominus* — zakrólował Pan z drzewa krzyża. Jest to cytat z hymnu z *Missale Romanum* na święto Podnie-

⁹⁷ R é a u, op. cit., s. 306.

sienia Krzyża. Jest to także aluzja do momentu ukrzyżowania Jezusa, gdy narzędzie męki stało się jednocześnie miejscem triumfu. Na środku fresku siedzi Hiob, osłonięty połą płaszcza, na łonie ma dębową gałązkę a w prawej ręce paczkę do odgania insektów. Obok, okryta włosami i kawałkiem szaty, klęczy modląca się Zuzanna. Hiob wskazuje lewą ręką na mężczyzn koło Zuzanny. Nie są to chyba sztydzący z niego przyjaciele ani starcy prześladowający Zuzannę (wskazuje na to zbyt młody wygląd jednego z nich i gesty drugiego, pokazujące na niebo). Może to być Juda Machabeusz ze swoim bratem Jonatanem. Na dole, z lewej strony Tobiasz z rybą, kijem i psem stojący obok siedzącego, niewidomego ojca. Z prawej strony, Mojżesz wznoszący do góry ręce w bitwie z Amalekitami. Podtrzymują mu ramiona Aaron i Chur (Wj 17, 10—12). Scena ta jest uważana za prefigurację ukrzyżowania.⁹⁹ Zuzanna, jako fałszywie posądzona, jest symbolem czystości. Przedstawiana jako modląca się, była symbolem zbawionej duszy, triumfem sprawiedliwości. Została oczyszczona z podejrzeń przez drzewo (Dn 13, 54—61) jak nas oczyści i wybawi drzewo Krzyża. Cierpiący Hiob jest symbolem cierpliwości, wiary i sprawiedliwości oraz typem Chrystusa, ponieważ jak On był cierpliwy w nędzy, poniżeniu i wyszydzeniu. Jego cierpienia są prefiguracją Pasji i zwycięstwa Jezusa. Hiob to również obraz uratowanej duszy¹⁰⁰. Machabeusz Juda i Jonatan, walczący o wolność swego narodu, to prefiguracja męki i poświęcenia Chrystusa. Juda Machabeusz oskarżony przez Demetriusa to typ *Ecce Homo*¹⁰¹. Młody Tobiasz, według św. Augustyna, jest prefiguracją Chrystusa. Przywrócił światło (wzrok) dla ojca jak Jezus dał światło dla ludu bożego. Ryba, która została zabita przez Tobiasza spełniła ważne zadanie. Jej serce chroniło Tobiasza przed demone a zółć zdjęła bielmo z oczu jego ojca. Ryba to także symbol Chrystusa, który dał się ukrzyżować w imię miłości do ludzi, a Jego męka dała światło, czyli prawdziwą wiarę i drogę do zbawienia. Cała scena podkreśla istotę ofiary na Krzyżu, który jest symbolem męki i zbawienia. W tej polichromii znajduje się prawdopodobnie portret drugiego Schefflera. W prawym, górnym rogu widać uśmiechającą się twarz. Sposób

⁹⁸ Dubovy, op. cit., s. 176.

⁹⁹ Réau, op. cit., s. 96.

¹⁰⁰ Tamże, s. 414.

¹⁰¹ Tamże, s. 308.

przedstawienia i wyraz oczu wskazują, że jest to podobizna współczesnej, żywej osoby.

W ostatniej emporze artysta ukazał na fresku wiele postaci. Od lewej, u góry siedzą: Daniel z lwami, modlący się Józef Egipski, Mojżesz z Dekalogiem, z promieniami tryskającymi z głowy, i wskazujący na niebo, Eliasz na wozie ognistym zaprzęgniętym w dwa konie, poniżej Elizeusz chwytający spadający płaszcz Eliasza, obok, z lewej, Jonasz z wielorybem, w dolnym, lewym rogu Noe z arką, na której usiadła gołębica z gałązką oliwną. Napis na banderoli objaśnia: *Posuit arcum (crucem) suum in foedus nobiscum*. Jest to aluzja do tęczy, która się ukazała po potopie na znak przymierza Boga z ludźmi: „Łuk mój kładę na obłoki, aby był znakiem przymierza między mną a ziemią” (Rdz 9, 13). Przymierze z Noem było pierwszym jakim zawarł Bóg z ludźmi a znakiem jego była tęcza. Ostatnie przymierze z ludem zostało przypieczętowane krwawą ofiarą Chrystusa a symbolem jego jest krzyż, jak głosi druga wersja inskrypcji: *Posuit crucem suum in foedus nobiscum*, dał krzyż swój na przymierze z nami. Daniel symbolizuje Zmartwychwstanie. Jak Daniel wyszedł żywy z dołu z lwami, tak Chrystus opuścił swój grób. Józef, syn Jakuba, schowany do studni przez braci i wypuszczony, to Jezus złożony do grobu i zmartwychwstały. Józef jest również prefiguracją Wniebowstąpienia Chrystusa. Po trudach i niewoli, został przywrócony do zaszczytów, a Jezus po wypełnieniu swej misji powrócił do Ojca. Mojżesz reprezentuje Stare Prawo i dawne przymierze, które się skończyło wraz z nadejściem Syna Bożego. Jest również prefiguracją Przemienienia Jezusa. Jak Mojżeszowi jaśniało oblicze gdy schodził z góry Synaj (Wj 34, 29), tak twarz Chrystusa jaśniała na górze Tabor (Łk 9, 29). Eliasz jest także wymieniany w scenie Przemienienia. On i Mojżesz byli tymi, którzy rozmawiali z Jezusem na górze Tabor (Łk 9, 30). Eliasz wzięty do nieba na wozie ognistym to zapowiedź Wniebowstąpienia Pańskiego. Natomiast epizody z życia Elizeusza i Jonasza, cud z pływającą siekierą i wyjście z wnętrza wieloryba, to prefiguracje Zmartwychwstania Jezusa. Zesłanie Ducha Św. symbolizuje Eliasz uświęcony na górze Karmel a także gołębica powracająca z gałązką oliwną na arkę. Sam Noe, ukazany jako *Noe propheta* to zapowiedź Zmartwychwstania Chrystusa. Jak Noe opuścił po potopie żywy arkę, tak Jezus żywy wyjdzie z grobu. Noe, Daniel i Hiob (przedstawiony w poprzednim fresku) to według św. Augustyna: reprezentanci trzech rodza-

jów ludzi, których Bóg wśród wielkiej klęski rodzaju ludzkiego ocali. Noe jest przedstawicielem dobrych zwierzchników, którzy rządzą i kierują Kościołem, podobnie jak Noe w czasie potopu kierował arką. Daniel przedstawia dusze czyste, Job ludzi w związkach małżeńskich uczciwie i dobrze żyjących.¹⁰² Główną ideą tej sceny jest nowe przymierze zawarte przez Boga z ludźmi symbolizowane przez Krzyż, na którym umarł Chrystus. Ale także ta scena, łącznie z poprzednimi w tym cyklu empor, jest dopełnieniem idei ze sklepienia głównego i chóru muzycznego — Nowej Jerozolimy, ludu wybranego zjednoczonego w Kościele. Odpowiada na pytanie, kto może wejść do tej nowej społeczności. Wstępem jest chrzest, a drogowskazem wiodącym ku wiecznej chwale, możliwej do osiągnięcia dzięki krzyżowi, są wszystkie przykłady ludzi sprawiedliwych, przedstawionych w kolejnych freskach. Akcentowany jest także motyw przyszłej chwały, co koresponduje z ideą triumfu Kościoła na ziemi, przyszłej chwały Królestwa Bożego i apoteozą Krzyża, który jest najistotniejszym elementem w historii zbawienia i dzięki któremu to zbawienie jest możliwe.

Sumując gloryfikacja Krzyża podkreślana jest w każdej scenie we wszystkich ośmiu emporach przez sugerowanie podwójnego znaczenia inskrypcji za pomocą wstawienia znaku krzyża. Jest to podwójny krzyż bożogrobców, który z kolei akcentuje ciągły związek tego zakonu z Krzyżem w jego aspekcie historycznym a także, między innymi przez propagowanie kultu, z aspektem soteriologicznym i eschatologicznym. Idea ta została wprowadzona na sklepieniu głównym poprzez sceny z legendy Krzyża Św. z udziałem bożogrobców, są oni też przedstawieni jako część ludu bożego zgromadzonego wokół Kościoła i jako wstępujący do przyszłego Królestwa Bożego.

Sceny w północnych emporach zapowiadają i określają przyszłego Mesjasza. Jest on Wybranym, Kapłanem, Królem i Zbawicielem. Sceny w emporach południowych są prefiguracjami kolejnych, istotnych etapów życia ziemskiego Chrystusa. Etapami tymi są: Chrzest, Przemienienie, Ukrzyżowanie, Zmarłychwstanie, Wniebowstąpienie i Zesłanie Ducha Św.

¹⁰² L. Lipko, *Civitas Dei na przelomie wieków*, Przegląd Powszechny, T. 129: 1916, s. 247.

III. ANALIZA IKONOLOGICZNA DEKORACJI MONUMENTALNEJ
KAPLIC

Omówienie tego programu należy zacząć od Kaplicy Grobu i przeciwległej do niej, kaplicy po drugiej stronie chóru muzycznego. Dodatkowo związane są z nimi posągi Józefa z Arymatei i Nikodema oraz fresk na podłuczcu chóru muzycznego łączący obie kaplice pod względem ideowym. Treści w nich zawarte, są bezpośrednią kontynuacją myśli z polichromii sklepienia głównego i chóru. Jeszcze raz podkreślają i wyjaśniają, dzięki komu i czemu możliwe jest wejście do przyszej Niebieskiej Jeruzolimy, wyobrażonej na freskach chóru. Program ideowy w dalszych kaplicach wskazuje drogę, którą mają kroczyć ludzie, aby osiągnąć zbawienie i uczestniczyć w narodzie eschatologicznym przyszłego Królestwa Bożego.

Na sklepieniu pierwszej kaplicy przy chórze, ukazana jest postać Boga — Ojca, przedstawionego jako *Deus Artifex* — Stwórca i Budowniczy świata. Prawą rękę ma uniesioną do góry w geście symbolizującym stworzenie. Lewą, wskazuje na glob ziemski, wokół którego wije się wąż trzymający w pysku jabłko. Promieniejący trójkąt nad głową Boga, to symbol jedności boskiej natury i Trójcy Św. Po bokach znajdują się półpostacie rozpaczających aniołów i putt, nad kulą ziemską Adam i Ewa, w fałdach płaszcza Boga — Ojca, z prawej jego strony, ukryta do połowy postać kobieca, prawdopodobnie Maria a za nią płaczący, mały Jezus. Przedstawienie dopełnia scena na ścianie kaplicy, na której wyobrażono wygnanie Adama i Ewy z Raju. Anioł wypędza mieczem ognistym pierwszych rodziców, a napis na ścianie głosi: *In sudore vultus tuus nesceris (!) pane*. Jest to początek (błędnie napisanego) zdania z księgi Rodzaju 3, 19: „W pocie czoła będziesz musiał zdobywać pożywienie”. Dwie palmy po bokach fresku, to rajskie drzewa życia oraz wiadomości dobrego i złego (Rdz 2, 9). Są one symbolem nadprzyrodzonego daru nieśmiertelności, jakim się cieszył człowiek przed upadkiem oraz zdolności osądzania tego co dobre i złe. Ponieważ ludzie stracili przez grzech pierwotny wszystkie dary, Bóg widząc to obiecał przysłać na ziemię Odkupiciela — Jezusa, aby przywrócił ludziom możliwość wiecznego zbawienia i utraconą nieśmiertelność. Tym tłumaczy się obecność Marii i małego Jezusa w przedstawieniu, zgodnie z zapowiedzią z księgi Rodzaju 3, 15: „Wprowadzam nieprzyjaźń między ciebie a niewiastę..”. Wąż oplatający kulę ziemską i jabłko, to symbole grzechu i śmierci. Adam

i Ewa utracili łaskę a przez nich i wszyscy ludzie, którzy od-
tąd rodzili się w grzechu i byli śmiertelni. Maria ma być
nową Ewą, matką tego, który odkupi grzechy i zniszczy zło,
a Chrystus nowym Adamem, czyli tym, który przez swą ofia-
rę na krzyżu odnowi utracone przymierze człowieka z Bo-
giem. Kaplica Grobu jest zatem symbolem zapowiedzi i re-
alizacji boskich planów. Tu został złożony ten, który cierpiał
za ludzkość, aby zgładzić grzech pierworodny i otworzyć na
powrót drogę do zbawienia. Program i napisy na kaplicy pod-
kreślają wypełnienie misji Chrystusa zakończone triumfal-
nym zmartwychwstaniem i powrotem do Ojca. W zwieńczeniu
wejścia do Grobu, siedzący na tronie Bóg-Ojciec trzyma na
kolanach Baranka, który jest symbolem ofiarowanego Chry-
stusa. Ten typ przedstawienia szczególnie akcentuje wielkość
łaski danej całemu rodzajowi ludzkiemu. Napis pod spodem
głosi: *Deo Homini Christo Jesu Aeterni Patris Filio* — Bo-
gu, Człowiekowi, Jezusowi Chrystusowi, Synowi Odwiecznego
Ojca. Z prawej strony napis na kartuszu oznajmia: *In-
ferni Mortisque Triumphatori* — Zwycięzcy Śmierci i Piekła.
Obok, symbole śmierci, grzechu i piekła — wąż z jabłkiem
w pysku opleciony wokół kosy. Z drugiej strony wejścia in-
skrypcja informuje: *Humani Generis Redemptori* — Odkupi-
cielowi Rodzaju Ludzkiego. Widać także symbole triumfu i
dokonanego odkupienia: chorągiew rezurekcyjną i krzyż, jako
narzędzie męki i jednocześnie dowód spełnionej ofiary, która
zbawiła ród ludzki. Wokoło kaplicy umieszczone są pozostałe
Arma Christi: korona cierniowa, bicz, drabina i gąbka na ki-
ju. Mają one potwierdzać prawdziwość męki i ofiary Syna
Bożego. Przy wejściu umieszczone są figury cesarzowej Hele-
ny, św. Jakuba Starszego i pielgrzyma. Helena jest tą osobą,
która według legendy odnalazła Krzyż Św. a więc najistot-
niejszy instrument Pasji i symbol zbawienia, jest przez to
osobą potwierdzającą historyczność ofiary Jezusa. Św. Jakub
to symbol i patron pielgrzymów, którzy chcą sami zobaczyć
miejsce, gdzie spoczywał Chrystus. Nad wejściem do pomiesz-
czenia, w którym spoczywa Chrystus w grobie w formie
przeszklonej mensy ołtarzowej, czuwa anioł. W przedsionku
na ołtarzu stoi rzeźba Matki Boskiej Bolesnej. Sklepienie ka-
plicy ma namalowaną iluzjonistyczną kopułę nawiązującą do
wyglądu Grobu w Jerozolimie. Tak rozbudowany program
ikonograficzny i dekoracyjny wiąże się z historią i tradycjami
zakonu bożogrobców, którzy wywodzą swój rodowód od pil-
nowania Grobu Św. Duży czerwony krzyż bożogrobców przy

wejściu do kaplicy podkreśla rolę zakonu, jako świadka prawdy historycznej o Grobie Jezusa. Jest to miejsce triumfu i zmartwychwstania, a więc świadectwo (jak drzewo Krzyża) dokonanego odkupienia. Posągi Nikodema i Józefa z Arymatei ustawione pod przesłem chóru, między dwiema kaplicami, także potwierdzają ten najważniejszy moment dla historii zbawienia. Obaj byli świadkami Pasji i ukrzyżowania Chrystusa. Scena na cokole z figurą Nikodema przedstawia moment zdjęcia z krzyża. Józef z Arymatei wykupił ciało Chrystusa i złożył w grobie (Mt 27, 57—60; Mk 15, 42—46; Łk 23, 50—53 i J 19, 38—40). Płaskorzeźba na cokole z figurą Józefa z Arymatei przedstawia scenę złożenia do grobu.

Fresk na podłuczcu chóru jest ewangelicznym potwierdzeniem prawdy o zmartwychwstaniu. Pośrodku, przy pustym grobie, stoją Jan i Piotr (J 20, 3—9 i Łk 24, 10—12). Uczniowie oglądają całun, w którym było owinięte ciało Jezusa. Obok dwa anioły, z których jeden wskazuje palcem na niebo. Ukazały się one trzem Mariom, przedstawionym za apostołami, które przyszły namaścić Chrystusa. Były to: Maria Magdaleną, Maria matka Jakuba i Maria Salome (Mk 16, 1—8; Łk 24, 1—9). Gest anioła wskazujący niebo, odnosi się do słów: „Dlaczego szukacie żyjącego wśród umarłych? Nie ma Go tutaj: zmartwychwstał” (Łk 24, 5—6). Pusty grób z odsuniętymi kamieniami ukazany jest na tle Golgoty z trzema krzyżami, co jest zgodne z opisem z Ewangelii Jana 19, 41—42. Z lewej strony fresku, zmartwychwstały Chrystus ukazuje się dwom swoim uczniom podążającym do Emaus. Najobszerniej o tym wydarzeniu pisze Łukasz w Ewangelii 24, 13—35, podając imię jednego — Kleofas. Marek wspomina tylko o dwóch uczniach (Mk 16, 12).

Te wszystkie sceny dotyczące zmartwychwstania Chrystusa mają być świadectwem prawdy, że ofiara na krzyżu została spełniona, a triumf Jezusa jest zapowiedzią zmartwychwstania i wiecznego zbawienia dla tych, którzy uwierzą w Jego ofiarę i naukę. Kontynuacją tej myśli, z podkreśleniem łask i dobrodziejstw spływających na nas dzięki Krzyżowi Św., są przedstawienia w ośmiu pozostałych kaplicach. Są to również teologiczne rozważania o Krzyżu Świętym, gloryfikujące i akcentujące jego rolę i znaczenie, co ma wyjaśnić i w pełni uzasadnić główną ideę całej dekoracji — apoteozę Krzyża Św.

Zaczynając od prezbiterium, pierwszą sceną w kaplicy od strony północnej jest przedstawienie Baranka jako symbolu

triumfu i zapowiedź ofiary eucharystycznej. Na środku fresku namalowany jest pagórek, na nim stoi promieniejący baranek a z jego piersi tryska krew do dużej muszli. Obok leżą kawałki raf koralowych i muszle. Wokoło spienione morze, z którego wyłania się latarnia morska i wieża. W tle, zarys portu. Nad Barankiem widnieje napis: *Fecit nobis magna qui potens est*. Jest to powtórzenie w liczbie mnogiej słów z *Magnificat* (Łk 1, 49): „...gdyż wielkie rzeczy uczynił mi Wszchemocny”. Baranek, jako symbol Chrystusa, ofiary, zwycięstwa i zmartwychwstania występuje wielokrotnie w tekstach obu Testamentów. Pagórek, na którym stoi w tej scenie jest symbolem Syjonu (Ap 14, 1). Baranek ukazany jest również jako światło Niebieskiej Jeruzalem, cały w promieniach, zgodnie z tekstem Apokalipsy 21, 23. Krew spływająca z piersi Baranka do muszli jest ilustracją słów z Ewangelii św. Jana 7, 38: „... a strumienie wody żywej popłyną z jego wnętrza”. Muszla, określana jako grób Chrystusa, gdzie spoczęła szlachetna perła, jest symbolem zmartwychwstania.¹⁰³ Czerwone krzewy koralowe symbolizują Pasję Chrystusa. Baranek w tej scenie ma dwojakie znaczenie. Jest symbolem dokonanej ofiary i triumfalnego zmartwychwstania, podkreśla tę największą ofiarę napis na fresku, oraz zwiastunem przyszłego Królestwa Bożego, którym będzie Niebieska Jeruzalem. Nową Jerozolimę, jako miasto Boga, łączono też z Kościołem, pierwszą budowlą Boga na ziemi z żywych kamieni.¹⁰⁴ Według Grzegorza z Nysy¹⁰⁵, wyłaniająca się z fal morskich latarnia jest obrazem pojawiającego się Kościoła, który wziął początek w śmierci i zmartwychwstaniu Jezusa. Zarys przystani jako niebiańskiego portu to miejsce, do którego przybędą zbawione dusze ludzkie po trudach życia. Zbawienie i przyszła szczęśliwość są możliwe tylko dzięki ofierze Chrystusa. Wymowa tego przedstawienia eksponuje znaczenie dokonanej ofiary. Cierpienia i przelana krew odkupiły grzechy, otworzyły drogę do zbawienia przez Kościół, który jest także ziemskim etapem na drodze ku miejscu wiecznej szczęśliwości, którego wizję symbolizuje Niebieska Jeruzalem ukazana jako odległy jeszcze ale dostępny port. Wymowa całej sceny koresponduje z wątkami ideowymi zawartymi w po-

¹⁰³ K. Lipffert, *Muschel*, w: *Symbol Sibel*, Kassel 1975, s. 38.

¹⁰⁴ G. Jaszai, *Jerusalem Himmlische*, w: *Lexikon der christlichen...*, op. cit., T. 2: 1970, s. 398.

¹⁰⁵ W. Messerer, *Turm*, w: tamże, T. 4: 1972, s. 393.

lichromii sklepienia i empor. Oznacza spełnienie zapowiedzi starotestamentowych i wskazuje drogę do Nowej Jeruzalem.

Przedstawienie w następnej kaplicy to alegoria krzyża, jako drogi do nieba. Scena jest ilustracją tekstu z Księgi Rodzaju mówiącego o śnie Jakuba (Rdz 28, 10—18). Na fresku widać śpiącego pod drzewem Jakuba. Tuż koło niego stoi krzyż ze stopniami, które wiodą do rozświetlonego fragmentu nieba, z którego wychyla się Bóg — Ojciec w otoczeniu aniołów. Napis umieszczony nad drabiną — krzyżem głosi: *Hinc nobis porta coeli* — oto dla nas droga do nieba. Jest to ostatni werset z Rdz 28, 18. O krzyżu, jako bramie nieba, mówił między innymi św. Piotr Damiani (zm. 1072): „Krzyżu, błogosławieństwo świata, nadziejo i pewne odkupienie, niegdyś znak przekleństwa, dziś jasna bramo nieba”.¹⁰⁶ Natomiast św. Augustyn łączył drabinę Jakubową z krzyżem.¹⁰⁷ Tak jak Bóg zawarł swego czasu przymierze z Jakubem, któremu ukazał się we śnie, tak też symbolem nowego przymierza zawartego z ludźmi jest Krzyż, który otworzył człowiekowi drogę do nieba czyli do wiecznego zbawienia. Ofiara Chrystusa zmała grzechy i stworzyła możliwość uczestniczenia w przyszłej mejsjańskiej uczcie eschatologicznej. Szczeble drabiny, *scala humilitatis*, według św. Benedykta¹⁰⁸, to kolejne cnoty, które powinniśmy osiągnąć ucząc się tego od Chrystusa poprzez tajemnicę krzyża — jak pisał św. Augustyn¹⁰⁹. Scena z tej kaplicy podkreśla, że drogę do wiecznego zbawienia otworzyła nam ofiara Chrystusa na krzyżu, który jest dla nas symbolem wiary a dzięki niej, krocząc po drabinie i osiągając kolejne cnoty chrześcijańskie dotrzemy do Boga, który jest naszym celem. Schody na krzyżu, to, zdaniem św. Augustyna, także droga po której Bóg zszedł na ziemię, aby okazać ludziom swą niezmierną dobroć i łaskę.¹¹⁰

W kolejnej kaplicy, scenę można zatytułować jako Tajemnica odkupienia i zbawienia. Na wzgórzu stoi krzyż z napisem *Misterium Crucis* — Tajemnica Krzyża. Widoczne są na nim ślady po trzech gwoździach, którymi przybito Chry-

¹⁰⁶ *Karmię was...*, op. cit., s. 189.

¹⁰⁷ Kaufmann, *Jacob*, op. cit., s. 375.

¹⁰⁸ Tamże

¹⁰⁹ G. B. Ladner, *St. Gregory of Nyssa and St. Augustine on Cross Symbolisme*, w: *Late Claossical and Mediaeval Studies in Honor of A. M. Friend Jr.*, Princeton 1955, s. 91.

¹¹⁰ J. Masen, *Speculum imaginum. veritatis*, Coloniae Ubiorum 1681, s. 616.

stusa. Z góry wypływa struga światła, która oświetla język w otoczeniu putt. Nad nim napis: *Pangue lingua misterium* — głos języku tajemnicę. Pod krzyżem siedzi anioł trzymający skrzyneczkę z napisem: *Misterium meum mihi* — misterium moje mnie. Jest to nawiązanie do słów Izajasza — *secretum meum mihi*, tajemnica moja mnie (Iz 24, 16). W prawym, dolnym rogu rośnie kępa ostów, które są symbolem Pasji i smutku. Inskrypcja *Pangue lingua misterium* jest fragmentem hymnu brewiarzowego z jutrzni niedzieli Męki Pańskiej. Pełen tytuł brzmi: *Pangue lingua gloriosi corporis misterium* — głos języku Tajemnicę chwalebного ciała. Scena ilustruje misterium, pozorny paradoks krzyża, na którym dokonało się odkupienie i zbawienie. Krzyż, jako instrument męki i śmierci jest jednocześnie dawcą życia. Na nim dokonała się tajemnica, zwycięstwo życia nad śmiercią. Według św. Augustyna¹¹¹, z wielu rodzajów śmierci, Chrystus wybrał tę na krzyżu. Krzyż, zdaniem biskupa Hippony, jest miejscem moralnych i duchowych przymiotów¹¹².

Cztery wymiary krzyża, to cztery aspekty miłosierdzia boskiego. Szerokość jest wyrazem szczęśliwości i miłości, długość (pionowej belki do przecięcia z poprzeczną) reprezentuje wyrozumiałość, wysokość to miłość i miłosierdzie, a głębokość, na jaką został wkopany krzyż, jest to obietnica życia wiecznego, ponieważ miłosierdzie pochodzi z bożej łaski i dzięki woli Boga będziemy zbawieni. Krzyż jest również symbolem boskiej i ludzkiej miłości (miłosierdzia), a od Chrystusa możemy nauczyć się najwyższych cnót poprzez tajemnicę Krzyża. Belka poprzeczna obrazuje dobre czyny miłosierdzia, ponieważ ręce i ramiona Jezusa na niej zawisły. Dłuższa część pionowej belki, to wyrozumiałość miłości, gdyż Chrystus na niej cierpiał, krótsza, na której trzymał głowę symbolizuje wiarę i oczekiwanie na łaski, które są nagrodą miłości. Zakopana część krzyża jest źródłem wszelkiej miłości. Łaska ukryta jest w *abyssus et profundum crucis*¹¹³, czyli w niezmierzonej i niezgłębionej tajemnicy Krzyża. Miłość Jezusa, to dla św. Augustyna postać krzyża, na którym miłość Boga została ukrzyżowana na miłości bliźniego, tak jak jedna belka zo-

¹¹¹ Ladner, op. cit., s. 90—91.

¹¹² Tamże, s. 91.

¹¹³ Tamże

¹¹⁴ M. Morawski, *Modlitwa św. Augustyna*, Przegląd Powszechny T. 188: 1931, s. 142.

stała przytwierdzona do drugiej¹¹⁴. Cała scena jest rozważaniem tajemnicy odkupienia, która się dokonała w Pasji Chrystusa na krzyżu, lecz nie jesteśmy w stanie pojąć jej rozumem, tak jak i niezgłębionej miłości oraz łaski ukrytej w drzewie Krzyża. Podkreśla to napis: *Misterium meum mihi*.

Ostatnia scena z tej strony kaplic to przedstawienie ujęte w konwencji *spes contra desperatio*. Pod dębem, przybierającym postać krzyża i rzucającym snop światła, idzie król Abgar trzymający mandylion z podobizną Chrystusa. Za nim kroczy posłaniec, który według legendy przyniósł portret od Jezusa.¹¹⁵ Po przeciwnej stronie, na uschniętym drzewie bez liści, wieszka się człowiek (Judasz?). U góry widoczny jest napis: *Dat vitam desperatis* — daje życie pozbawionym nadziei. Hraban Maur¹¹⁶, zauważa, że mocne i zielone drzewo, jest symbolem wiary, a suche czy ścięte — potępienia i przekleństwa. Według słów Tertuliana z *De ligno vitae*, dąb przedstawia drzewo życia¹¹⁷. Krzyż określany był często jako *lampa lucis aeternae* — światłość światła wiecznego.¹¹⁸ Ponieważ światło utożsamiano z życiem, *lux = vita*, pisze o tym na przykład Szkot Eriugena w *De Cruce*¹¹⁹, Krzyż jako symbol życia wiecznego, które zostało przywrócone ludziom, przedstawiano jako emanujący snop światła lub cały jaśniejący w promieniach. Tak właśnie ukazany jest w prawie wszystkich kaplicach na freskach. W omawianej scenie, jako symbol życia i nadziei, przeciwstawiony jest rozpacz i śmierci — *spes contra desperatio*. Abgar jest przykładem zbawczej mocy Chrystusa, ponieważ według legendy został wyleczony z ciężkiej choroby za pomocą listu przesłanego od Jezusa. Król Abgar jest symbolem wszystkich ufających i wierzących, których czeka nagroda. Człowiek wieszający się na drzewie, ewokuje brak wiary i nadziei. Wyobraża tych, którzy nie uwierzyli a więc czeka ich śmierć. Całe przedstawienie można określić jako alegorię Krzyża dającego życie. Dzięki męce Jezusa, została przywrócona ludzkości nadzieja na zbawienie i życie wieczne. Podobnie jak pełen mocy i siły jest symboliczny zielony dąb, tak mocne i skuteczne jest działanie wiary, która nas

¹¹⁵ J. Seibert, *Abgar*, w: *Lexikon der christlichen...*, op. cit., T. 1: 1968, s. 18.

¹¹⁶ M. D'Ancona Levi, *The Garden of Renaissance. Botanical symbolism in italian painting*, Firenze 1977, s. 387.

¹¹⁷ Tamże, s. 383.

¹¹⁸ E. Dinkler, *Kreuz*, w: *Lexikon der christlichen...*, op. cit., T. 2: 1970, s. 586.

¹¹⁹ Tamże

oświeca swoimi promieniami. Tylko w wierze i nadziei w drzewo Krzyża, będącego źródłem łaski, jest życie wieczne człowieka, bo bez nich uschnie jak drzewo bez korzeni.

Wszystkie sceny z omówionych kaplic korespondują i dopełniają przedstawienia z empor nad nimi. Naród wybrany i prefiguracje ofiary Chrystusa, to wybrany i ofiarowany Baranek. Kapłani z Arką Przymierza, zapowiadają nowe przymierze przypieczętowane Krzyżem. Królom, zapowiadającym Mesjasza i jego znak, odpowiada scena rozważająca tajemnice i przymioty krzyża, jako znaku największego Władcy — Chrystusa. Bohaterki starotestamentowe, które uwolniły swój lud, to przywrócenie nadziei życia wiecznego, które człowiek utracił. Sceny z kaplic są zatem wypełnieniem zapowiedzi z empor, a te z kolei nawiązują do proroctwa Izajasza na sklepieniu głównym (Iz 11, 10).

Cykl polichromii w kaplicach od strony południowej zaczyna scena przedstawiająca krajobraz morski z symboliczną architekturą. W porcie stoi przycumowana, okrągła budowla z masztem, na który wciągnięto chorągiew. Jest to *Navis Ecclesiae*. Dalej, za nim, prawdopodobnie na łodzi widać kościół z ozdobną fasadą i z kopułą, nad którą unosi się krzyż, zwieńczony cesarską koroną i jaśniejący promieniami. Na horyzoncie widać dwie czerwone kolumny, na których wspiera się krzyż z koroną, a nad nim napis: *Plus ultra*. Całość wieńczy inskrypcja: *A solis ortu, usque ad occasum laudabile nomen*. Jest to tekst z Psalmu 112, 3: Od wschodu słońca aż po zachód chwalebne jego imię. Słowa *Plus ultra* są odwróceniem napisu z kolumny Herkulesa, który brzmiał: *Non plus ultra*. Kolumny w tej scenie mają prawdopodobnie symbolizować kolumny Herkulesa. Wyznaczały one nie tylko punkt na zachodzie, gdzie słońce chowało się w morze, ale były także punktem, w którym kończył się znany świat. Tutaj są symbolem kresu świata ziemskiego, a krzyż nad nimi z hasłem „Wciąż dalej” zapowiedzią kresu, którym będzie Królestwo Boże. Podkreśla to również morze, które jest obrazem początku i końca. Początkiem jest rozpoczynająca się długa droga Kościoła, przedstawionego jako *Navis Ecclesiae*, zacumowanego jeszcze w porcie. Podniesiona flaga świadczy o tym, że jest już gotowy do podróży. Celem jest osiągnięcie wiecznego zbawienia w przyszłym królestwie niebieskim. Zachęca do podjęcia wysiłku napis „Wciąż dalej”. Zbawienie jest osiągalne przez wiarę w Krzyż Św., co zostało wyeksponowane w powtórzeniu obrazu krzyża umieszczonego nad kościołem. Śmierć

Jezusa na krzyżu jest końcem Starego Przymierza a nadzieją Kościoła. Główny napis na fresku sugeruje ideę powszechności nowej wiary, jej dostępność dla każdego pod warunkiem zjednoczenia się w Kościele. Dwie kolumny to również dwa fundamenty — Stary i Nowy Testament, na którym opiera się Kościół symbolizowany przez jaśniejący Krzyż, który te dwie podpory połączył. Okrągła budowla z flagą może być aluzją do wyglądu historycznego grobu Chrystusa, do *anastasis*. Triumfujący Grób w tym przypadku może oznaczać spełnienie wspomnianego już wielokrotnie proroctwa (Iz 11, 10). Pływająca budowla kojarzy się też z zamkiem św. Anioła, przez który wiedzie droga do państwa papieskiego. Kościół za nim to aluzja do bazyliki św. Piotra. Krzyż zwieńczony cesarską koroną, która oznacza najwyższe zwierzchnictwo, podkreśla myśl, że papież to najwyższa władza Kościoła na ziemi. Scena ta może być także obrazem idei państwa bożego — *Civitas Dei* w interpretacji św. Augustyna.¹²⁰ Dla każdego człowieka, który ciągle wybiera między miłością Boga a sprawami ziemskimi, celem ostatecznym jest dotarcie do państwa bożego wiecznej sprawiedliwości. Dlatego tak potrzebna jest współpraca państwa, które reprezentuje sprawy doczesne, z Kościołem. Uprzywilejowana rola Kościoła, ze względu na to, że jest królestwem Chrystusa i jedynym ludzkim społeczeństwem pracującym nad budową państwa bożego, podkreślona została w tej scenie wyraźnie. Cesarska korona na krzyżu, niezależnie od innych znaczeń, może być symbolem współpracy. Ta warstwa znaczeniowa miała by o tyle uzasadnienie, że monarchia habsburska, do której jeszcze wtedy należał Śląsk, była rzeczywiście podporą papiestwa. Niezależnie jednak od tego pobocznego wątku główną ideą przedstawienia jest osiągnięcie zbawienia w przyszłym państwie bożym przez Kościół i dzięki wierze w Krzyż, „w którym jest zbawienie, życie i zmartwychwstanie nasze” (Gal 6, 14).

Następna scena jest alegorią zbawczej mocy i działania Krzyża. Pośrodku unosi się krzyż z napisem: *Thronus Patientiae* — Tron Cierpienia. Po bokach sceny widać płonący dom i statek z ludźmi wśród szalejącej burzy. Na pierwszym planie grupa uratowanych rozbitków. Jedna z kobiet trzyma na piersi mały krzyż. Napis na chmurach z puttami głosi: *In hoc signo vincitur* — w tym znaku zwycięża. Jest to parafraza

¹²⁰ Por. E. Gilson, *Introduction à l'étude de Saint Augustin*, Paris 1929, s. 204.

słów, które się ukazały Konstantynowi przed bitwą z Maksencjuszem. Rozbitkowie są symbolem ludzi wybawionych z grzechu przez ofiarę krzyża. Określenie *Thronus Patientiae* oznacza nie tylko cierpienie lecz i nadzieję. Dzięki niemu mamy otwartą drogę do zbawienia. Jest także symbolem naszej obrony i ratunku w drodze życia. Dwa żywioły, pożar i burza, to niebezpieczeństwa czyhające na każdego człowieka. Jak ocaleni rozbitkowie, tak ludzie zostali wybawieni od grzechu, ponieważ ofiara Chrystusa przywróciła możliwość życia wiecznego. Ta scena obrazuje również, przypisywane przez wielu autorów chrześcijańskich, możliwości Krzyża, jego duchowe właściwości zwane *Potentia Crucis*¹²¹. Papież Leon I pisał, że na krzyżu skupiło się całe dzieło Chrystusa. Krzyż jest źródłem wszelkiej łaski i zwycięstwem życia nad śmiercią.¹²² U Hrabana Maura czytamy: *In cruce, Christe, tua victoria salusqui* — w krzyżu, Chryste, Twoje zwycięstwo i zbawienie.¹²³ Ta scena, podobnie jak inne, podkreśla soteriologiczny aspekt Krzyża, oznacza też ciągłą jego obecność i czuwanie nad światem.

Następne przedstawienie można zatytułować — Niespokojne serca szukające przystani. Jest to alegoria obrazująca ludzkie dusze poszukujące wsparcia i odnajdujące je w Chrystusie. Scena jest ilustracją myśli św. Augustyna zawartych w Wyznaniach. Na środku fresku widać statek ze zwiniętymi żaglami i płonącym sercem na pokładzie. Wokół wzburzone morze rozbija się o skałę, na której stoi promieniejący krzyż. W lewym dolnym rogu anioł z otwartą księgą, w której czytamy: *Tolle Lege* oraz *Induimini Dominum Nostrum*. W górze sceny napis: *Irrequietum est cor nostrum donec requiescat in te* — bez wytchnienia jest serce nasze dopóki nie spocznie w tobie. Wszystkie inskrypcje pochodzą z *Wyznań* św. Augustyna. Ostatnie zdanie to cytat z rozdziału I.2. *Tolle lege*, to rozdział VII.12 a *Induimini Domini Nostrum* jest fragmentem listu do Rzymian 13, 13—14 powtórzonym w *Wyznaniach* VIII.12. Słowa te symbolizują zwrócenie się ku Bogu, gdyż spowodowały nawrócenie się na wiarę chrześcijańską św. Augustyna. Pewnego dnia, siedząc w ogrodzie, usłyszał głos nakazujący: „weź i czytaj”. W pośpiechu otworzył dzieła św. Pawła, które miał pod ręką, wypadło na tekst listu do Rzymian 13, 13—14: Przyobleczcie się w Pana Naszego. Po tym zdarzeniu wszel-

¹²¹ Dinkler, *Kreuz*, op. cit., s. 587.

¹²² Tamże

kie wątpliwości dotyczące wiary rozplynęły się. Augustyn przyjął wkrótce chrzest. (Conf. 1. VII—VIII). Płonące serce jest symbolem miłości do Boga, zgodnie ze słowami św. Augustyna: *Sagittaveras tu cor meum charitate tua* (Conf. IX, 1) — zraniłeś moje serce miłością twoją. Serce na statku wśród burzy jest obrazem naszej duszy, targanej sprzecznościami i walką między miłością do Boga a miłością rzeczy ziemskich. Zdaniem św. Augustyna¹²⁴, najsilniejsza energia człowieka, w której skupiają się i cnoty i namiętności, to właśnie miłość. Ale „serce jest niespokojne, gdy burza nim miota, strzeż się rozbicia, zbudź Chrystusa”¹²⁵. Człowiek nie znajdzie ukojenia, dopóki nie pozna Boga, który jest przedmiotem szczęścia, a poznać Go może jedynie przez wiarę, która jest etapem i warunkiem poznania, ponieważ po swoim upadku ludzie utracili zdolność poznania Boga za pomocą rozumu. Przedmiotem wiary jest Krzyż, na którym zawisł Chrystus, aby dać człowiekowi możliwość powrotu do szczęścia. Moc wiary podkreśla w tej scenie potężna skała, na której stoi promieniejący Krzyż. Fale wzburzonego morza nie są w stanie naruszyć kamiennej opoki. Krzyż jaśniej zgodnie ze słowami św. Augustyna: *quae crux ita radiat quod splendorem solis et lunae sua claritate obscurat*¹²⁶ — krzyż tak jaśniej, że światłością swoją przesłania blask słońca i księżyca. W ostatniej kaplicy tego cyklu, przy prezbiterium znajduje się fresk, który jest ilustracją dwóch przypowieści nowotestamentowych: *O zasiewie* (Mk 4, 26—29) i *O dobrej lub złej budowli* (Mt 7, 24—27, Łk 6, 46—49). Wśród snopków, wiązanych przez młodego człowieka w bogatym stroju, leży krzyż podtrzymywany przez kobietę z sierpem w dłoni i kłosaми przerzuconymi przez rękę. Obok, mężczyzna donosi dwa nowe snopki. W tle widać piętrowy budynek stojący na solidnych, odsłoniętych fundamentach. Napis na polichromii głosi: *Reposita est mihi spes in finem* — nadzieja zostawiona jest dla mnie na koniec. Inskrypcja złożona jest z dwóch cytatów: *Propter spem quae reposita est nobis in coelis* (Kol 1, 5) i *In reliquo reposita est mihi corona iustitiae* (2 Tym 4, 8). Sens przypowieści o zasiewie i o dobrej lub złej budowli

¹²³ Tamże, s. 565.

¹²⁴ K. Michalski, *Jubileusz św. Augustyna*, Przegląd Powszechny, T. 187: 1930, s. 21.

¹²⁵ Lipko, op. cit., s. 238.

¹²⁶ Gilson, op. cit., s. 200.

łączy się ze sceną żniw i obrazem solidnej budowli. Jak ziarno posiane w ziemi kiełkowało i wydało plon, tak królestwo Boże założone na ziemi, którego władcą jest Chrystus a symbolem Krzyż, rozwijać się będzie aż nadejdzie pora zbiorów czyli dzień paruzji Chrystusa i Sądu Ostatecznego, po których zapanuje powszechne Królestwo niebieskie. Nadzieję na dostanie się do niego, mogą mieć ci, którzy budują swoje życie na solidnym fundamencie, jakim jest wiara w ofiarę Chrystusa, której symbolem jest Krzyż, gdzie dokonało się odkupienie. Piękna budowla z odsłoniętymi fundamentami jest obrazem tych, którzy dzięki wierze mogą mieć nadzieję na zbawienie, a żniwa są zapowiedzią przyszłego Królestwa Bożego. Kłosa zboża można także zestawić z przypowieścią o siewcy (Mt 13, 1—23, Mk 4, 1—20, Łk 8, 4—11). Ci, którzy słuchali i uwierzyli są jak ziarno, które wpadło w żyzną glebę i wydało stokrotne plony. Wymowa ideowa całej sceny zaznacza eschatologiczny aspekt Krzyża jako symbolu Paruzji. Obraz żniw można też odnieść do fragmentu Apokalipsy 14, 15, który jest alegorią Sądu Ostatecznego: „Zapuć twój sierp i żniwa dokonaj, bo przyszyła już pora na żniwa, bo dojrzało żniwo na ziemi”. Krzyż, leżący w snopach pszenicy, jest symbolem sprawiedliwego osądzania. Krzyż wyprzedził Paruzję Pana i dlatego może być symbolem boskiej sprawiedliwości. Postać kobieca występująca w scenie, to być może cesarzowa Helena, która odnalazła historyczny krzyż Jezusa i przyczyniła się do rozpowszechnienia jego kultu, przez co ma otwartą drogę do przyszłego Królestwa. Scena żniw w zestawieniu z Barankiem z przeciwległej kaplicy, po drugiej stronie prezbiterium, podpowiada kolejną interpretację. Zarówno snopy pszenicy jak i struga krwi, wypływająca z piersi Baranka, są symbolami Eucharystii — chlebem i winem. Umieszczenie tych dwóch scen przy prezbiterium, gdzie dokonuje się ofiara Mszy Św., sugeruje takie znaczenie. Symbolem Eucharystii, jako znaku nowego przymierza, są także zapowiedzią przyszłej uczy eschatologicznej w Niebieskiej Jerozolimie (Ap 19, 7). Nasze pragnienie uczestniczenia w niej rodzi się z nadziei i miłości, którym przyświeca wiara, jak pisał św. Augustyn.¹²⁷ Potwierdzają te słowa personifikacje trzech cnót teologicznych, namalowane *en grisaille*, tuż nad ołtarzem w prezbiterium. Wiara z przepaską na oczach i kielichem z hostią w dłoni, Miłość z dziećmi i Nadzieja z kotwicą. Trzy

¹²⁷ Morawski, op. cit., s. 134.

cnoty odnoszą się też do apoteozy Krzyża namalowanej w prezbiterium. Miłość, to nie tylko uwielbienie Krzyża ale także wielka miłość Boga do ludzi, ponieważ przywrócił im możliwość zbawienia czyniąc ofiarę z własnego Syna, którego znakiem jest Krzyż. Wiara w Krzyż i dokonane na nim misterium jest podstawą nadziei na otrzymanie ostatecznej nagrody — wejścia do przyszłej Jerozolimy Niebieskiej, której idea została ukazana w polichromii sklepienia głównego i chóru. Całości programu dopełniają posągi św. Augustyna i św. Jakuba Młodszego, ustawione po bokach ołtarza głównego. Św. Augustyn, ukazany został jako biskup z pastorałem, chwytający się ekstatycznym gestem za serce. U jego stóp leży krzyż, który nie jest dla niego typowym atrybutem, w tym przypadku ma podkreślać związek św. Augustyna z programem dekoracji monumentalnej, ponieważ był on jednym z ojców Kościoła, którzy szczególnie dużo pisali na temat Krzyża Św., co też zostało wykorzystane przez autorów polichromii. Ponadto, przypisywaną mu regułę zakonną przyjęli bożogrobcy. Św. Jakub Młodszy, to według tradycji pierwszy biskup Jerozolimy i strażnik Grobu Chrystusa, patron zakonu bożogrobców. Przedstawiony został jako biskup, w mitrze i z pastorałem, z lewej strony na piersi widnieje czerwony, podwójny krzyż — znak bożogrobców. Te dwie postacie znalazły się również w malowidłach sklepienia głównego. Św. Augustyn i św. Jakub Młodszy zajmują szczególnie eksponowane miejsca przy samym Krzyżu w scenie *Exaltatio Crucis*. Św. Augustyn kieruje wyciągniętą rękę z gorejącym sercem w stronę uwielbianego Krzyża, św. Jakub Młodszy wskazuje na ojca Kościoła i Krzyż, podkreślając szczególne związki i zasługi św. Augustyna względem Krzyża. Z drugiej strony, cała grupa akcentuje związek zakonu z ideą i kultem Krzyża przez swego patrona — św. Jakuba Młodszego i przez twórcę swojej reguły — św. Augustyna.

ZAKOŃCZENIE

Polichromia i związany z nią wystrój rzeźbiarski kościoła św. Piotra i Pawła, spełniały podstawowe założenia, którym miały służyć wielkie programy barokowych dekoracji monumentalnych. Były to funkcje ideologiczno-dydaktyczne i dekoracyjne. Wystrój malarsko-rzeźbiarski nyskiego kościoła związany był z jego głównymi użytkownikami — bożogrobcami, a swoją wysoką klasą artystyczną zaspokajał ambicje zako-

nu i fundatora, aby kościół opacki otrzymał wyposażenie równe swej randze.

Program został ułożony zgodnie z klasycznym podziałem na sceny wprowadzające, narracyjne, uzasadniające i konkluzyjne. Apoteoza Krzyża św., na sklepieniu prezbiterium, jako scena wprowadzająca w koncepcję polichromii, jest jednocześnie przedstawieniem konkluzyjnym. Na sklepieniu nad nawą główną oraz na piętrze chóru muzycznego, mieszczą się dalsze sceny konkluzyjne. Są to triumf Krzyża i Kościoła oraz zapowiedź Niebieskiej Jeruzolimy. Wątki narracyjne to cykle starotestamentowe namalowane w emporach, sceny na podłuczcu chóru muzycznego i związane z nimi dwie kaplice. Przedstawienia uzasadniające, to alegorie związane z Krzyżem Św.

Naczelną ideą programu jest apoteoza Krzyża Św., a dalej wszystko to, co otrzymaliśmy i otrzymamy dzięki niemu, a więc: triumfujący na ziemi Kościół i wizja Jeruzolimy Niebieskiej.

Krzyż występujący we wszystkich freskach, ukazany został w trzech aspektach: historycznym, jako symbol i podstawa wiary, soteriologicznym, jako symbol wiecznie czuwający nad światem i znak zbawienia, oraz eschatologicznym, jako zapowiedź Paruzji Chrystusa i Sądu Ostatecznego. Większość scen jest poświęcona rozważaniom na temat Krzyża. Jest on rozpatrywany jako *signum crucis* i *lignum crucis*. Rozróżnienie na *signum*, jako symbol odkupienia, zbawienia i zapowiedzi Królestwa Bożego oraz *lignum*, jako historyczną prawdę i podstawę wiary, widać w komponowaniu poszczególnych scen. Wątki z legendy o Św. Krzyżu podkreślają prawdziwość jego istnienia i znaczenie, jako fundamentu wiary. Alegorie w kaplicach eksponują liczne, symboliczne cechy Krzyża, jako znaku odkupienia. Przypisują mu również liczne łaski i możliwości. Jest on zapowiedzią Kościoła, świadectwem Nowego Przymierza, znakiem ocalenia i zbawienia, dawcą życia, drogą do nieba, symbolem sprawiedliwości i tajemnicy odkupienia, która się na nim dokonała. Tak wielkie wyeksponowanie idei Krzyża oraz podporządkowanie jej całego programu wiąże się nie tylko z tradycją zakonu bożogrobców, który szczególnie propagował kult Męki Pańskiej, Krzyża Św. i Grobu Jezusa, lecz także z ideą triumfującego, odrodzonego po Soborze Trydenckim Kościoła. Na wielką popularność kultu Krzyża Św. w krajach katolickich podległych Habsburgom, a także we Włoszech i południowych Niemczech, zwrócił już uwagę A.

Pigler.¹²⁸ Z kolei J. Wrabec wysunął interesującą koncepcję motywacji ideologicznej i społecznej tego kultu.¹²⁹ Otóż jego zdaniem, okres panowania Karola VI, to dominacja doktryny imperialnej, walczącej o przywrócenie świetności monarchii habsburskiej. Chodziło o utrzymanie trwałości dynastii, a zwłaszcza o prawo dziedziczenia tronu przez córkę Karola VI Marię Teresę, ponieważ brak było następcy w linii męskiej. Osoby związane z legendą o Krzyżu Św., cesarzowa Helena, jej syn Konstantyn oraz cesarz Herakliusz, który odzyskał z rąk niewiernych Krzyż, zostały potraktowane jako prefiguracje domu Habsburgów.¹³⁰ Jako przykład podaje, między innymi, freski Cosmy Damiana Asama w Legnickim Polu, gdzie zdaniem Wrabca, Helena i Konstantyn zostali ukazani w antytetycznym odniesieniu do Karola VI i Leopolda I. Propagowanie kultu matki cesarza Konstantyna miało mieć związek z propagandą na rzecz sankcji pragmatycznej, którą stany śląskie uchwały w 1721 r. Sugestie Wrabca mają swoje uzasadnienie, ale jednak wydaje się, że wiązanie kultu Krzyża z propagandą na rzecz monarchii było skutkiem a nie przyczyną rozpowszechnienia się kultu. Triumfy Krzyża i związana z nim legenda były już popularne w 2 połowie XVI i w XVII wieku¹³¹ i to nie tylko w krajach podległych Habsburgom, lecz także we Włoszech czy Bawarii. Nie należy zapominać, że Krzyż, symbol męki i zmartwychwstania oraz triumfu, to początek i obraz Kościoła. Krzyż triumfujący i zwycięski, to Kościół odrodzony po Soborze Trydenckim. Triumf Krzyża, uzasadniany scenami z legendy był znakiem Kościoła zwyciężającego nurty reformacji. Do popularności tej idei przyczyniło się niewątpliwie dzieło Savonaroli wydane w 1494 r. *Il triumpho della Croce*, a także inne traktaty o Krzyżu, na przykład J. Gretserusa.¹³²

Kolejnego motywu tak wielkiej popularności kultu Krzyża, można się doszukać w ciągle powracającym nurcie kontrreformacji, która wyeksponowała główny wątek teologii protestanckiej nadając mu własne treści zgodne z duchem Kościoła katolickiego. Tym istotnym motywem jest ofiara Chry-

¹²⁸ Por. E. Pigler, *Barockthemen. Eine Auswahl von Verzeichnissen zur Ikonographie des 17 und 18 Jhrs.*, Budapest 1974, T. 1, s. 491—495.

¹²⁹ Wrabec, op. cit., s. 287—313.

¹³⁰ Tamże, s. 289.

¹³¹ Por. Pigler, op. cit., s. 491—495.

¹³² Zob.: J. Gretserus, *De Cruce Christi rebusque ad eam pertinentibus. Libri quator*, Ingolstadii 1598; tenże, *Opera omnia de sancta Cruce*, Ingolstadii 1616.

stusa, której symbolem był krzyż. Cała pobożność luterkańska zbudowana została na wierze w zbawienną ofiarę Jezusa. Uwierzyć w Niego i płynącą zeń łaskę, znacząco stać się prawdziwym chrześcijaninem. Uczynki i zasługi człowieka nie mogą nic zmienić w drodze do zbawienia, ponieważ było ono wynikiem danej ludziom łaski. Protestantów nazywano chrześcijanami *de cruce*¹³³, a teologię Lutra teologią Krzyża¹³⁴. Popularne były programy ołtarzy protestanckich eksponujące dwa momenty: Ukrzyżowanie i Zmartwychwstanie¹³⁵, jako najistotniejsze dla protestantów. Pochodzący z 1609 r. tzw. List Majestatyczny, oznaczał oficjalne uznanie przez Habsburgów luteranizmu na Śląsku¹³⁶. Od połowy XVII w. zaczęły powstawać kościoły Łaski i Pokoju, przyjmując często wezwania związane z Krzyżem Św.¹³⁷ Tam gdzie były większe skupiska protestantów, między innymi na Śląsku, programy ideowe kościołów katolickich układano szczególnie starannie. Sceny alegoryczne, tępione przez protestantów, w wielkich cyklach monumentalnych odgrywały istotną rolę. O ile teologia protestancka podkreślała znaczenie Krzyża, traktując go jako jedyne źródło łaski i zbawienia, to kontrreformacyjne programy wskazywały, że Krzyż jest pierwszym etapem na drodze do zbawienia, która prowadzi przez Kościół i uczynki człowieka. W polichromii nyskiej ten wątek jest szczególnie rozbudowany w scenach z kaplic. Została podkreślona możliwość wyboru przez każdego człowieka drogi życia, która poprowadzi albo do Jeruzolimy Niebieskiej lub w otchłanie piekieł. Tak częste manifestowanie kultu Krzyża Św., zwłaszcza w malarstwie monumentalnym, było częściowo reakcją na programy protestanckie, lecz w wypadku polichromii i dekoracji rzeźbiarskiej kościoła nyskiego jest nierozłącznie związane z tradycjami zakonu bożogrobców, których zadaniem było krzewić kult Grobu Chrystusa, Męki Pańskiej i Krzyża, jako głównego instrumentu Pasji.

Cały program dekoracji monumentalnej kościoła bożogrobców to także historia zbawienia rodzaju ludzkiego z zapowiedziami i prorocत्वami, realizacją i skutkami. Ukoronowaniem

¹³³ Por. W. von Loewenich, *Luthers Theologia Crucis*, München 1954.

¹³⁴ Tamże

¹³⁵ J. Harasimowicz, *Typy i programy śląskich ołtarzy wieku reformacji*, Roczniki Sztuki Śląskiej, R. 12: Wrocław 1979, s. 19.

¹³⁶ Tamże

¹³⁷ Tamże

jest wątek nagrody i kary — wejście do symbolicznej Niebieskiej Jerozolimy lub strącenie do piekieł. Historia zbawienia, zawarta jest w Piśmie Św. Starego i Nowego Testamentu, zgodnie z nauką Soboru Trydenckiego, który przyjął i raz jeszcze zatwierdził jako kanoniczne księgi odrzucone przez Lutra.¹³⁸

Idea triumfu Kościoła i propagandy wiary, popularna zwłaszcza w malarstwie monumentalnym na terenie Włoch, monarchii habsburskiej i południowych Niemiec, wiele zawdzięczała mecenatowi artystycznemu jezuitów, który przyczynił się do rozwoju wszystkich form baroku właśnie w krajach katolickich. Masowy ruch budowlany wiążący się z licznymi fundacjami na rzecz zakonów czy kościołów, spowodował zwiększone zapotrzebowanie na liczne rzesze malarzy-dekoratorów, którzy mieli sprostac licznym zamówieniom, także pod względem artystycznym. Kilka nurtów złożyło się na ten nowy styl. Żywe były jeszcze XVII wieczne tradycje nawiązujące do malarstwa Mathiasa Rauchmüllera i Michaela Willmana¹³⁹, widoczny był nurt iluzjonizmu weneckiego reprezentowanego przez Jana Michaela Rottmayra, Daniela Grana i Paula Trogera¹⁴⁰ oraz twórczość rodziny Asamów. Wielki wpływ wywarł też traktat Andrea Pozzo *Perspectiva pictorum et architectorum*. Twórczość Asamów była wynikiem wprowadzania nowych założeń malarstwa iluzjonistycznego oraz rzeźby do koncepcji słynnego monachijskiego kościoła teatru.

Scheffelerowie, twórcy polichromii kościoła nyskiego, jako uczniowie Cosmy Damiana Asama, przejęli i wykorzystali w swej sztuce jego najlepsze i bardzo popularne w tym czasie rozwiązania formalne: iluzjonistyczną architekturę, sztukaterie malowane *en grisaille*, swobodne aranżowanie przestrzeni malarzkiej. Wzorce te zostały przeniesione do Nysy, co niewątpliwie zaspokoiło ambicje artystyczne bożogrobców i fundatora Franza Ludwiga von Neuburg.

Kościół śś. Piotra i Pawła otrzymał wystrój i program ideowy odpowiedni swej randze kościoła opackiego kongregacji

¹³⁸ Odrzucone przez Lutra i na nowo potwierdzone przez Sobór Trydencki były księgi: Tobiasza, Judyty, Mądrości, Jezusa Syracha, 2 Machabejska, Barucha i część Estery, 2 i 3 list św. Jana, 2 list św. Piotra, list św. Pawła do Hebrajczyków, list św. Judy Tadeusza i Apokalipsa.

¹³⁹ I. Płazak, *Działalność artystyczna morawskich malarzy dekoratorów na Śląsku w XVIII wieku*, BHS 1965, nr 4, s. 301.

¹⁴⁰ Tamże.

śląskiej bożogrobców. Cała budowla wraz z programem dekoracji monumentalnej może być przykładem współpracy i realizacji myśli architekta, teologa i malarzy, zgodnie z duchem zasad wiary głoszonych przez triumfujący Kościół.

Die ideellen Gehalte der monumentalen
Ausschmückung der Kirche der Hl.
Apostel Peter und Paulus in Nysa

Resume

Den Gegenstand dieser Abhandlung bildete die Analyse des ikonographischen Programms und der ideellen Gehalte der monumentalen Ausschmückung der Peter- und Paulus Kirche in Nysa, der ehemaligen Klosterkirche der schlesischen Kongregation des Heiligen-Grab-Ordens.

Die Polychromie ist in der, im Jahre 1729 neuerrichteten Kirche, während der Kadenz des Präpositus Elias Klose, entstanden. Die Vollendungsarbeiten dauerten in Jahren 1730—1731. Das ideale Programm wurde wahrscheinlich vom Elias Klose und dem breslauer Bischof, rheinischen Pfalzgraf, Franz Ludwig von Neuburg, der den Bau der Kirche finanzierte und die Kunstmaler bezahlt hat, verfasst. Die Fresken sind das Werk der schöpferischen Kunst des Felix Anton und des Christoph Thomas Schefflers, die von Franz Ludwig von Neuburg aus Worms nach Schlesien herbeigeführt wurden. Die Polychromie bedeckt das Hauptgewölbe, Presbyterium, zwei Joche und die Wand des Musikchorraumes, die Gewölbe der acht Emporen und neun Kapellen. Die Zehnte Kapelle, die Kapelle des Heiligen Grabes ist mit reicher maler-bildhauerischen Dekoration ausgestattet.

Die ideellen Gehalte der monumentalen Dekoration sind mit dem Heiligen-Grab-Orden und der Idee der Glaubensausbreitung durch die triumphierende Kirche, eng verbunden. Ideale Hauptfäden sind: Apotheose des Heiligen Kreuzes, himmlisches Jerusalem, Triumph der Kirche als des Gottesvolkes. Die ganze Dekoration veranschaulicht auch die Geschichte der Erlösung der Menschheit durch das Kreuz. Die Szenen in Emporen bilden einen Zyklus der alttestamentlichen Ansagen vom Ankommen Christi und seiner Opfer am Kreuz. Die Darstellungen in den Kapellen betonen, mittels ausgebauter Allegorien, die Gnaden und Wohltaten, die vom Kreuz herabfließen, wie auch seinen soteriologischen und eschatologischen Aspekt. Die Szenen aus der Heiligen-Kreuz-Legende betonen seinen geschichtlichen Aspekt als der Quelle und des Wahrzeichens des Glaubens, wie

auch die Tradition des Heiligen-Grab-Ordens, die mit der Ausbreitung des Kultus des Grabes Christi und der Passion, derer Hauptinstrument das Kreuz war, verbunden ist.

Die monumentale Ausschmückung der Kirche des Heiligen-Grab-Ordens stellt ein Bild der Kunst, die bestimmte Ziele zu erfüllen hat, dar: ideologisch-didaktisches und künstlerisches, entsprechend den Voraussetzungen des Stifters und jener Personen, für die sie bestimmt war. Sie sollte auch ihren erhabenen, künstlerischen Ehrgeiz befriedigen.

Jolanta Talbierska