

Dariusz Tabor CR

ARS DE MORTIBUS SURGENDI

Misterium paschalne w dziełach sztuki późnego antyku i średniowiecza



Ars de mortibus surgendi

DARIUSZ TABOR CR

Ars de mortibus surgendi

Misterium paschalne
w dziełach sztuki
późnego antyku i średniowiecza

Uniwersytet Papieski Jana Pawła II w Krakowie

Wydawnictwo Naukowe

Kraków 2025

Recenzja wydawnicza
prof. dr hab. Urszula Mazurczak

Korekta
Patrycja Klempas

Projekt okładki
Marta Jaszcuk

Na okładce
Patena z Trzemeszna, Muzeum Archidiecezji Gnieźnieńskiej, domena publiczna

Publikacja dofinansowana z subwencji
dla Uniwersytetu Papieskiego Jana Pawła II w Krakowie

Ten utwór jest dostępny na licencji Creative Commons
Uznanie autorstwa 4.0 Międzynarodowe (CC BY 4.0).



Copyright © 2025 by Dariusz Tabor CR

ISBN 978-83-8370-118-9 (druk)
ISBN 978-83-8370-119-6 (online)

DOI: <https://doi.org/10.15633/9788383701196>

Uniwersytet Papieski Jana Pawła II w Krakowie
Wydawnictwo Naukowe

30-348 Kraków, ul. Bobrzyńskiego 10
+48 12 422 60 40, wydawnictwo@upjp2.edu.pl

<https://ksiegaria.upjp2.edu.pl>

Wprowadzenie

MISTERIUM PASCHALNE W ŻYCIU CHRZEŚCIJAŃSTWA I W SZTUCE

Tytuł zbioru esejów jest nietypowy. Sztuka powstawania z martwych? Wiele wskazuje, że takiego tytułu chyba jeszcze nikt nie sformułował. Chociaż coś już przypomina. Oczywiście. Znamy wszyscy formułę *ars moriendi*. Chodzi w niej o duchowe, a także zewnętrzne i społeczne przygotowanie do momentu przejścia z tego świata do rzeczywistości eschatologicznej. Sztuka przygotowania do śmierci, która ma niechybnie nadejść – bo tak należy chyba precyzyjnie przetłumaczyć tę łacińską formułę – była czymś oczywistym we wspólnotach życia konsekrowanego.

Jednak tytuł tej książki, inspirowany tą ostatnią formułą, ma w sobie pewien paradoks. Na przygotowaniach do śmierci wszystko się miało skończyć. Człowiek nie mógł więcej działać, reszta była w rękach Boga. Człowiek wiedział, że do niego należy jedynie zejście z tego świata. Jednak tytuł prezentowanej książki sugeruje, że jest jeszcze coś więcej. Okazuje się, że śmierć ma kontynuację. Sztuka powstawania z martwych? To otwiera przed człowiekiem niesamowitą perspektywę.

Czym więc jest *ars surgendi de mortibus*? W najbardziej podstawowym znaczeniu jest to po prostu kontynuacja umierania, droga wyjścia z beznadziei śmierci i perspektywa życia wiecznego. A skoro istnieje sztuka umierania, to sztuka powstawania z martwych również. Doświadczenie śmierci, która daje nadzieję na zmartwychwstanie, zakłada istnienie

misterium paschalnego, a ono jako tajemnica wielkanocna jest przede wszystkim misterium Jezusa Chrystusa, który przeszedł przez śmierć i zmartwychwstał. Jest ono przedmiotem badań, których wyniki przedłożono w zbiorze esejów. Istotne jest samo słowo *ars*, ponieważ jest ono obarczone podwójnym znaczeniem, inicjującym nawet pewną grę słów. Otóż *ars* z jednej strony jest zbiorem zasad postępowania i procedur działania w celu osiągnięcia określonego celu – przygotowania do śmierci czy też wydobywania się z jej otchłani. Z drugiej oznacza sztukę kreowania dzieła architektury, malarstwa, rzeźby, rzemiosła artystycznego. Tak więc „sztuka powstawania z martwych” – albo dokładniej „sztuka obumierania i zmartwychwstawania” – znajduje wyraz w dziełach o jakości estetycznych i artystycznych.

Pod nieco skomplikowaną nazwą *ars de mortibus surgendi* kryje się głęboka rzeczywistość chrześcijaństwa opisana za pomocą terminu „misterium paschalne”. Jest to właśnie przedmiot poszukiwań prowadzonych przez autora, który analizuje i interpretuje dzieła sztuki od późnej starożytności aż do schyłku wieków średnich. Szuka on tej rzeczywistości, formułując pewne kryteria doboru dzieła sztuki oraz dobierając odpowiednie narzędzia metodologiczne. O kryteriach będzie nieco więcej w dalszej części tekstu, w pierwszym rzędzie należy odpowiedzieć na pytanie, czym jest misterium paschalne. To na pierwszy rzut oka wydaje się bardzo proste. Jest to wydarzenie historyczne następujące w określonym miejscu i czasie.

Prostota i bezpośredniość tej odpowiedzi mogą budzić i zdziwienie, i niedosyt. Czy zwykła rzeczywistość historyczna jest aż tak doniosła, że aż godna fascynacji, wglądu i zainteresowania, a w konsekwencji przeprowadzania badań naukowych – i to wielodyscyplinarnych? Tak, ponieważ to wydarzenie (albo raczej sekwencja wydarzeń ściśle ze sobą powiązanych) ma w centrum wyjątkową osobę – Jezusa Chrystusa. Jest on podmiotem tych wydarzeń, a całe misterium, czyli seria wydarzeń, jest nośnikiem znaczeń, które ujawniają rzeczywistość

ponadhistoryczną i nadprzyrodzoną, ale do tego ściśle związaną z wejściem jedynego Boga w ludzką historię.

Misterium paschalne jest od dawna przedmiotem badania teologów. François-Xavier Durrwell uznał zmartwychwstanie Jezusa Chrystusa za konkluzję i dopełnienie całego misterium paschalnego¹. Włączył je w proces zarówno wcielenia, jak i umierania Syna Bożego. Skupił się na rezultatach powstania z martwych, którymi są według niego ustanowienie Chrystusa Panem i Wiecznym Kapłanem oraz narodziny Kościoła.

Louis Bouyer odczytał treści misterium paschalnego w liturgii trzech dni centralnej rzeczywistości roku liturgicznego². Interpretacja znaków i tekstów liturgicznych prowadzi do odczytywania głębokiego orędzia chrystologicznego i soteriologicznego. Autor rozpatruje misterium w trzech zakresach, którymi są: wieczerza, krzyż i zmartwychwstanie.

Xavier Léon-Dufour skupił się przede wszystkim na fakcie zmartwychwstania. Przeanalizował wszystkie wydarzenia z nim związane oraz relacje, które łączyły Jezusa zmartwychwstałego z Ojcem, uczniami oraz otaczającymi go ludźmi³.

Hans Urs von Balthasar potraktował misterium paschalne jako źródło, w którym narodziło się ludzkie zbawienie. W refleksji nad trzema dniami paschalnymi (piątek, sobota i niedziela) wyróżnił drogę ku krzyżowi (piątek), drogę ku zmarłym (sobota) oraz drogę ku Ojcu (niedziela)⁴.

Wacław Świerżawski podjął się analizy liturgii eucharystycznej jako anamnezy misterium paschalnego. Paschalność liturgii ujawnia się

1 F. X. Durrwell, *La Résurrection de Jésus. Mystère de Salut, Etude biblique*, 4^e édition, Le Puy, Paris 1954.

2 L. Bouyer, *Le Mystère Pascal*, Paris 1965.

3 X. Léon-Dufour, *Resurrection de Jésus et message Pascal*, Paris 1971.

4 H. U. von Balthasar, *Mysterium Paschale*, [w:] *Mysterium salutis. Das Christum Ereignis*, Bd. III/2, Einsiedeln–Zürich–Köln 1969, s. 133–326; H. U. von Balthasar, *Theologie der drei Tage*, Einsiedeln 1990; H. U. von Balthasar, *Teologia misterium paschalnego*, przeł. E. Piotrowski, Kraków 2001.

według niego w zgromadzeniu wiernych w Słowie Bożym oraz w samej rzeczywistości Eucharystii. Jest ona dla niego zarówno rzeczywistością, obecnością, jak i symbolem⁵.

Wacław Hryniewicz ogłosił pierwszą część systematycznego studium misterium paschalnego, w którym dokonał przeglądu myśli paschalnej chrześcijaństwa w Kościele apostoelskim, w epoce Ojców oraz w kolejnych wiekach Kościoła. Następnie dokładnie przeanalizował i odczytał znaczenie trzech momentów Paschy Chrystusa – męki, zstąpienia do otchłani oraz zmartwychwstania. W śmierci i powstaniu z martwych Jezusa odnalazł dopełnienia całego dzieła Odkupienia ludzkości⁶.

Raniero Cantalamessa odczytał misterium paschalne przede wszystkim jako przejście Chrystusa ze śmierci do życia. Wraz z Chrystusem chrześcijanie są powołani do przechodzenia od grzechu do stanu przyjaźni z Bogiem⁷. Dostrzegł on również w misterium Paschy syntezę wszystkich wydarzeń i procesów zbawczych. Wynika z tego, że istnienie przedwieczne Syna Bożego, starotestamentalne zapowiedzi, wcielenie, życie publiczne oraz męka, śmierć i zmartwychwstanie Syna Bożego są w pełni uobecnianie w tajemnicy paschalnej⁸. Pascha ujawnia się w historii, sakramentach, życiu chrześcijan oraz w eschatologii⁹.

Misterium paschalne jest więc wydarzeniem męki, śmierci, zmartwychwstania i chwały Jezusa Chrystusa w relacji do boskiego planu zbawienia ludzkości. Pierwszym źródłem, które pozwala na wejście

5 W. Świerczawski, *Dynamiczna „pamiętka” Pana. Eucharystyczna anamneza misterium paschalnego i jego egzystencjalna dynamika*, Kraków 1980.

6 W. Hryniewicz, *Chrystus nasza Pascha. Zarys chrześcijańskiej teologii paschalnej*, t. 1, Lublin 1982.

7 R. Cantalamessa, *Pascha naszego zbawienia. Tradycje paschalne Biblii oraz pierwotnego Kościoła*, przeł. M. Brzezinka, Kraków 1998, s. 226.

8 Tamże, s. 132.

9 R. Cantalamessa, *Introduction*, [w:] *Easter in the Early Church. An anthology of Jewish and early Christian texts*, ed. by Quigley SJ, J. T. Lienhard SJ, Collegville, Minnesota 1993, s. 1–23.

w rzeczywistość tego misterium, jest oczywiście Biblia. Relacje z wydarzeń paschalnych znajdujemy w ewangeliach synoptycznych (Mt 21, 1–28, 20; Mk 11, 1–16, 20; Łk 19, 29–24, 52) oraz w Ewangelii według św. Jana (J 12, 12–20, 31). Są to wyodrębnione, wskazane partie czterech ksiąg, które są zwykle nazywane opisem męki, śmierci i zmartwychwstania Jezusa Chrystusa. Jednak należy zwrócić uwagę, że zaczynają się one od uroczystego wjazdu Jezusa do Jerozolimy, mającego ujawnić jego królewskość i mesjańskość (Mt 21, 2–10; Mk 11, 1–10; Łk 19, 29–40; J 12, 12–19). Do tych wydarzeń należą też jednak następujące po relacji o wjeździe bardzo obszerne sekwencje nauczania Jezusa w Jerozolimie. Wydarzeniem, którego wagi nie sposób przeoczyć, jest Ostatnia Wieczerza, ponieważ ona jest prorockim aktem Jezusa przepowiadającym jego mękę (Mt 26, 17–35; Mk 22, 7–23; Łk 22, 7–23). W momencie wieczerzy Jezus przemienił swe życie i swą śmierć w Eucharystię. Może nie centralnym, ale ważnym wydarzeniem jest spisek zawiązany przeciw Jezusowi. Stanowi on społeczne podłoże wydarzeń paschalnych (Mt 26, 3–4. 14–16; 27, 3–10; Mk 14, 10–11; Łk 22, 1–6; J 11, 47–53). Ewangeliczne opisy stanowiły źródło obrazów. Z narracji paschalnych czerpano motywy i tematy, dlatego tak ważne jest odniesienie do tych tekstów w poszukiwaniu wątków paschalnych w dziełach sztuki.

Trzeba jednak podkreślić, że misterium paschalne Jezusa Chrystusa było odczytywane w odniesieniu do dwóch wydarzeń Starego Testamentu. Wszak Jezus umarł w dzień poprzedzający 14 Nissan, czyli w przeddzień Święta Przaśników, w Dzień Przygotowania, więc w interpretacji wydarzeń męki i śmierci Jezusa odnoszono je do dwóch żydowskich obchodów – Pesah i Iom Kippur. Święto Pesah było memoriał boskiego aktu wyprowadzenia ludu izraelskiego z niewoli egipskiej (Wj 12, 1–28). Głównym celem tego wydarzenia był baranek zabity o zmierzchu, pieczony z wnętrznościami i spożywany w pośpiechu przed wyruszeniem w drogę z kraju niewoli. Jego krew posłużyła do oznaczenia drzwi

domów, w których mieszkali Izraelici. Baranek stał się symbolem, zapowiedzią umierającego Mesjasza. Jezus Chrystus w swej śmierci został rozpoznany jako baranek. Święty Paweł mówił o Chrystusie, który stał się Paschą chrześcijan. Został za wszystkich złożony w paschalnej ofierze, czyli stał się Barankiem, którego krew chroni, oczyszcza i wyzwala (I Kor 5, 6–8).

Baranek jest protagonistą liturgii niebieskiej opisanej w czwartym i piątym rozdziale Apokalipsy św. Jana. Baranek, który był zabity, a jednak żyjący, staje przed Zasiadającym na tronie, otrzymuje z jego rąk zwój zapieczętowany na siedem pieczęci. Rozpoznany jest w Nim Syn Boży, wcielony i poddany śmierci. Otwarcie siedmiu pieczęci ma znaczenie decydujące. Ujawnia on bowiem końcowe etapy dziejów i spełnienie Bożych planów wobec ludzkości (Ap 5, 6–14).

Drugim ważnym świętem judaizmu był dzień Przebłagania, czyli Iom Kippur (Kpł 16, 1–34), a więc moment, w którym arcykapłan mógł jedyny raz w roku wejść do miejsca Świętego Świętych. Zanim jednak tego dokonał, składał ofiary. Były to ofiary przebłagalne ze zwierząt – kozłów i cieląt, które arcykapłan składał za siebie oraz lud. Kulminacyjnym momentem święta było wejście arcykapłana z czarą krwi za zasłonę miejsca Świętego Świętych oraz pokropienie krwią Płyty Przebłagalnej Arki Przymierza. Krew ofiarowanych zwierząt miała służyć do oczyszczenia z grzechów.

Ten obchód i jego obrzędy zostały zreinterpretowane w liturgicznej homilii – Liście do Hebrajczyków. Najważniejszy okazał się w tej reinterpretacji Jezus Chrystus, rozpoznany jako Arcykapłan (Hbr 9, 11–14). Wszedł on za zasłonę miejsca najświętszego, czyli do nieba, ale już nie z krwią zwierząt, lecz z własną, aby dokonać przebłagania za całą ludzkość (Hbr 9, 23–28).

Trzeba jeszcze wyodrębnić i uwypuklić bardzo związane, krótkie teksty, które zdają się syntetyzować treść misterium paschalnego. Mamy ich dwa rodzaje. Pierwszym jest wyznanie wiary w Chrystusa, który umarł

i zmartwychwstał (1 Tes 4, 14; Rz 8, 34; 14, 9; 1 Kor 15, 3–5). Drugim jest hymn o wywyższeniu Chrystusa. Najbardziej znanym i wyróżniającym się jest chrystologiczny hymn z Listu do Filipian (Flp 2, 6–11). Oprócz tego znajdziemy jeszcze dwa inne przykłady (1 Tym 3, 16; 1 P 3, 18–22, 46). Charakterystyczną cechą tych tekstów jest ich kompozycja, zorganizowana wokół dwóch przeciwstawnych kierunków. Pierwszy jest zstępujący, skierowany ku dołowi. Drugi jest wstępujący, skierowany ku górze. Tak więc teksty te są syntezą zarówno uniżenia Jezusa, jak i jego wywyższenia. Ma to ogromne znaczenie dla poszukiwanych obrazów, wyrażających tajemnicę paschalną.

Wiele różnych tekstów Starego i Nowego Testamentu stanowi źródło obrazów i symboli. Te obrazy i symbole spotkamy w różnych realizacjach artystycznych, w dziełach sztuki o zróżnicowanej i złożonej strukturze. Odniesienie do konkretnych tekstów będzie konieczne, aby je odczytać, zrozumieć i wydobyć orędzie. Trzeba zwrócić też uwagę, że teksty nowotestamentalne niosą reinterpretacje, nowe odczytanie i odkrycie nowych treści w tekstach nowotestamentowych. A kto dokonywał interpretacji tekstów Nowego Testamentu?

Interpretacja tekstów Nowego Prawa przekazywała przede wszystkim refleksję pisarzy, teologów i egzegetów pierwszych wieków, czyli Ojców Kościoła. Literatura patrystyczna dostarcza pogłębionych interpretacji tekstów biblijnych. Chyba najstarszym tekstem interpretującym wydarzenia paschalne jest Homilia Paschalna Melitona, biskupa Sardes z lat 160–170¹⁰. Jest to tekst, który był odczytywany i medytowany

10 *The homily on the Passion by Melito, Bishop of Sardes*, Cambridge 1940 (Studies and Documents 12); Meliton de Sardes, *Homélie sur la Pâque*, *Papyrus Bodmer XIII*, ed. M. Testuz, Genève 1960; Meliton de Sardes, *Sur la Pâques*, ed. O. Perler, Paris 1966 (Sources Chrétiennes 123); *A Latin Epitome of Melito's Homily on the Pascha*, ed. H. Chadwick, „Journal of Theological Studies” 11 (1960), s. 76–82; J. Daniélou, *Figura i wydarzenie u Melitona z Sardes*, [w:] *Studia biblijne i archeologiczne*, red. E. Dąbrowski, przeł. karmel warszawski, Poznań–Warszawa–Lublin 1962, s. 97–106; B. Czyżewski, *Le mystère de la Pâque selon Peri Pascha*

w liturgii. Zasadniczą linią jego treści są rozważania o Baranku, nie tylko o jego ofierze i cierpieniu, lecz także chwale. Tak więc stał się on symbolem, który ujawnia Chrystusa przechodzącego przez mękę. Egeria, pątniczka z IV wieku, pielgrzymująca do Ziemi Świętej, sporządziła obszerną relację ze swej podróży. W drugiej części (rozdziały XLIX–XXIV) opisała celebrację roku liturgicznego Kościoła jerozolimskiego. Poczesne miejsce zajął tam opis liturgii paschalnej (rozdziały XXVII–XVIII)¹¹. Leon Wielki w swoich liturgicznych homiliach analizował i interpretował wydarzenia męki i śmierci Chrystusa. W dwóch homiliach poświęconych okresowi Wielkiego Postu mówił wręcz o paschalnym charakterze sakramentów. Wierni uczestniczyli w tej paschalności poprzez wydarzenia z życia Chrystusa, jednak w czasie Wielkiego Postu oraz w okresie męki i zmartwychwstania sakrament miłosierdzia powinien być przeżywany z większą intensywnością. Leon Wielki zachęcał zatem do przeżywania Paschy Chrystusa w liturgii i ujmował wydarzenia paschalne roku liturgicznego w perspektywie sakramentalnej¹². Wyraźny rys sakramentalny identyfikowalny jest również w homiliach pasyjnych i wielkanocnych¹³. Jest źródłem łaski miłosierdzia i wewnętrznej przemiany wiernych.

Orygenes poświęcił świętu Paschy głęboki tekst egzegetyczny. W dwóch księgach zinterpretował opis wyjścia Izraelitów z Egiptu

de Méilton de Sardes, [w:] *Veritatem desiderat anima*, opr. N. Widok, Opole 1995, s. 53–116; Meliton z Sardes, *Homilia paschalna*, [w:] *Pierwsi świadkowie. Pisma Ojców Apostolskich*, przeł. A. Świderkówna, oprac. M. Starowieyski, Kraków 2010.

11 J. Bojarski OP, *Wstęp*, [w:] *Eteria. Pielgrzymka do miejsc świętych*, t. 6, tłum. W. Szoldrski, Warszawa 1970, s. 160–166; V. Parra-Guinaldo, *Itinerarium Egeriae. A retrospective look and preliminary study of a new approach to the issue of authorship-provenance*, „Linguistics and Literature Studies” 7 (2019) nr 1, s. 13–21, <https://doi.org/10.13189/lls.2019.070102>.

12 Leo Magnus, *Sermo XLVII – Sermo XLVIII*, kol. 294–301 (Patrologia Latina 54).

13 Leo Magnus, *Sermo XLIX – Sermo LXXII*, kol. 302–394 (Patrologia Latina 54).

na podstawie Księgi Wyjścia¹⁴. Najistotniejszym wymiarem tamtego wydarzenia jest wskazanie postaci baranka rozumianego jako Chrystus, który umiera i zostaje złożony w ofierze. Chromacjusz z Akwilei w swej rozprawie o misterium paschalnym zestawiał dwie sytuacje Chrystusa. Z jednej strony wcielenie Syna Bożego sprawiło, że uniził się on do śmierci, która dotychczas zwyciężała. Z drugiej życie Chrystusa pokonało śmierć¹⁵.

Podsumowując ten przegląd tekstów, które potencjalnie mogły się stawiać źródłami obrazów, należy powiedzieć, że doświadczenie Paschy Jezusa Chrystusa dokonywało się w chrześcijaństwie późnoantycznym i średniowiecznym w dwóch wymiarach – biblijnym i liturgicznym. Ten pierwszy odnajdywał rysy misterium paschalnego w lekturze i interpretacji tekstów ksiąg biblijnych. W drugim wymiarze liturgia – cała, a w szczególności celebrowanie trzech dni paschalnych – pozwalała przeżyć głębokie znaczenia tekstów i obrzędów i odkryć sens Paschy.

Jeśli chodzi o liturgię, należy przywołać jeszcze dwa teksty. Pierwszym jest orędzie paschalne opatrzone incipitowym tytułem *Exultet*. Jest to pieśń wykonywana na początku celebrowania liturgii wigilii paschalnej w sobotni wieczór. Wyraża ona symbolikę kontrastu między ciemnością a światłem oraz pochwała ofiarę złożoną przez Chrystusa¹⁶. Drugim tekstem jest *Canon Romanus*, modlitwa eucharystyczna liturgii Kościoła w Rzymie¹⁷. W jego punkcie kulminacyjnym znajdują się słowa ustanowienia Eucharystii, które są uobecnieniem męki i śmierci

14 Origène, *Sur la Pâque, Traité inédit publiée d'après un papyrus de Toura*, par O. Guéraud et P. Nautin, Paris 1979; Orygenes, *O święcie Paschy*, [w:] *Pisma paschalne*, tłum., wstęp i opr. S. Kalinkowski, Kraków 1993, s. 17–48.

15 Chromace d'Aquilée, *De pascha*, [w:] Chromace d'Aquilée, *Sermons I*, introduction, texte critique, notes par J. Lemarié OSB, trad. par H. Tardif, Paris 1969 s. 270 (Sources Chrétiennes 154).

16 T. F. Kelly, *The exultet in Southern Italy*, New York 1996, passim.

17 J. A. Jungmann, *Missarum Sollemnia. Eine genetische Erklärung der römischen Messe*, Bd. 2, Wien 1952, s. 127–340.

Chrystusa. Jednak struktura tekstu ma dwojaki charakter. Pierwsza część ujawnia treść zstępującą, schodzącą ku słowu ustanowienia i ku uniżeniu Chrystusa. Część druga ma charakter wstępujący – od słów ustanowienia aż po doksologię końcową.

Należy się zastanowić, według jakich kryteriów wybrano do interpretacji dzieła sztuki w obecnym zbiorze, skoro każde z nich zostało intuicyjnie określone jako paschalne. Pierwszym i chyba najważniejszym był ścisły chrystocentryzm, który jest decydującą obecnością i pierwszeństwem Chrystusa w boskim planie zbawienia człowieka. W konsekwencji Chrystus zajmuje centralną pozycję w zespole treści danego dzieła. Wcale nie musi to być dominacja kompozycyjna jak w *Maiestas Domini*. Wystarczy, że stwierdzimy, iż przy rozwiązywaniu treści i jej odcytaniu podstawową rolę odgrywa obecność Chrystusa.

Drugim kryterium będzie obecność chrystologicznego cyklu lub cyklów narracyjnych. Obrazowa narracja ukazująca życie Chrystusa zawiera zwykle epizody męki, śmierci oraz powstania z martwych i chwały. Niekiedy mamy do czynienia z narracją skoncentrowaną właśnie na pasji i zmartwychwstaniu; czasem bywa ona poszerzona o epizody chwały i wywyższenia Chrystusa. Cykl narracyjny obrazów ujawnia również pewną istotną cechę misterium paschalnego. Otóż jest nią przejście. Chodzi najpierw o podstawowe, źródłowe przejście, jakim jest *Exodus*, czyli przejście Izraelitów z Egiptu przez pustynię do ziemi, którą obiecał im YHVH. Jednak to przejście jest z jednej strony zapowiedzią przejścia, którego dokonał Jezus, przechodząc ze świata – poprzez cierpienie, śmierć i zmartwychwstanie – do Ojca, a z drugiej zapowiedzią przejścia człowieka, każdej osoby ludzkiej ze stanu upadku, grzechu i oddalenia od Boga do stanu Odkupienia, nowego życia i jedności z Bogiem.

Trzecim kryterium będzie obecność dwóch kierunków narracyjnych – kierunku zstępującego, schodzącego, wskazującego na uniżenie, śmierć aż do zstąpienia do otchłani, kierunku wstępującego,

wchodzącego, wizualizującego zmartwychwstanie i chwałę Chrystusa. Te kierunki mają wyraźny wymiar personalny – chodzi o konkretne, historyczne oraz duchowe uniżenie i wywyższenie Chrystusa.

Czwartym kryterium będzie po prostu człowieczeństwo, czyli natura ludzka. Czy w tym chodzi przede wszystkim o człowieka będącego przedmiotem zbawczej aktywności Boga? Tak, ale w narracji paschalnej nieodzowne jest także człowieczeństwo Chrystusa – wcielonego Syna Bożego. Wynika z tego, że natura ludzka człowieka i natura ludzka Chrystusa będą się ściśle przenikać, ponieważ człowieczeństwo Chrystusa jest narzędziem zbawienia człowieka. Przedstawienia mające ukazać całą rzeczywistość ludzkiej natury – zarówno człowieczeństwo w upadku, jak i w odrodzeniu – za swój punkt centralny obiorą ludzkie ciało. Ciało to, czy będzie to ciało Chrystusa, czy też człowieka upadłego i odrodzonego, stanie się kluczem do zrozumienia Paschy.

Należałoby zastanowić się jeszcze nad narzędziami metodologicznymi, które mogą być wykorzystane w eksploracji wątków paschalnych w przedstawieniach. Pierwszą metodą, która wysuwa się na pierwszy plan, jest ikonologia Erwina Panofsky'ego¹⁸. Jest ona bardzo pragmatyczna, ponieważ rozpoznanie tematu, odniesienie go do tekstów oraz próba odczytania poprzez temat dominujących wątków myślowych i tendencji duchowych może przynieść cenne rezultaty. Drugą metodą, której można by użyć, jest semiotyka sztuki, ale w wydaniu Normana Brysona¹⁹. Poszukiwanie znaczeń najpierw w sferze literackiej, a potem w sferze obrazowej może ujawnić nowe pokłady treści. Najbardziej przydatne okaże się jednak rozróżnienie na znaczenia denotacyjne – oczywiste

18 E. Panofsky, *Ikonografia i ikonologia*, [w:] E. Panofsky, *Studia z historii sztuki*, Warszawa 1971, s. 11–32.

19 N. Bryson, *Dyskurs figura*, [w:] *Perspektywy współczesnej historii sztuki. Antologia przekładów „Artium Questiones”*, red. M. Bryl, P. Juskiewicz, P. Piotrowski, W. Suchocki, Poznań 2009, s. 185–216.

i bezpośrednio odczytywalne – oraz znaczenia konotowane, wymagające poszukiwań w warstwach kultury, pogłębionej lektury tekstów i porównań z innymi przedstawieniami.

Zbiór tekstów poświęconych poszukiwaniu misterium paschalnego w dziełach sztuki jest pierwszą próbą tego rodzaju. Już na początku każe on zadawać wiele pytań. Jednak mając podłoże teologiczne i duchowe oraz dysponując narzędziami wyżej wzmiankowanymi, należy podjąć tę próbę.

Bibliografia

- A Latin Epitome of Melito's Homily on the Pascha*, ed. H. Chadwick, „Journal of Theological Studies” II (1960), s. 76–82.
- Balthasar H. U. von, *Mysterium Paschale*, [w:] *Mysterium salutis. Das Christus Ereignis*, Bd. III/2, Einsiedeln–Zurich–Köln 1969, s. 133–326.
- Balthasar H. U. von, *Theologie der drei Tage*, Einsiedeln 1990.
- Balthasar H. U. von, *Teologia misterium paschalnego*, przeł. E. Piotrowski, Kraków 2001.
- Bojarski J., *Wstęp*, [w:] *Eteria. Pielgrzymka do miejsc świętych*, t. 6, tłum. W. Szoldrski, Warszawa 1970, s. 160–166.
- Bouyer L., *Le Mystère Pascal*, Paris 1965.
- Cantalamessa R., *Introduction*, [w:] *Easter in the Early Church. An anthology of Jewish and early Christian texts*, ed. Quigley SJ, J. T. Lienhard SJ, Collegeville, Minnesota 1993, s. 1–23.
- Cantalamessa R., *Pascha naszego zbawienia. Tradycje paschalne Biblii oraz pierwotnego Kościoła*, przeł. M. Brzezinka, Kraków 1998, s. 226.
- Chromace d'Aquilée, *De pascha*, [w:] Chromace d'Aquilée, *Sermons I*, Introduction, texte critique, notes par J. Lemarié OSB, trad. par H. Tardif, Paris 1969, s. 270 (Sources Chrétiennes 154).

- Czyżewski B., *Le mystère de la Pâque selon Peri Pascha de Méliton de Sardes*, [w:] *Veritatem desiderat anima*, opr. N. Widok, Opole 1995, s. 53–116.
- Daniélou J., *Figura i wydarzenie u Melitona z Sardes*, [w:] *Studia biblijne i archeologiczne*, red. E. Dąbrowski, przeł. karmel warszawski, Poznań–Warszawa–Lublin 1962, s. 97–106.
- Durrwell F. X., *La Résurrection de Jésus. Mystère de Salut, Etude biblique*, 4^e edition, Le Puy, Paris 1954.
- Hryniewicz W., *Chrystus nasza Pascha. Zarys chrześcijańskiej teologii paschalnej*, t. I, Lublin 1982.
- Jungmann J. A., *Missarum Sollemnia. Eine genetische Erklärung der römischen Messe*, Bd. 2, Wien 1952, s. 127–340.
- Kelly T. F., *The exultet in Southern Italy*, New York 1996.
- Leo Magnus, *Sermo XLIX – Sermo LXXII*, kol. 302–394 (*Patrologia Latina* 54).
- Leo Magnus, *Sermo XLVII – Sermo XLVIII*, kol. 294–301 (*Patrologia Latina* 54).
- Léon-Dufour X., *Resurrection de Jésus et message Pascal*, Paris 1971.
- Meliton de Sardes, *Homélie sur la Pâque*, *Papyrus Bodmer XIII*, ed. M. Testuz, Genève 1960.
- Meliton z Sardes, *Sur la Pâques*, ed. O. Perler, Paris 1966 (*Sources Chrétiennes* 123).
- Meliton de Sardes, *Homilia paschalna*, [w:] *Pierwsi świadkowie. Pisma Ojców Apostolskich*, przeł. A. Świderkówna, oprac. M. Starowieyski, Kraków 2010.
- Origène, *Sur la Pâque, Traité inédit publiée d'après un papyrus de Toura*, par O. Guéraud et P. Nautin, Paris 1979.
- Orygens, *O święcie Paschy* [w:] *Pisma paschalne*, tłum., wstęp i opr. S. Kalinkowski, Kraków 1993, s. 17–48.
- Panofsky E., *Ikonografia i ikonologia*, [w:] E. Panofsky, *Studia z historii sztuki*, Warszawa 1971, s. 11–32.

Parra-Guinaldo V., *Itinerarium Egeriae. A retrospective look and preliminary study of a new approach to the issue of authorship-provenance*, „Linguistics and Literature Studies” 7 (2019) nr 1, s. 13–21, <https://doi.org/10.13189/lls.2019.070102>.

Świerzawski W., *Dynamiczna „pamiętka” Pana. Eucharystyczna anamneza misterium paschalnego i jego egzystencjalna dynamika*, Kraków 1980.

The Homily on the Passion by Melito, Bishop of Sardes, Cambridge 1940 (Studies and Documents 12).

Labarum – Chrystus zmartwychwstały uobecniiony w znaku sztandaru

SARKOFAG ANASTASIS, RZYM 320–330,
WATYKAN, MUSEO PIO CRISTIANO

W Museo Pio Cristiano przechowywany jest sarkofag z bogato zdobioną płytą czołową, na której widnieją figuralne przedstawienia o wysokiej jakości stylistycznej. Początkowo oznaczono go sygnaturą lat. 171 (pod którą pojawia się w literaturze), obecnie nosi sygnaturę R 149. Pochodzi najprawdopodobniej z katakumb Domicylli i powstał w latach 320–330, co przyciągnęło uwagę licznych badaczy.

Zabytek ten był przedmiotem analiz wielu badaczy. Swój wkład do badań nad sarkofagiem wnieśli André Grabar, Annarosa Saggiorato, Pietro Testini, B. Struters, Jean-Pierre Caillet, Hans Georg Kümme, Guntram Koch, Richard Vildesach, Mahmoud Zibawi, Jutta Dresken-Weiland, Stanisław Kobiela, G. Hetser¹. Wiele badaczy uważało,

1 A. Grabar, *Die Kunst der frühe Christentums von den ersten Zeugnissen christlicher Kunst bis zur Zeit Theodosius I*, München 1967, s. 266–267; A. Saggiorato, *I sarcofagi paleocristiani con scene di Passione*, Bologna 1968, s. 20–22; P. Testini, *Le catacombe e gli antichi coimmitieri Cristiani in Roma*, Roma 1966, s. 236; R. Sansoni, *I sarcofagi paleocristiani a parte di città*, Roma 1969; D. Stutzinger, *Die frühchristlichen Sarkophagreliefs aus Rom*, Bonn 1982, s. 113–115; J.-P. Caillet, H. N. Loose,

że znak w kwaterze środkowej płyty czołowej przedstawia krzyż, pojmowany jednak jako symbol triumfu Chrystusa. W pozostałych scenach dostrzegano zarówno mękę Pańską, jak i Jego zwycięstwo. Tylko nieliczni identyfikowali w kwaterze środkowej labarum, podkreślając znaczenie chrystogramu.

Piszący te słowa poświęcił przedstawieniom środkowej kwatery studium, w którym polemizował z dotychczasowymi poglądami. Przystudiował w nim genezę i funkcję znaku strzeżonego przez dwóch legionistów². Jednak w dotychczasowych badaniach zabrakło pochylenia się nad wątkiem paschalnym, mimo że labarum sugeruje wydarzenie zmartwychwstania. Dlatego zadaniem obecnego tekstu jest identyfikacja myśli paschalnej w pełni treści, które niosą przedstawienia wszystkich pięciu kwater. Należy rozpocząć od przeprowadzenia dokładnej analizy całego zespołu oraz poszczególnych obrazów.

Dyspozycja obrazów w kwaterach na płycie czołowej jest symetryczna i dośrodkowa. Oś symetrii przebiega przez znak środkowej kwatery, podkreślonej elementami architektonicznymi – kolumnami. Uwagę badaczy przyciąga symetria kwater bocznych: zewnętrzne, skrajne przedstawiają Szymona Cyrenejczyka niosącego krzyż (z prawej) oraz umywanie rąk przez Poncjusza Piłata (z lewej) – sceny pozornie odmienne

La vie d'éternité. La sculpture funéraire dans l'antiquité chrétienne, Paris–Genève 1990, s. 80–82; H. G. Kümmel, *Die Wende des Constantins und die Denkmäler*, [w:] *Die Konstantinische Wende*, Hrsg. von E. Mühlenberg, Gütersloh 1998, s. 169–170; G. Koch, *Frühchristliche Sarkophag*, München 2000, s. 284–294, 191–194; R. Viladesau, *The beauty of cross. The passion of Christ in Theology and in Arts from the Catacombs to the Eve of the Renaissance*, Oxford 2000, s. 42–44; M. Zibawi, *La fioritura dell'arte cristiana*, [w:] M. A. Crippa, M. Zibawi, *L'arte paleocristiana. Visione e spazio dall'origini al Bisanzio*, Milano 1998, s. 139; J. Dresken-Weiland, *Bild grab und Wort. Untersuchungen zu Jenseitsvorstellungen von Christen des 3. Und 4. Jahrhunderts*, Regensburg 2010, s. 135.

- 2 D. Tabor, *Cross or labarum? Character and meaning of the Sign in the Central Quarter of Early Christian Sarcophagus in Museo Pio Cristiano in Rome (Lat. 171)*, „Vox Patrum” 93 (2015), s. 7–32.

ikonograficznie, lecz zbieżne dzięki wspólnemu szczegółowi. Ich centralnymi protagonistami są krępe osoby ubrane w krótkie tuniki przepasane w talii, które odsłaniają prawe ramię. Obie postacie – Szymon z Cyreny dźwigający krzyż i prowadzony przez rzymskiego żołnierza oraz sługa trzymający dzbanek i misę, pozostający w dyspozycji prokuratora, przyjmują postawę i ubiór rzymskich niewolników. Istotne jest obramowanie tych kwater: obie otaczają kolumny, na których kapitelach spoczywa dwuspadowy daszek.

Są również dwie kwatery wewnętrzne, flankujące bezpośrednio kwaterę centralną. Zawierają one przedstawienie Chrystusa jako postaci centralnej. Elementami określającymi go są ubiór oraz twarz i fryzura. W obu kwaterach przyjmuje on postawę stojącą i zwraca się ku widzowi – frontalnie (po prawej) oraz w trzech czwartych (po lewej). Ubrany jest w tunikę oraz togę. Długie kręcone włosy spływają Mu na kark. Twarz Chrystusa – młodzieńcza i pogodna – jest pozbawiona zarostu. Są to wspólne charakterystyki Zbawiciela w obu kwaterach.

Chrystus w prawej kwaterze trzyma w lewej ręce zwój, a prawą dłonią ujmując lewe przedramię. Obok stoi rzymski legionista w tunice, chlamidzie i hełmie. Unosi on nad głową Jezusa wieniec laurowy. Można w tej scenie dostrzec aluzję do koronowania Chrystusa cierniem. Chrystus w lewej kwaterze wznosi prawą rękę w geście oratora rozpoczynającego mowę, a lewą ręką ujmując spływającą połą togę. Towarzyszy mu rzymski legionista ubrany w tunikę i chlamidę, dzierżący włócznię w lewej dłoni. Ta scena sugeruje pojmanie i aresztowanie Jezusa. Obie sceny flankowane są kolumnami, na których spoczywa belkowanie.

Dlaczego dwie sceny pasji wyrażone zostały za pomocą realiów właściwych dla imperium rzymskiego? Dlaczego sceny męki zostały przedstawione za pomocą rzymskich kodów kulturowych? Odpowiedź na te pytania nie jest łatwa, zwłaszcza że trzeba jeszcze uwzględnić sceny skrajne. W nich również rzymska kultura odcisnęła swoje piętno. Przedstawienie rzymskiego legionisty w scenie z Cyrenejczykiem oraz

elementy wnętrza – trójnóg, amfora, popiersie cesarza, ubiór niewolnika w scenie z Piłatem – definiują kulturowe środowisko, w którym osadzono biblijne sceny. Jednakże tym, co może dziwić, a nawet szokować, jest wysunięcie i zaakcentowanie postaci niewolnika. Takie bowiem pozycje w swoich kwaterach zajmują zarówno Cyrenejczyk, jak i służący prokuratora.

Należy też zauważyć, że sceny na płycie czołowej nie tworzą ciągu narracyjnego, a układ dośrodkowy, centralizujący, o układzie A B C B'A'. Oczywiście jest to struktura wywodząca się z semickiej retoryki biblijnej, w której element centralny stanowi wyjaśnienie i rozwiązanie scen bocznych – wewnętrznych i zewnętrznych. Przedstawienie kwatery centralnej powinno rzucić światło na sceny symetrycznie usytuowane po obu stronach. Dlatego warto poświęcić więcej uwagi i wysiłku interpretacji.

Na osi symetrii w kwaterze środkowej umieszczono pionowe drzewce, przecięte poziomą poprzeczką i zwieńczone laurowym wieńcem, w którym znajduje się grecki monogram X i P. U stóp drzewca siedzą dwaj rzymscy legionieści opierający się o koliste tarcze. Żołnierz po prawej składa głowę na krawędzi tarczy. U góry kwaterę zamyka orzeł z symetrycznie rozłożonymi skrzydłami. Wśród badaczy istniał do tej pory spór na temat istoty znaku. Czy jest to znak krzyża jedynie zwieńczony chrystogramem? Czy jest to raczej labarum? Piszący te słowa, będąc autorem studium na temat znaku środkowej kwatery sarkofagu, skłania się ku tezie, że mamy do czynienia z labarum, choć zredukowanym, ponieważ brak mu płata sztandaru spływającego z poprzeczki. Co potwierdzało tezę o labarum, a kazało odrzucić twierdzenie o krzyżu?

Pionowe drzewce zwieńczone jest wieńcem z chrystogramem X P. Nie spotkano krzyża, który byłby tak zwieńczony. Dwaj legionieści nie siedzą u stóp krzyża. Nie jest znany też krzyż, który byłby strzeżony przez rzymskich żołnierzy. Skąd zostały zaczerpnięte te motywy? Opis bardzo podobnego znaku znajdziemy w panegiryku *Vita constantini*

Euzebiusza z Cezarei³. Konstantyn widział we śnie włócznie zwieńczoną chrystogramem, wyposażoną w poprzeczkę, z której spływał bogato zdobiony, przetykany złotem sztandar. Nocne marzenie zostało poprzędzone przez wizję w dzień – obraz jasnego krzyża na niebie. Sen Konstantyna oraz powstanie nowego znaku bojowego relacjonowali również Laktancjusz, Sokrates Scholastyk oraz Sozomen⁴. Oba zjawiska należy rozpatrywać w kontekście stanu umysłowego i emocjonalnego cesarza. Doświadczył on bowiem niewystarczalności ze strony bogów w zagrożeniu i w konieczności stoczenia bitwy ze swym adwersarzem. Okazało się, że pomoc przyszła niespodziewanie od Boga wyznawanego przez chrześcijan.

W czasie, w którym powstawał sarkofag, symbol labarum jako sztandar był już znany i stosowany. Jednakże większą estymą i silniejszym oddziaływaniem cieszył się sam chrystogram złożony z liter X i P, który Konstantyn kazał według Euzebiusza umieścić na tarczach. Pojawił się on na medalu Konstantyna wybitym w latach 313/315, pochodzącym z Ticinum (Monachium, Staatliche Münzensammlung). Tam mały medalion z chrystogramem zdobił hełm imperatora. Labarum, zaczerpnięte z militarnego zasobu symboli, pojawiło się w szczególnym miejscu. Monety rzymskie pochodzące z czasu poprzedzającego powstanie sarkofagu niosą bowiem dwa charakterystyczne przedstawienia.

- 3 Eusebius, *Vita Constantini*, I, s. 27–30; Euzebiusz z Cezarei, *Życie Konstantyna*, wstęp, tłum., przypisy T. Wnętrzak, Kraków 2007, s. 116–119 (Źródła Myśli Teologicznej 44).
- 4 Lactantius, *De mortibus persecutorum* [Jak umierali prześladowcy], XLIV, 6, tłum. Laktancjusz, [w:] Laktancjusz, *Pisma wybrane*, z łac. przeł., wstępami i komentarzem zaopatrzył J. Czuj, Poznań 2013, s. 27–78 [68–70] (Pisma Ojców Kościoła 16); Socrates Scholasticus, *Historia Ecclesiastica* [Historia Kościoła] I, 2, tłum. Sokrates Scholastyk, z jęz. grec. przeł. S. J. Kazikowski, wstępem poprzedziła E. Wipszycka, komentarzem opatrzył A. Ziółkowski, Warszawa 1986, s. 58–61; Sozomenus Hermias Salamanes, *Historia ecclesiastica*, liber I, 3; tłum. Hermiasz Sozomen, *Historia Kościoła*, przeł. S. Kazikowski, wstęp Z. Zieliński, Warszawa 1989, s. 36–38.

Na rewersie widnieje zwykle dwóch rzymskich żołnierzy, odzianych w hełmy i napierśniki, strzegących pionowej włóczni z płatem labarum. Bardzo często, choć nie zawsze, na płacie sztandaru umieszczony jest chrystogram. Obrazowi temu towarzyszy dewiza: GLORIA EXERCITUS. Na awersie znajdowało się zaś popiersie aktualnie panującego cesarza. Wobec tego związek żołnierzy strzegących labarum oraz cesarza jest jasny i bezpośredni. Istniały też monety, na których cesarz, niekiedy w popiersiu, trzyma labarum z chrystogramem. Napis identyfikuje go jako zwycięzcę.

Związek symbolu labarum, a szczególnie występującego na nim chrystogramu, z osobą cesarza na obu rodzajach monet i w obu przedstawieniach może być źródłem znaczenia i orędzia. Piszący te słowa zidentyfikował genezę motywu w obu przedstawieniach poprzez szukanie jej w funkcji znaku bojowego, jakim było *vexillum*. Jednak w obecnym studium nie tyle chodzi o genezę, ile o znaczenie i treść. Treścią obrazów na awersach i rewersach jest bowiem osoba cesarza i jej wyjątkowość.

A do jakiej osoby należało odnieść labarum strzeżone przez dwóch żołnierzy w środkowej kwaterze sarkofagu? W minionych obrazach chodziło o uwypuklenie, gloryfikację i prymat zwycięskiego cesarza. Kto miał być zaś wysunięty na pierwszy plan i gloryfikowany w znaku z centralnej niszy sarkofagu? Aby odpowiedzieć na te pytania, trzeba z jednej strony uwzględnić dodatkowe elementy występujące w przedstawieniu w centrum, a z drugiej należy zestawić ten motyw z przedstawieniami kwater bocznych. Otóż na poprzeczkach labarum siedzą ptaki i dziobią liście wienca laurowego. Można uznawać, że symbolizują one chrześcijan. W górnej części kwatery wznosi się orzeł z rozłożonymi skrzydłami. Orzeł był zawsze uznawany za ptaka Jowisza i łączony z nadprzyrodzonością oraz boską mocą. Nasuwa się jeszcze inne pytanie. Czy orzeł ten, ukazany w locie i jako łukowe zamknięcie kwatery od góry, może być kojarzony z legionowym znakiem najwyższej rangi, czyli *aquila*? Czy

można go odnieść do swobodnego ptaka jowiszowego? Trudno odpowiedzieć na to pytanie. Jedynie można stwierdzić, że orzeł w górnej części może być znakiem świętości i nieba.

Orzeł może być także znakiem zwycięstwa. Mając jednak na uwadze, że dwaj żołnierze zawsze kojarzeni byli ze zwycięskim cesarzem, tak samo znak z centralnej kwatery sarkofagu można uznać albo za symbol zwycięstwa, albo za znak Zwycięzcy.

Przedstawienia w kwaterach bocznych – zewnętrznych i wewnętrznych – pozwalają odpowiedzieć na to pytanie. Dwa zewnętrzne obrazy są niewątpliwie epizodami męki, choć jedynie zakładają obecność Chrystusa mimo braku przedstawienia osoby. Nie jest on bowiem bezpośrednio przedstawiony w obrazach. Widzimy jedynie niewolników w krótkich przepasanych tunikach, co nie niweczy ikonograficznego rozpoznania epizodu. Szymon z Cyreny, nadzorowany przez żołnierza, niesie krzyż w prawej kwaterze. Służący, gotowy do umycia rąk, trzyma misę i dzban, stojąc przed zadumanym Poncjuszem Piłatem zwróconym w lewą stronę. Te obrazy charakteryzują się tajemniczością z powodu nieobecności Chrystusa. Istnieje hipoteza, że pod postaciami niewolników kryje się sam Chrystus. To tylko hipoteza, jednak nie jest ona pozbawiona sensu. Owszem, powszechne jest rozpoznanie Cyrenejczyka, ale nic oprócz ubioru na niego nie wskazuje. Większą trudność może sprawiać próba odczytania postaci niewolnika z dzbanem i misą lub dostrzeżenie w nim ukrytego Chrystusa, co nie jest bez znaczenia. Dlaczego? Męka Chrystusa postrzegana była jako uniżenie. Szczególnie wskazuje na nią kantykt chrystologiczny z listu do Filipian (Flp 2, 5–11). Tekst mówi o uniżeniu się Chrystusa, Syna Bożego, cieszącego się naturą boską tożsamą z naturą Ojca aż do poziomu niewolnika. Poza tym poparciem tezy o ukrytym Chrystusie może być kontrast między wewnętrznymi a zewnętrznymi kwaterami. Wewnętrzne przedstawiają Chrystusa pełnego splendoru i stojącego wysoko w hierarchii społecznej. Kontrast między niewolnikiem

a „senatorem” może wskazywać na pewną dynamikę odczytywania przedstawień. O tym jednak można dyskutować dopiero po odczytaniu sensu przedstawień wewnętrznych.

Dwie wewnętrzne kwatery przedstawiają Chrystusa ubranego w tunikę i togę o włosach lekko falowanych i spływających na kark oraz pozbawionego zarostu. Jest postacią dominująca w każdej z dwóch scen, odgrywającą rolę osoby decyzyjnej i ustanawiającej reguły. Wskazują na to bowiem gesty i atrybuty. Gest retoryczny oraz zwój *rotulus* należą do osób uczestniczących we władzy i kulturze. Jezus przybiera bowiem zewnętrzny charakter retora lub senatora albo po prostu osoby z wyższych warstw rzymskiego społeczeństwa.

Jednakże Jezusowi towarzyszy żołnierz rzymski. W prawej kwaterze sięga ręką wysokości głowy i nakłada wieniec. W kwaterze lewej towarzyszy aresztowanemu Jezusowi. Postawa i działanie żołnierzy wskazują, że ten członek rzymskich elit jest poddany męce zmierzającej ku śmierci. O ile postać Jezusa w kwaterach zewnętrznych zdaje się ukryta pod postacią niewolnika, to czy w kwaterach wewnętrznych Jezus jest przedstawiony bezpośrednio, jasno i w sposób oczywisty? Odpowiedź nie jest jednoznaczna. Z jednej strony sceny są definiowane wyraźnie – mamy do czynienia z koronowaniem cierniem i pojmaniem. Z drugiej strony – czy nadanie Jezusowi charakteru członka rzymskiej warstwy władzy i kultury nie jest próbą ukrycia Zbawiciela? Czyż cierpienie, pogarda i antyestetyka wyglądu oskarżonego skazańca, stojącego przed trybunałem, poddanego biczowaniu, wyszydzeniu i ukrzyżowaniu, nie zostają ukryte pod jasnością i splendorem? Samo ukrycie Chrystusa – zarówno w obrazach wewnętrznych, jak i zewnętrznych – nie wyjaśniałoby kwestii obecności i sposobu przedstawienia Chrystusa w czterech scenach flankujących symbol środkowej kwatery.

Wydaje się, że w relacji scen bocznych do symbolu sceny środkowej nie można mówić o ukrywaniu Chrystusa, a należy raczej o uwypukleniu pewnych sposobów jego przeżywania. W scenach zewnętrznych

Chrystus jest ukazany jako poniżony, a w scenach wewnętrznych jako pełen chwały. Zarówno poniżenie, jak i chwała są przedstawione za pomocą środków wizualnych właściwych kulturze czasu, miejsca i społeczeństwa. Tak więc wyrazem poniżenia i pogardy jest niewolnik, wyrazem chwały – senator lub retor. Jednakże przedstawienia w obu parach kwater mają charakter personalny, a nie czysto pojęciowy. Mamy więc do czynienia z poniżonym Chrystusem w obu zewnętrznych obrazach. Chrystus wywyższony jest obecny w obu obrazach wewnętrznych. Tym samym odkrywamy gradację treści, która prowadzi do centrum oraz daje rozwiązanie treści obrazu i symbolu kwatery centralnej. Zbawiciel poniżony w męce, doświadczający jednak chwały i wywyższenia, odnajduje się w centralnej kwaterze. Symbol ten nie może być odczytany jako symbol zwycięstwa. Jest to raczej symbol Chrystusa zwycięskiego w męce i zmartwychwstaniu.

Misterium paschalne Chrystusa, a także człowieka, w obrazach sarkofagu jawi się jako droga od uniżenia do zwycięstwa. Czy należy jednak to zwycięstwo pojmować jako jednorazowy, wyabstrahowany z całego kontekstu historycznego i z całej biografii Jezusa akt? Z całą pewnością takie pojmowanie zwycięstwa byłoby zubożeniem jego treści i ograniczonym, ułomnym odczytaniem orędzia obrazów w kwaterach sarkofagu. Zwycięstwo jest z jednej strony wewnętrzną postawą Chrystusa, który konsekwentnie realizuje plan Ojca, z drugiej – to długotrwały proces przechodzenia przez mękę, śmierć, powstanie z martwych i wniebowstąpienie. Zwycięstwo Jezusa zostało już wzmiankowane w scenach Niesienia Krzyża i Sądu Piłata, zapowiedziane mocniej w scenach Cierniem koronowania i Pojmania. Kulminacją jest jednak wizualizacja Zwycięskiego w symbolu *labarum*.

Czy należy się jednak dziwić, że retoryczna prezentacja misterium paschalnego została zwizualizowana przy pomocy repertuaru obrazów, symboli i realiów kultury rzymskiej tamtego czasu? Przecież sarkofag powstał w Wiecznym Mieście i pochowany w nim zmarły został złożony

w rzymskich katakumbach. Wszyscy uczestnicy obrzędów pogrzebowych mogli widzieć te przedstawienia, odczytywać je i rozumieć. Orędzie misterium paschalnego Chrystusa i człowieka skierowane więc było do mieszkańców Rzymu z użyciem kodów ich kultury.

Bibliografia

- Caillet J.-P., Loose H. N., *La vie d'éternité. La sculpture funéraire dans l'antiquité chrétienne*, Paris–Genève 1990.
- Dresken-Weiland J., *Bild grab und Wort. Untersuchungen zu Jenseitsvorstellungen von Christen des 3. Und 4. Jahrhunderts*, Regensburg 2010.
- Euzebiusz z Cezarei, *Życie Konstantyna*, wstęp, tłum., przypisy T. Wnętrzak, Kraków 2007, s. 116–119 (*Źródła Myśli Teologicznej* 44).
- Grabar A., *Die Kunst der frühe Christentums von den ersten Zeugnissen christlicher Kunst bis zur Zeit Theodosius I*, München 1967.
- Koch G., *Frühchristliche Sarkophage*, München 2000.
- Kümmel H. G., *Die Wende des Constantins und die Denkmäler*, [w:] *Die Konstantinische Wende*, Hrsg. E. von Mühlenberg, Gütersloh 1998, s. 169–170.
- Lactantius, *De mortibus persecutorum*, XLIV, 6, tłum. Laktancjusz, *Jak umierali prześladowcy*, [w:] Laktancjusz, *Pisma wybrane*, z łac. przeł., wstępami i komentarzem zaopatrzył J. Czuj, Poznań 2013, s. 27–78 (*Pisma Ojców Kościoła* 16).
- Saggiorato A., *I sarcofagi paleocristiani con scene di Passione*, Bologna 1968.
- Sansoni R., *I sarcofagi paleocristiani a parte di città*, Roma 1969.
- Socrates Scholasticus, *Historia Ecclesiastica* I, 2, tłum. Sokrates Scholastyk, *Historia Kościoła*, z jęz. grec. przeł. S.J. Kazikowski, wstępem

poprzedziła E. Wipszycka, komentarzem opatrzył A. Ziółkowski, Warszawa 1986, s. 58–61.

Sozomenus Hermias Salamanes, *Historia ecclesiastica*, liber I, 3; tłum. Hermiasz Sozomen, [w:] *Historia Kościoła*, przeł. S. Kazikowski, wstęp Z. Zieliński, Warszawa, 1989, s. 36–38.

Stutzinger D., *Die frühchristlichen Sarkophagreliefs aus Rom*, Bonn 1982.

Testini P., *Le catacombe e gli antichi coimietieri Cristiani in Roma*, Roma 1966.

Tabor D., *Cross or labarum? Character and meaning of the Sign in the Central Quarter of Early Christian Sarcophagus in Museo Pio Cristiano in Rome (Lat. 171)*, „Vox Patrum” 93 (2015), s. 7–32.

Viladesau R., *The beauty of cross. The passion of Christ in Theology and in Arts from the Catacombs to the Eve of the Renaissance*, Oxford 2000.

Zibawi M., *La fioritura dell'arte cristiana*, [w:] M. A. Crippa, M. Zibawi, *L'arte paleocristiana. Visione e spazio dall'origini al Bisanzio*, Milano 1998, s. 109–182.



Sarkofag typu Anastasis, ok. 350 Rzym, Museo Pio Cristiano, Watykan.

Nadzieja paschy dla prefekta Rzymu

SARKOFAG IUNIUSA BASSUSA, RZYM,
OKOŁO ROKU 360, WATYKAN, MUSEO DEL TESORO
DELLA BASILICA DI SAN PIETRO

Kształt grobowca może wyrażać cechy osoby, dla której został przygotowany. W marmurach sarkofagu z Museo Pio Clementino odcisnęła piętno osoba, która w nim spoczęła. Stał się on przedmiotem zainteresowania wielu badaczy¹. W sarkofagu odnalezionym w 1597 roku w Grotach Watykańskich spoczęło ciało Iuniusa Bassusa, który zmarł w 359 roku.

I P. Testini, *Le catacombe e gli antiqui coimitieri Cristiani in Roma*, Roma 1966, il. 236; A. Grabar, *Die Kunst der frühe Christentums von den ersten Zeugnissen christlicher Kunst bis zur Zeit Theodosius I*, München 1967, s. 265; R. Sansoni, *I sarcofagi paleocristiani a parte di città*, Roma 1969, s. 20; *Age of spirituality. Late antique and early Christian art, third to seventh century*, ed. K. Weitzmann, New York 1979, nr 386; D. Stutzinger, *Die frühchristlichen Sarkophagreliefs aus Rom*, Bonn 1982, s. 113–115; J.-P. Caillet, H. N. Loose, *La vie d'éternité. La sculpture funéraire dans l'antiquité chrétienne*, Paris–Genève 1990, s. 38; H. G. Thümmel, *Die Wende des Constantins und die Denkmäler*, [w:] *Die Konstantinische Wende*, Hrsg. von E. Mühlenberg, Gütersloh 1998, s. 169; G. Koch, *Frühchristliche Sarkophage*, München 2000, s. 293, 191–194; M. Zibawi, *La fioritura dell'arte cristiana*, [w:] M. A. Crippa, M. Zibawi, *L'arte paleocristiana. Visione e spazio dall'origini al Bisanzio*, Milano 1998, s. 139; E. Jastrzębowska, *Sztuka wczesnochrześcijańska*, Kraków 2008, s. 99–104; J. Dresken-Weiland, *Bild grab und Wort. Untersuchungen zu Jenseitsvorstellungen von Christen des 3. Und 4. Jahrhunderts*, Regensburg 2010, s. 135; J. Dresken-Weiland, *Imagine e parola. Alle origini d'iconografia cristiana*,

Była to nietuzinkowa postać. W roku 351 pełnił urząd konsula i prefekta Rzymu. Cesarska administracja Rzymu była polem jego pracy i zaangażowania życiowego. Zresztą pochodził z rodziny tradycyjnie piastującej urzędy. Jego ojciec był prefektem pretorianów. Świadectwem śmierci prefekta jest napis na architrawie w górnym rejestrze płyty. Możemy pytać: Jaki był jego stosunek do chrześcijaństwa, które wtedy uzyskało przestrzeń do życia w imperium – w Mieście i prowincjach?

Niełatwo odpowiedzieć na to pytanie, choć może w tym pomóc czołowa płyta jego sarkofagu, ponieważ wiadomo, że przyjął chrzest na łożu śmierci. Płyta ta została wyposażona w płaskorzeźbione obrazy, na pierwszy rzut oka wyrażające chrześcijańską nadzieję. Istotnie, płyta czołowa sarkofagu ujawnia bogactwo przedstawień, które trudno jednak zharmonizować z doświadczeniem chrześcijańskiego neofity lub z rzeczywistością życiową rzymskiego urzędnika. Chociaż odkrywamy w obrazach realia życia codziennego IV wieku w Rzymie i całej Italii, to trudno uznać przedstawione obrazy za pośmiertną pochwałę urzędnika. Sceny, które widnieją w kwaterach obu rejestrów – dolnego i górnego – płyty czołowej, przedstawiają raczej odchodzenie, obumieranie i upadek człowieka. Wyrażają one schyłek i zstępowanie bytu ludzkiego, a nie jego chwałę.

Znakomita monografia Elisabeth Struthers Malbon pomaga w odczytaniu wszystkich scen². Jednak to nie związki typologiczne między obrazami stanowią o kształcie i zawartości warstwy treściowej wszystkich kwater płyty czołowej. W tym miejscu wydaje się właściwe postawienie hipotezy, że przedstawienia dwóch rejestrów niosą przesłanie tajemnicy wielkanocnej – misterium paschalnego Chrystusa i człowieka.

Città del Vaticano 2012, s. 183–186; H. G. Thümmel, *Ikonomie der christlichen Kunst*, Bd. 1: *Alte Kirche*, Leiden–Boston–Singapore–Paderborn 2019, s. 146.

2 E. Struthers Malbon, *Iconography of the Sarcophagus of Iunius Bassus*, Princeton, New York 1990, passim.

Stoi więc przed nami zadanie odnalezienia rysów Paschy w obrazach, które na pierwszy rzut oka nie mają z nią nic wspólnego.

Czy rzeczywiście płaskorzeźby sarkofagu wyrażają Paschę? Przyjrzyjmy się obrazom. Rejestr dolny zawiera pięć nisz wydzielonych przysadzistymi kolumnami. Dźwigają one naprzemiennie łuk segmentowy o wątlej archiwolcie oraz dwuspadowy daszek sporządzony z odcinków gzymsów. Co znajduje się w niszach? Po prawej stronie, w pozycji skrajnej zewnętrznej, Hiob siedzi na stercie kamieni. Ubrany jest jak niewolnik – nosi krótką tunikę z odsłoniętym prawym ramieniem. Towarzyszą mu żona, unosząca do ust rąbek peplosu, oraz trzech przyjaciele w głębi. Nisza w pozycji prawej wewnętrznej ujawnia Adama i Ewę po obu stronach drzewa oplecionego przez węża. Odkryli właśnie swą nagość po spożyciu owocu i składają ręce na swych okolicach genitalnych. W niszy centralnej dolnego rejestru widnieje scena Wjazdu Chrystusa do Jerozolimy. Chrystus, odziany w tunikę i toge, z krótko przystrzyżonymi włosami i pozbawiony zarostu, dosiada osła. Usytuowany nieco przed głową zwierzęcia młody mężczyzna ściele szatę. W głębi, w konarach drzewa, drugi mężczyzna ścina gałązki.

W niszy lewej wewnętrznej stoi wysoki, brodaty mężczyzna w todze. U jego stóp czają się dwa lwy. W głębi sytuację obserwują dwaj Rzymianie, zapewne wykonawcy wyroku. Rozpoznajemy Daniela pozostającego w jaskini lwów. W niszy lewej zewnętrznej odkrywamy przedstawienie dwóch rzymskich żołnierzy w krótkich tunikach i chlamidach prowadzących skazańca ze skrepowanymi rękami. Legionista po jego lewej stronie sięga do pasa po miecz. Chodzi więc o scenę męczeństwa św. Pawła. Należy zwrócić uwagę na pewien szczegół. Otóż nisze prawa zewnętrzna, środkowa oraz lewa zewnętrzna zwieńczone są łukami segmentowymi, pod którymi wzlatują orły. Sceny w tych niszach są więc wyróżnione, i to należy wziąć pod uwagę przy odczytywaniu znaczeń.

W rejestrze górnym znajduje się pięć nisz przedzielonych krępyimi kolumnami, dźwigających belkowanie. W prawej zewnętrznej niszy

odczytujemy mężczyznę w todze i tunice, podnosi on prawą rękę z nożem, a lewą trzyma na głowie klęczącego niewolnika ubranego w tunikę z odsłoniętym prawym ramieniem. Rozpoznajemy w tej scenie niedoszłą ofiarę Abrahama złożoną z jego syna Izaaka. Obok nich stoi anioł, mający ubiór i powierzchowność Rzymianina. To on powstrzymał ojca przed zadaniem ciosu. Nisza prawa wewnętrzna przedstawia scenę aresztowania. Dwaj rzymscy legioniści w tunikach i chlamidach zatrzymują łysego i brodatego mężczyznę ubranego w togę. Można w nim rozpoznać ujętego św. Piotra, w odróżnieniu od skutego św. Pawła w dolnym rejestrze. Środkowa nisza zawiera przedstawienie o bogatej i doniosłej treści. Młodzieńczy Chrystus bez zarostu, odziany w tunikę i togę, zasiada na tronie, którego podstawą jest architektoniczna nisza. Wyłania się z niej przedstawiony w popiersiu brodaty Chronos, rozpościerający nad głową napiętą tkaninę symbolizującą firmament niebieski. Majestatyczny, chociaż swobodny, Chrystus składa swe stopy na płachcie firmamentu i na głowie Chronosa. W lewej ręce trzyma częściowo rozwinięty zwój. Towarzyszą mu dwaj uczniowie. Jest to więc scena *Traditio Legis*, unaoczniająca przekazanie przez Chrystusa – Wcielony Logos – ewangelicznego orędzia apostołom. Zadziwia scena w lewej wewnętrznej niszy. Znajduje się w niej młodzieńczy Chrystus bez zarostu i z krótko przyszyronymi włosami, ubrany w tunikę i w togę. Chrystus zostaje aresztowany przez dwóch rzymskich żołnierzy. Czy mamy do czynienia ze sceną historyczną? Czy odzwierciedla ona pojęcie Jezusa w Ogrójcu? Czy może wizualizuje wydarzenie prowadzenia Jezusa do Heroda albo do Poncjusza Piłata? Niełatwo odpowiedzieć na te pytania. Podstawowym odczytaniem niech pozostanie pozbawienie Jezusa wolności w jakimkolwiek momencie Pasji opisaney w Ewangeliach.

Ostatnią sceną w tym rejestrze jest przedstawienie zamyślnego namiestnika Poncjusza Piłata. Obok niego stoi niewolnik trzymający misę i dzban z wodą. Wyraźnie sugeruje więc, że mamy do czynienia

z momentem tuż po skazaniu Jezusa na śmierć – zaraz potem Piłat w geście zrzucenia odpowiedzialności umyje ręce.

Zestaw scen w obu rejestrach charakteryzuje się bogactwem i różnorodnością oraz mnogością protagonistów. Należy jednak tutaj przywołać opinie badaczy, którzy wnieśli swój wkład w eksplorację tego dzieła wczesnochrześcijańskiej sztuki funeralnej.

Friedrich Gerke twierdził, że kluczem do zrozumienia wszystkich przedstawień sarkofagu jest idea śmierci chrześcijanina. Wszystkie obrazy płyty czołowej wyrażają doświadczenie chrześcijańskiego pragnienia Odkupienia³.

Anton de Waal określił zespół obrazów jako testament wiary. Dwie skrajne sceny przedstawiające Hioba i św. Pawła są prefiguracjami zmartwychwstania. Dwie centralne sceny chwały zapowiadają życie wieczne⁴.

Znakomita monografia Elisabeth Struthers Malbon przyniosła bardzo precyzyjne i trafne odczytania ikonografii wszystkich scen – również tych na bocznych ściankach oraz miniaturowych w podłuczach wnęk. Rejestr ten nie oznacza triumfu zbawiciela, lecz przede wszystkim celebrację obecności Chrystusa, podkreślenie jego rangi i doniosłości, a także płynące z tego aktu błogosławieństwo. Tym odczytaniom towarzyszyło usilne szukanie relacji między obrazami. Autorka starannie zestawiała ze sobą sceny w relacjach poziomych w obu rejestrach oraz postawiła pytania o związki między nimi. Jednak główną ideą, według niej, oraz kluczem umożliwiającym interpretację jest typologia biblijna. Badaczka dostrzegła w nich przede wszystkim pełny program obrazowy i szereg relacji łączących poszczególne sceny. Według niej dominującą linią wiążącą sceny na sarkofagu jest linia myślenia typologicznego.

3 F. Gerke, *Der Sarkophag des Iunius Bassus. Ein Meisterwerk der frühchristlichen Plastik*, Berlin 1936, passim.

4 A. de Waal, *Der Sarkophag des Iunius Bassus in de Grotten von St. Peter*, Rome 1900, passim.

Chodziło tu o prefiguracje męki i śmierci Chrystusa. Taką prefiguracją jest choćby *Ofiarowanie Izaaka*, przepowiada bowiem ukrzyżowanie. Posłuszeństwo Chrystusa jest zapowiedziane przez posłuszeństwo Daniela w jaskini lwów.

Jest jeszcze jedna relacja. Mianowicie męka i śmierć Chrystusa odnajdują swą prefigurację – albo inaczej: postfigurację – w męczeństwie Pawła⁵.

Johannes Gaertner w swoim artykule z 1968 roku postawił hipotezę, że związki scen w obu rejestrach sarkofagu powiązane są w sposób chiastyczny, czyli ich linie łączące mają przebieg diagonalny i przecinają się wzajemnie⁶.

Elżbieta Jastrzębowska uznała scenę z Piłatem za wizualizację Męki Pańskiej i związała z nią przedstawienia Piotra i Pawła poddanych męczeństwu. Pozostałe przedstawienia – z Hiobem, Adamem i Ewą oraz Danielem – są uobecnieniem ludzkiego losu i boskiego zbawienia. Centralne przedstawienia ukazują chwałę Chrystusa dosłownie, a nie symbolicznie⁷.

Szczególną rolę i doniosłość zdają się mieć cztery przedstawienia starotestamentowe w całym zespole. Są to *Ofiara Abrahama złożona z Izaaka*, *Hiob z żoną i przyjaciółmi*, *Daniel w jaskini lwów* oraz *Adam i Ewa przy drzewie*. Szczególną uwagę należy zwrócić na trzech protagonistów obecnych w późnoantycznej ikonografii funeralnej. Są to Abraham, Hiob i Daniel. Jak ci wszyscy byli rozumiani w przepowiadaniu pierwotnych Kościołów oraz w literaturze patrystycznej? Grzegorz z Nyssy skupił wiele uwagi na postaci Hioba. Znamienne jest to, że przywołał tę postać w kontekście chrześcijańskiego pogrzebu. Jego mowa pogrzebowa

5 E. Struthers Malbon, *Iconography of the Sarcophagus of Iunius Bassus*, dz. cyt.

6 J. Gaertner, *Deutung des Iunius-Bassus-Sarkophages*, [w:] *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts*, Bd. 83, Berlin 1968, s. 240–264.

7 E. Jastrzębowska, *Sztuka wczesnochrześcijańska*, Kraków 2008, s. 88–90.

po śmierci Pulcherii wyraża ból rodziców po stracie córki⁸. Ten ból został przyrównany do cierpienia Hioba, który okazał się mądrym człowiekiem, ponieważ w swym bólu odkrył ograniczoność człowieka i relację z Bogiem. Wyraził tym samym wiarę w zmartwychwstanie pośród bólu. Inna mowa Grzegorza, wygłoszona w związku ze śmiercią biskupa Malecjusza również stawia przed oczami słuchaczy Hioba, który, mimo że był człowiekiem obdarzonym sprawnościami moralnymi, został zaatakowany przez Szatana⁹.

Daniel również bardzo szybko stał się przedmiotem badań egzegetycznych. Hipolit, komentując Księgę Daniela, dostrzegł w proroku rzuconym bestiom na pożarcie człowieka niesłusznie poddanego represjom. Daniel był prawy i kontemplował Boga. Jaskinia, do której został wrzucony, została odczytana jako Hades, czyli przestrzeń śmierci. Z tej przestrzeni Daniel został wyrwany dzięki interwencji Boga¹⁰.

Przedmiotem rozważań Hipolita stała się również Zuzanna uratowana od śmierci przez Daniela. Rozpoznaje on w niej figurę Kościoła. Tym samym uznana została wraz z Danielem za wzorzec osoby wydobytej ze śmierci.

Orygenes komentujący Księgę Rodzaju wiele uwagi poświęcił postaciom Abrahama i Izaaka. Abraham jest poddawany presji i przeżywa ból, nie rozumiejąc bożego wezwania. Jednak duchowa, chrystianologiczna interpretacja drogi na górę Moria ujawnia głęboki sens ofiary

8 Grégoire de Nysse, *Discourse de consolation sur Pulchérie*, [w:] Grégoire de Nysse, *Trois oraisons funèbres et sur les enfants morts prématurément*, texte grec A. Spira et H. Hörner, introd., trad. et notes de P. Maraval, Paris 2019, s. 131 (Sources Chrétiennes 606).

9 Grégoire de Nysse, *Eloge funèbre de Méléce*, [w:] Grégoire de Nysse, *Trois oraisons funèbres et sur les enfants morts prématurément*, texte grec A. Spira et H. Hörner, introd., trad. et notes de P. Maraval, Paris 2019 s. 43–69 (Sources Chrétiennes 606).

10 Hypolite, *Commentaire sur Daniel*, introd. G. Bardy, trad. M. Lefèvre, Paris 1947, passim.

z pierworodnego syna. Abraham jest postrzegany jako osoba poddawana cierpieniom, a w jego synu Orygenes dostrzegł prefigurację Chrystusa¹¹.

W tych trzech postaciach egzegeci nie dostrzegli rysów typologicznych. Żadna z tych postaci – ani Hiob, ani Daniel, ani Abraham – nie zostali zinterpretowani jako prefiguracje Chrystusa czy *typus* Odkupiciela. Jednak egzegeci dostrzegli w nich poníženie, ból i bliskość śmierci.

Podobnie było z postaciami świętych apostołów Piotra i Pawła. Były to centralne, wręcz fundamentalne postacie Kościoła rzymskiego. W obu apostołach ceniono męczeństwo pojęte jako danie świadectwa o Chrystusie. Tak postrzegał ich Augustyn z Hippony. Oni zostali w sarkofagu przedstawieni w sytuacjach granicznych, czyli na progu śmierci. Jednakże, co niesamowicie ciekawe, Elisabeth Struthers Malbon dostrzegła w nich refiguracje Chrystusa, czyli odwzorowanie następcze Chrystusa cierpiącego i umierającego. Chodzi po prostu o powtórzenie, odwzorowanie postaci Chrystusa w osobach po nim następujących, przede wszystkim w apostołach. Autorka rozpoznała te refiguracje w obu apostołach¹².

Jeśli oba odtworzenia Pasji Chrystusa można uznać za coś niebywałego i nowego w tym czasie, to co należy sądzić o postaci samego Chrystusa w scenie lewej wewnętrznej górnego rejestru, w której zostaje pojmany i aresztowany? Właściwie zawartość treściowa tej sceny jest analogiczna do zawartości scen aresztowania Piotra i ścięcia Pawła. Jednakże ujęcie Jezusa jest bezpośrednio powiązane ze sceną skazania go na śmierć przez Poncjusza Piłata. Ten medytuje nad sentencją wyroku, który ma zamiar zaraz wydać i umyć ręce.

11 Origenes, *Homélie sur la Genèse*, introd. L. Doutreleau, H. de Lubac, Paris 1996; Orygenes, *Homilie o Księdze Rodzaju, Homilie o Księdze Wyjścia*, przeł. S. Kalinkowski, H. Pietras, Kraków 2012, s. 95–104.

12 E. Struthers Malbon, *Iconography of the Sarcophagus of Iunius Bassus*, dz. cyt.

Nie wolno jednak zapominać o dwóch scenach. W kwaterze środkowej dolnego rejestru znajduje się scena Wjazdu Chrystusa do Jerozolimy. Czy właściwe jest odczytanie jej jako prolegomeny do procesu odchodzenia w męce i śmierci Chrystusa? Centralność tej sceny oraz jej związek ze sceną w górnym rejestrze zdają się temu zaprzeczać. Młodzieniec pozbawiony zarostu, dosiadający osła, został przedstawiony w konwencji *adventus*. Był to uroczysty wjazd cezara – imperatora rzymskiego – do oddalonego miasta. Wydarzenie to łączyło w sobie obecność władcy oddalonego na co dzień oraz błogosławieństwo, jakie miało spłynąć na lokalną społeczność¹³. Ceremonii *adventus* dokonał Konstantyn Wielki, wjeżdżając do Rzymu po zwycięstwie nad Maksencjuszem na Moście Mulwijskim. Bardzo szybko rzymski *adventus* skojarzono z wjazdem Chrystusa do Jerozolimy. Należy jednak dokonać ważnego rozróżnienia. Aktu *Adventus* cesarz dokonywał na koniu, Chrystus wjechał do Jerozolimy na osle, zwierzęciu królów izraelskich. Mimo że mieszkańcy Rzymu mieli prawo do skojarzenia tej sceny z wjazdem cesarskim, należy ją odczytać jako akt królewski Jezusa, zapoczątkowujący jego panowanie z krzyża. W tym przypadku przedstawiona na sarkofagu scena wjazdu nie jest zapowiedzią męki, a wyróżnieniem Zbawiciela, podkreśleniem jego rangi, zbawczej misji i doniosłości. Jest to nie triumf, lecz raczej celebrowanie obecności Chrystusa i płynącego stąd błogosławieństwa.

Drugą ważną sceną jest scena środkowa górnego rejestru, gdzie przedstawiono młodzieńczego Chrystusa zasiadającego na tronie. Chronos i rozpłaskana nad jego głową materia firmamentu – *Coelus* uwydatniają kosmiczny aspekt panowania Chrystusa. Jednakże ważniejsza, aniżeli kosmologiczna pozycja Chrystusa, jest jego relacja z dwoma uczniami stojącymi nieco w głębi po obu jego stronach. Zbawiciel trzyma w lewej ręce na wpół rozpłaskany zwój, a prawą ręką wykonuje gest

13 S. MacCormack, *Adventus*, [w:] *Art and Ceremony in Late Antiquity*, Berkeley–Los Angeles 1981, s. 15–89.

retora. Przedstawienie to podkreśla jeszcze bardziej Chrystusa zwycięskiego i panującego. Odkrywamy rozpowszechniony typ ikonograficzny *Traditio legis*, zawierający wszystkie niezbędne elementy. Jest to przedstawienie Chrystusa nauczającego, a zarazem panującego nad światem¹⁴. Jednak i *Traditio Legis* ma znaczenie imperialne. Pierwotnie miało bowiem przedstawiać cesarza przemawiającego do ludu, wygłaszającego *allocutio* z okazji otrzymania darów.

Jakie orędzie niesie ten temat? Czy jest to nadanie prymatu Piotrowi? Czy jest to przekazanie przez Chrystusa czegoś, co można nazwać Nowym Prawem przez analogię do Prawa Mojżeszowego? Czy jest to synteza nauczania Chrystusa o królestwie Bożym i przekazywania dobrej nowiny? W. Schumaker zaproponował rozpoznanie *Anastasis*, czyli zmartwychwstania Chrystusa panującego nad światem oraz Chrystusa zwycięskiego. Zawartość i struktura tej sceny skłaniają bardziej do uznania jej za wizualizację Chrystusa panującego nad wszechświatem, Chrystusa Głowy Kościoła oraz Chrystusa pozostającego w więzi z Ojcem. Jest to więc Chrystus, który przeszedł mękę, śmierć i zmartwychwstanie.

Upřednio dokonano już odczytania treści każdej ze scen, w tych dwóch najważniejszych – *Wjazdu do Jerozolimy* oraz *Traditio Legis* – w kontekście kosmologicznym. Jednakże ujawnienie treści każdej ze scen nie umożliwia jeszcze uchwycenia w syntezie przesłania całego zespołu scen ulokowanych w sposób przemyślany po pięć w dwóch rejestrach – górnym i dolnym. Owszem, obserwujemy w literaturze przedmiotu próby uchwycenia całości. Prym wiedzie w tutaj Elisabeth Struthers Malbon. Odkryła ona nie tylko symetryczne powiązania scen w obrębie rejestrów, lecz także poszukiwała relacji wertykalnych i równoległych wykraczających poza rejestry. Nie wystarczały jej relacje między Hiobem i Pawłem

14 A. F. Bergmeier, *The Traditio Legis in Late Antiquity and Its Afterlives in the Middle Ages*, „Gesta” 56 (2017) nr 1, s. 42–71.

na zewnętrznych niszach dolnego rejestru; pytała również o relacje między Hiobem w dolnym i Abrahamem w górnym rejestrze. Nie znalazła czegoś istotnego w symetrycznej relacji dolnego rejestru między Adamem i Ewą, lecz postawiła pytanie o to, jakie treści wnosi relacja między Danielem i Chrystusem¹⁵.

Głównym nurtem myślenia badaczki jest biblijna typologia. Dostrzegła ona wiele związków typologicznych między obrazami. Jednym z nich jest relacja typ–antytyp między sceną ofiarowania Izaaka a sądem Piłata. Między nimi pojawia się Chrystus w scenach *Traditio Legis* i *Wjazd do Jerozolimy*¹⁶. Oprócz związku typologicznego między scenami Starego i Nowego Testamentu istnieją według niej inne związki. Jest to najpierw związek między sceną aresztowania Piotra a sceną aresztowania Chrystusa¹⁷. Dostrzegła ścisły związek między *Traditio Legis* w rejestrze górnym a *Wjazdem do Jerozolimy* w rejestrze dolnym. Również uwypukliła więź między nieposłuszeństwem Adama i Ewy a posłuszeństwem Daniela¹⁸. Bardzo interesująca, wręcz fascynująca, jest pewna relacja. Jeśli Chrystus, posłuszny Ojcu, we wjeździe do Jerozolimy jest prefigurowany przez Daniela, również wykazującego się posłuszeństwem Bogu, to tenże Chrystus w swoim *adventus* jest refigurowany albo postfigurowany przez św. Pawła poddanego męczeństwu.

Elisabeth Struthers Malbon ujawniła więc siatkę wielokierunkowych powiązań między scenami na płycie czołowej sarkofagu. Ich podstawą jest typologiczny sposób myślenia, oparty na relacji między starotestamentową zapowiedzią a nowotestamentowym wypełnieniem. Jest oprócz tego pewna nowość, ponieważ refiguracja oparta na Chrystusowym akcie, powtarzanym i naśladowanym, jest z pewnego punktu

15 E. Struthers Malbon, *Iconography of the sarcophagus of Iunius Bassus*, dz. cyt., s. 128.

16 Tamże, s. 128.

17 Tamże.

18 Tamże.

widzenia analogią do prefiguracji, ale jest też rozwiązaniem całkiem nowym.

Jednak mimo trafności w identyfikowaniu wielu relacji widoczny jest pewien brak interpretacyjny. Otóż zarysowana bardzo szczegółowo siatka relacji pozostaje w dysonansie do bardzo jasnego, przejrzystego i harmonijnego układu scen w niszach górnego i dolnego rejestru na płycie czołowej sarkofagu. W stosunku do symetrycznej i równoległej dyspozycji kwater zespół relacji między obrazami jawi się jako chaotyczny.

W związku z tym, czy istnieje jakaś jedna nadrzędna zasada, która byłaby zdolna powiązać wszystkie przedstawienia oraz umożliwić odczytanie treściowego przesłania całego zespołu? Taką zasadę można odczytać w układzie nisz w obu rejestrach. Jest nią kompozycja koncentryczna, właściwa dla hebrajskiej retoryki biblijnej. Polega ona na tym, że dyskurs tekstu nie jest prowadzony linearnie – od przesłanek do wniosku – lecz sytuuje w centrum pewne sformułowanie – zwykle jest nim zdanie, które swą treścią różni się od części go poprzedzającej lub po nim następującej. Natomiast dwa sektory – poprzedzający i następujący – są analogiczne. Ich struktura i treść wykazują daleko idące podobieństwa.

Roland Meynet uwypuklił szereg charakterystyk owego centrum tekstu. Może nim być pytanie, paradoks, przysłowie. Wszystkie te formy mają charakter enigmatyczny¹⁹. Badacz często podkreślał znaczenie części centralnej, która ma formę pytania. Najważniejsze jest jednak, że istnieje relacja, która łączy zarówno część poprzedzającą, jak i część następującą z centrum. Następuje przejście od obrazów, w których człowiek doświadcza śmierci, schyłku i cierpienia do obrazu ujawniającego odpocznienie i życie wieczne. Nie można zrozumieć wszystkich

19 R. Meynet, *Lire la Bible*, Paris 1996, s. 91–144; R. Meynet, *Wprowadzenie do hebrajskiej retoryki biblijnej*, przeł. K. Łukowicz, T. Kot, Kraków 2001, s. 5–22, 2–61, 138–159.

przedstawić w kwaterach po bokach bez ujawnienia ich relacji z centrum. Drugą istotną relacją jest ta łącząca obie części lateralne. Jaka jest natura tych relacji? Aby odpowiedzieć na to pytanie, należy dokonać chociaż pobieżnej analizy przykładowych tekstów. Pierwszym niech będzie psalm 112. W jego centrum stoi pytanie:

Quis sicut Dominus Deus noster, qui in altis habitat,
et humilia respicit in caelo et in terra (Ps 112, 5–6)

Roland Meynet twierdzi, że wersety 1–4, czyli część poprzedzająca, oraz wersety 7–9, czyli część następująca, zawierają odpowiedź na pytanie zawarte w części centralnej, a więc w wersetach 5–6. Pogłębiona analiza tekstu potwierdza, że tak rzeczywiście jest. Poza tym analiza potwierdza analogię treści obu lateralnych fragmentów. Jednakże pytanie części centralnej nadaje również sens obu tym częściom. Byłyby bowiem niezrozumiałe bez uwypuklenia roli i istoty Boga zawartego w pytaniu.

Uderzającym przykładem jest również znana powszechnie narracja z uzdrowieniem córki Jaira z Ewangelii według św. Marka (Mk 5, 21–43). Zawiera on dwa wydarzenia – wskrzeszanie dwunastoletniej córki Jaira oraz uzdrowienia kobiety chorej na krwotok. Tekst podzielony jest na trzy części. Opowieść w części pierwszej skupia się na pomocy udzielanej chorej dziewczynce. Jezus zdąża do domu Jaira. Narracja zostaje przerwana, ponieważ chora kobieta dotknęła jego płaszcza i w wersetach 25–43 następuje zmiana perspektywy, uwaga czytelnika skupia się na chorej kobiecie i jej dialogu z Jezusem. Dzięki relacji ze Zbawicielem zostaje ona uzdrowiona. Znikają objawy choroby. Należy z naciskiem podkreślić, że zniknęła dolegliwość, która była przyczyną jej nieczystości rytualnej. Wchodzi ona na nowo do społeczności sprawującej kult. Następnie narracja wraca do rzeczywistości umierającej dziewczynki (wersety 35–43). Narrator kieruje uwagę na dom Jaira i dopiero co zmarłą

dwunastolatkę. Jezus dokonuje wskrzeszania, ujawniając swoje zbawcze działanie.

Mamy więc typową strukturę koncentryczną, w której część centralna, pozostająca w relacjach z częściami lateralnymi, rzuca światło na ich treść. Ona bowiem pokazuje, czym jest zbawcze działanie Jezusa, który wyrывая z mocy śmierci i choroby, przywraca do jedności z Bogiem i ze wspólnotą. Część poprzedzająca i następująca pozwalają zrozumieć część centralną, chodzi wszak o zbawienie. Okazuje się, że wyleczenie i uwolnienie z nieczystości rytualnej (takiej nieczystości podlegała kobieta chorująca na krwotok) jest paradygmatem zbawienia, którego konsekwencją jest wydobycie ze stanu śmierci.

Analiza obu tekstów pozwala nam zrozumieć układ kwater i ich główne relacje w płycie czołowej sarkofagu Iuniusa Bassusa. Zarówno dwie kwatery poprzedzające, jak i dwie kwatery następujące w górnym i w dolnym rejestrze mają wspólny rys. Jest nim cierpienie, upadek, zstępowanie, odchodzenie. Można powiedzieć, że każdy z protagonistów scen w niszach zstępuje ku dołowi i zmierza ku swej śmierci. Mimo treściowych różnic i szczegółów epizodów dostrzegamy główny rdzeń każdej sceny. Jest nim konkretny, rzeczywisty człowiek, który zbliża się do swej śmierci. Należy to z naciskiem podkreślić, ponieważ zarówno grzech Adama i Ewy, opresja Daniela, aresztowanie Piotra, wykonanie wyroku śmierci na Pawle, jak i niedoszła ofiara złożona z Izaaka oraz pojmanie Jezusa są paradygmatami śmierci. Bardzo znamienna jest nisza z aresztowaniem Jezusa. Jako człowiek jest on zrównany ze wszystkimi innymi osobami zmierzającymi ku swemu umieraniu. Nie powinna dziwić zwizualizowana w przedstawieniach idea obumierania i zmierzania ku śmierci, która pojawiła się na płycie czołowej rzymskiego sarkofagu.

Tym obrazom przynoszącym śmierć udzielają odpowiedzi dwa obrazy w centrum, zarówno w dolnym, jak i w górnym rejestrze. Przedstawiają one Chrystusa panującego nad wszechświatem i przekazującego

Dobłą Nowinę oraz Chrystusa wjeżdżającego do Jerozolimy. Należy jednak podkreślić, z naciskiem, że Jezus triumfujący i Jezus zmierzający do Jerozolimy jest Chrystusem, który przeszedł przez mękę i śmierć oraz zmartwychwstał. Dziwna i wręcz nieprawdopodobna wydaje się interpretacja Chrystusa na osiołku jako zmartwychwstałego, jednakże takie odczytanie jest uprawnione. Upoważnia nas do tego centralne usytuowanie przedstawienia. Poza tym zestawienie ze scenami cierpienia i śmierci każe mu przyznać charakter dominacji i chwały. U podstaw przedstawienia stoi królewski wjazd do Jerozolimy oraz rzymska ceremonia *adventus*, która cesarzowi przyznaje dominujące miejsce.

Najważniejsze są jednak relacje między niszą centralną a niszami lateralnymi. Główną relacją jest ta, która łączy oba obrazy lateralne – zewnętrzne i wewnętrzne – z centrum. Otóż, na rozumienie centrum mają znaczący wpływ obrazy poprzedzające i następujące. Te bowiem, pełne cierpienia i schyłku człowieka, wręcz paradygmaty śmierci poprzez kontrast, jeszcze silniej podkreślają zwycięstwo, życie wieczne i panowanie Chrystusa. Trudno byłoby odczytać Chrystusa jako tego, który przeszedł mękę i zmartwychwstał, gdyby nie flankowały go obrazy śmierci. Życie wieczne i chwała pośród śmierci, rozkwitające życie w środowisku śmierci – tak można by syntetycznie opisać podstawową relację między światem nisz po bokach a światem centrum.

Jednakże nie tylko obrazy lateralne mają wpływ na chrystologiczne obrazy centralne. Chrystus – panujący, chwalebny, pozbawiony cierpienia – rzuca światło na każdą niszę, w której obraz nasycony jest umieraniem i upadkiem. Wyjście ze śmierci i upadku jest możliwe, ponieważ w centralnej niszy przebywa Chrystus żyjący na wieki.

Nie można jednak zapominać, że w sarkofagu w katakumbach Domitylli pochowano znamienitego Rzymianina. Zapewne można powiązać jego doświadczenia ostatnich dni życia i fakt, że przyjął on chrzest na łożu śmierci. Zapewne jego fundamentalnym doświadczeniem było schodzenie ku śmierci, umieranie, bycie

pozbawionym wszystkich dotychczasowych przywilejów i splendoru związanego z urzędem. W tym pozostawał we wspólnocie ze wszystkimi protagonistami obrazów lateralnych. Jak dla nich, tak dla niego nadzieją pozostawał Chrystus, którego przyjął w chrzcie, a który wjeżdżał do miasta i panował nad wszechświatem w niszach centralnych.

Bibliografia

Age of spirituality. Late antique and early Christian art, third to seventh century, ed. K. Weitzmann, New York 1979.

Bergmeier A. F., *The Traditio Legis in Late Antiquity and Its Afterlives in the Middle Ages*, „Gesta” 56 (2017) nr 1, s. 42–71.

Caillet J.-P., Loose H. N., *La vie d'éternité. La sculpture funéraire dans l'antiquité chrétienne*, Paris–Genève 1990.

Dresken-Weiland J., *Bild grab und Wort. Untersuchungen zu Jenseitsvorstellungen von Christen des 3. Und 4. Jahrhunderts*, Regensburg 2010.

Dresken-Weiland J., *Imagine e parola. Alle origini d'iconografia cristiana*, Città del Vaticano 2012.

Gaertner J., *Deutung des Junius-Bassus-Sarkophages*, [w:] *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts*, Bd. 83, Berlin 1968, s. 240–264.

Gerke F., *Der Sarkophag des Iunius Bassus. Ein Meisterwerk der frühchristlichen Plastik*, Berlin 1936.

Grabar A., *Die Kunst der frühe Christentums von den ersten Zeugnissen christlicher Kunst bis zur Zeit Theodosius I*, München 1967.

Grégoire de Nysse, *Eloge funèbre de Mélèce*, [w:] Grégoire de Nysse, *Trois oraisons funèbres et sur les enfants morts prématurément*, texte grec A. Spira et H. Hörner, introduction, traduction et notes de P. Maraval, Paris 2019, s. 43–69 (Sources Chrétiennes 606).

- Grégoire de Nysse, *Discourse de consolation sur Pulchérie*, [w:] Grégoire de Nysse, *Trois oraisons funèbres et sur les enfants morts prématurément*, texte grec A. Spira et H. Hörner, introduction, traduction et notes de P. Maraval, Paris 2019, s. 131 (Sources Chrétiennes 606).
- Hypolite, *Commentaire sur Daniel*, introd. G. Bardy, trad. M. Lefèvre, Paris 1947.
- Jastrzębowska E., *Sztuka wczesnochrześcijańska*, Kraków 2008.
- Koch G., *Frühchristliche Sarkophage*, München 2000.
- MacCormack S., *Adventus*, [w:] *Art and Ceremony in Late Antiquity*, Berkeley–Los Angeles 1981, s. 15–89.
- Meynet R., *Lire la Bible*, Paris 1996.
- Meynet R., *Wprowadzenie do hebrajskiej retoryki biblijnej*, przeł. K. Łukowicz, T. Kot, Kraków 2001.
- Origenes, *Homélies sur la Genèse*, introd. L. Doutreleau, H. de Lubac, Paris 1996.
- Orygenes, *Homilie o Księdze Rodzaju, Homilie o Księdze Wyjścia*, przekład S. Kalinkowski, H. Pietras, Kraków 2012.
- Sansoni R., *I sarcofagi paleocristiani a parte di città*, Roma 1969.
- Schefold K., Struthers Malbon E., *Iconography of the sarcophagus of Iunius Bassus*, Princeton–New York 1990.
- Stutzinger D., *Die frühchristlichen Sarkophagreliefs aus Rom*, Bonn 1982.
- Testini P., *Le catacombe e gli antiqui coimietieri Cristiani in Roma*, Roma 1966.
- Thümmel H. G., *Die Wende des Constantins und die Denkmäler*, [w:] *Die Konstantinische Wende*, Hrsg. E. von Mühlberg, Gütersloh 1998, s. 144–185.
- Thümmel H. G., *Ikonomie der christlichen Kunst*, Bd. 1: *Alte Kirche*, Leiden–Boston–Singapore–Paderborn 2019.
- Waal A. de, *Der Sarkophag des Iunius Bassus in de Grotten von St. Peter*, Rome 1900.
- Zibawi M., *La fioritura dell'arte cristiana*, [w:] M. A. Crippa, M. Zibawi, *L'arte paleocristiana. Visione e spazio dall'origini al Bisanzio*, Milano 1998, s. 139.

Ilustracje



Sarkofag Iuniusa Bassusa, ok. 360, Rzym, Watykan,
Museo del Tesoro della Basilica di San Pietro.
Źródło: Wikimedia Commons, fot. Sailko, CC BY SA 3.0.

Umieranie i powstawanie z martwych w środowisku Apokalipsy

ZESPÓŁ MOZAIK – W KONSZE ABSYDIALNEJ,
NA ŁUKU ABSYDIALNYM I NA ŁUKU TRIUMFALNYM
BAZYLIKI ŚW. PRAKSEDY RZYMIE,
LATA DWUDZIESTE IX WIEKU

W pobliżu patriarchalnej bazyliki Santa Maria Maggiore znajduje się inny kościół – bazylika Santa Prassede. Jego geneza związana jest z rodziną senatora Pudensa, którego Paweł wspominał w końcowym pozdrowieniu drugiego Listu do Tymoteusza (2 Tm 4, 21). Dwie inne święte męczennice – Pudencjana i Prakseda – miały być jego córkami. Jednak jest to tylko przekaz legendarny. Mało znana święta, Prakseda, miała żyć w I lub II wieku i wraz z Pudencjaną miały ponieść męczeństwo. Trudno ustalić, czy łączyły je więzy rodzinne, czy połączyła je późniejsza legenda. Wielu badaczy poświęciło swe publikacje samemu kościołowi albo jego fundatorom¹.

1 M. B. Mauck, *The Mosaic of the Triumphal Arch of Santa Prassede. A Liturgical Interpretation*, „Speculum” 62 (1987) nr 4, s. 813–828; R. Wisskirchen, *Mosaikprogramm von Santa Prassede in Rom*, Aschendorff, Münster 1990; A. M. Affanni, *La chiesa di Santa Prassede. La storia, il rilievo, il restauro*, Viterbo 2006 (Testimonianze di Restauri 5); M. M. Schaefer, *Women in Pastoral Office. The Story of Santa*

Co wiadomo o kościele? Pierwsza świątynia powstała już w V wieku. W 780 roku został zbudowany nowy kościół jako miejsce złożenia i czci relikwii świętych Praksedy i Pudencjany. Papież Paschalis I rozbudował ją i ufundował mozaiki. Stworzył kościół o trójnawowym, bazylikowym korpusie, w którym kolumny międzynawowe dźwigały belkowanie. Od wschodu przestrzeń została zamknięta nawą poprzeczną z absydą na planie półkola. Od zachodu do korpusu przylega narteks.

Dziełem Paschalisa były poza tym dwie inne bazyliki rzymskie z pierwszej połowy IX wieku. W czasie jego pontyfikatu wzniesiono bowiem bazylikę Santa Maria in Domnica oraz bazylikę Santa Cecilia in Trastevere. Oba kościoły otrzymały dekorację mozaikową w absydach. Podobne mozaiki, już nieistniejące, ozdobiły absydę kościoła San Stefano in Caco.

Była jeszcze inna ważna dziedzina religijnej i kulturowej aktywności Paschalisa. Chodzi o tworzenie kolekcji relikwii. W tym ostatnim sformułowaniu nie ma żadnego błędu ani potknięcia językowego. Każda kolekcja, jak to mówił Krzysztof Pomian, jest zbiorem cennych przedmiotów, które tworzą niepowtarzalne dzieło kultury. Ma ono zdolność do pośredniczenia między widzialnością momentu obecnego a niewidzialnością czasu już minionego². Dlatego zbiór szczątków, a nawet całych szkieletów męczenników i wyznawców, które są precjozami, jest rzeczywistą kolekcją pośredniczącą między współczesnością Kościoła a niewidzialną już, historyczną rzeczywistością życia oraz śmierci

Prassede, Rome–New York 2013; M. Caperna, *La basilica di Santa Prassede. Il significato della vicenda architettonica*, Roma 2013; B. Monks of Vallombroso, *The Basilica of Saint Praxedes, in memory of their eighth century of presence at Saint Praxedes. 1198–1998*, Genova 2014.

- 2 K. Pomina, *Collectionneurs, amateurs, curieux. Paris, Venice XVIe-XVIIIe siècle*, Paris 1987, passim; K. Pomian, *Les collections. Une histoire politique et sociale*, [w:] *Panoptikum. Sztuka, nauka, wyobraźnia. Studia ofiarowane profesorowi Andrzejowi Pięńkosowi z okazji 60. urodzin*, Warszawa 2022, s. 19–26; K. Pomina, *Od skarbcza do muzeum*, przeł. T. Stróżyński, Gdańsk 2023, passim.

świętych, a także niewidzialną rzeczywistością eschatologiczną. Bazylika Santa Prassede była miejscem, w którym papież zgromadził relikwie około dwóch tysięcy świętych. Wśród nich poczesne miejsce zajmowały relikwie męczennic Pudencjany i Praksedy. Kolekcja relikwii odegrała zapewne jakąś rolę w tworzeniu zespołu mozaik.

Zarówno budowa bazyliki, jak i gromadzenie relikwii podyktowane było dążeniem do stworzenia ze stolicy rzymskiej oraz państwa kościelnego silnego podmiotu politycznego i kulturowego. Należy pamiętać, że w Rzymie dwie dekady przed powstaniem bazyliki, czyli w roku 800, Karol Wielki został koronowany na cesarza.

Tworzenie monumentalnych obrazów mozaikowych w kontekście przestrzeni liturgicznych i w miejscach newralgicznych przestrzeni kościelnej było istotnym wątkiem w ogólnym dążeniu do uczynienia z Rzymu centrum władzy i kultury. W konsze absydy kościoła Santa Cecilia in Trastevere widnieje Chrystus w towarzystwie świętych Piotra i Pawła oraz innych świętych. W konsze absydy Santa Maria in Domnica tronuje Maria, w otoczeniu aniołów, jednak w centrum kompozycji pozostaje Chrystus siedzący na kolanach matki. Obserwujemy wyraźny obrazowy dyskurs chrystocentryczny.

Podobnym chrystocentryzmem charakteryzuje się zespół mozaik w kościele Santa Prassede. Ta świątynia była przedmiotem największej troski papieża, dlatego włożył on w powstanie obrazów największy wysiłek fundacyjny. Mozaiki w tym kościele uznawane są za największy, najbogatszy treściowo i wysublimowany stylistycznie zespół³.

3 M. B. Mauck, *The Mosaic of the Triumphal Arch of S. Prassede. A Liturgical Interpretation*, „Speculum” 62 (1987) nr 4, s. 813–840; F. W. Schlatter, *The Text in the Mosaic of Santa Pudenziana*, „Vigiliae Christianae” 43 (1989) nr 2, s. 155–165; F. W. Schlatter, *Interpreting the Mosaic of Santa Pudenziana*, „Vigiliae Christianae” 46 (1992) nr 3, s. 276–295; A. Beretta, *Saving Church, City, and Soul. Sanctuary Mosaics at S. Prassede, S. Cecilia in Trastevere and S. Maria in Domnica in Rome*, 2010; M. Caperna, *S. Prassede. Linee di ricerca sul luogo e su valori spaziali della basilica di Pasquale I*, „Primavera” 9 (2017), s. 30–46; E. Thunø, *Living Stones*

W obecnym przedłożeniu nie chodzi o stworzenie ich pełnej monografii, lecz o odkrycie w nich wątku misterium paschalnego. Autor zadał pytanie, jak tajemnica wielkanocna została wpisana w głęboką treść obrazów rozdysponowanych w trzech newralgicznych miejscach kościoła.

Podział na trzy części podyktowany jest organizacją wnętrza i podziałami architektonicznymi bazyliki. Pierwsza część zespołu zajmuje konchę absydy. Druga położona jest na wschodniej ścianie transeptu, otaczającej arkadę otwierającą się do przestrzeni absydy, czyli łuku absydalnego. Trzecia część założona została na ścianie wschodniej transeptu, otaczającej arkadę prowadzącą z korpusu do transeptu, czyli łuku triumfalnego. Dyspozycję mozaik i podział zespołu na trzy części można potraktować jako pole semiotyczne. W tym sensie znaczenie każdego z obrazów będzie zależeć również od jego pozycji w przestrzeni kościoła.

Jaki kierunek odczytywania obrazów należy przyjąć, skoro wszystkie znajdują się w przestrzeni architektonicznej kościoła? Właściwe wydaje się zaczęcie lektury od absydy, następnie przejście do łuku absydalnego i zakończenie na łuku triumfalnym. Zaczniemy więc mozolne odkrywanie treści.

Absyda, newralgiczna przestrzeń kościoła, ma konchę pokrytą błękitem jako tłem. Obszar na osi konchy wypełniony jest partią obłoków w barwach pomarańczowej, błękitnej i czerwonej. Jest to istotny element, ponieważ obłok symbolizuje nadprzyrodzoność i obecność Boga. Na obłokach stoi Jezus frontalnie zwrócony do widza, odziany w tunikę

of Jerusalem. The Triumphal Arch Mosaic of Santa Prassede in Rome, [w:] *Visual Constructs of Jerusalem*, red. B. Kuhnel, G. Noga-Banoi, Turnhout 2018, s. 223–230; P. Pogliani, *Fare mosaici al tempo di Pasquale I. L'oratorio di San Zenone in Santa Prassede a Roma*, „Hortus Artium Medievalium. Journal of the International Research Center for Late Antiquity and Middle Ages” 25 (2019) nr 2, s. 392–403, <https://doi.org/10.1484/J.HAM.5.118065>.

i togę. Prawą rękę wznosi w geście oratorskim, w lewej trzyma zwój. Ten gest i atrybut definiują go jako Logos.

Jakie są źródła tego przedstawienia? Pierwszym, które się nasuwa, jest relacja o przyjściu przed oblicze Przedwiecznego Syna Człowieczego w Księdze Daniela (Dn 7, 11–14). Syn Człowieczy, który jest wprowadzany przed oblicze Boga, otrzymuje władzę i panowanie. Jednakże istnieje związek o wiele bardziej ścisły z fragmentem początkowym Apokalipsy Janowej, gdzie autorowi objawia się ktoś podobny do Syna Człowieczego (Ap 1, 12–16). Ten przychodzi wraz z obłokami, a mają go ujrzeć wszyscy, którzy zadali mu śmierć (Ap 1, 7). On sam określa siebie jako ten, który był umarły, lecz żyje wiecznie (Ap 1, 17–20).

W górnej części, w kulminacji konchy widoczna jest *dextera Dei* pośród obłoków, nakładająca wieniec na głowę Chrystusa. Jest ona symbolem Najwyższego, Pana Przedwiecznego. W Apokalipsie zdefiniowany on jest jako ten, który jest, który był i który przychodzi (Ap 1, 4). Akt wienczenia jest aktem uznania i akceptacji misji i dzieła Jezusa przez Ojca. W początkowym tekście Apokalipsy istnieją liczne aluzje do zbawczej męki i śmierci Jezusa. Jest on pierworodnym wśród wszystkich śmiertelników (Ap 1, 5), tym, który dzięki przelaniu swej krwi uwolnił nas od grzechów (Ap 1, 5). Nasuwa się pytanie: Czy coś z tych aluzji można odnaleźć w obrazie? Nie ma bezpośrednich nawiązań, jednak majestatyczny Chrystus w chwale z atrybutami Logosu może być postrzegany jako ten, który przeszedł przez mękę i śmierć.

Chrystusowi towarzyszą święci Piotr i Paweł w charakterystycznych togach. Protegują oni i wprowadzają przed oblicze Chrystusa święte męczennice, wykonują przy tym charakterystyczne gesty prezentacji i zbliżenia. Ręce zewnętrzne apostołów spoczywają na barkach obu kobiet, ręce wewnętrzne, ułożone poziomo, kierują się ku Chrystusowi, wskazując męczennicom Zbawiciela i redukując dystans do niego. Obie święte ubrane w biel trzymają w rękach poprzez chusty wieńce jako składowane Chrystusowi. Kobietom towarzyszy papież Paschalis, który ubrany

w szeroki ubiór – *casula* – oraz paliusz trzyma model kościoła. Jego prostokątny nimb symbolizuje osobę żyjącą. Stojący po stronie lewej św. Zenon, męczennik, dopełnia grupę osób związanych z Chrystusem.

Wizualizacja Chrystusa na obłokach w akcie nauczania jest czymś oczywistym w konsze absydy. Absyda była bowiem miejscem, gdzie stał tron biskupa, który stamtąd przewodniczył liturgii i nauczał. Zresztą biskup w akcie liturgicznym również uobecniał Chrystusa. Chrystus w absydzie jest więc centralną osobą zgromadzonego ludu Bożego, głową Kościoła. Mamy jednocześnie do czynienia z aktualizacją, z konkretyzacją miejsca celebracji, Chrystusowi towarzyszą bowiem Piotr i Paweł, apostołowie Rzymu, mający pierwszeństwo wśród rzymskich męczenników i wyznawców. Poza tym znajdują się tam męczennice Prakseda i Potencjana, których relikwie spoczywają w tymże kościele, a dopełnieniem są aktualny biskup Rzymu i związany z tym kościołem męczennik – św. Zenon.

Tę liturgiczną kompozycję uzupełniają przedstawienia w dolnym pasie konchy. Grupę centralną oddziela od dołu pas błękitu opisany jako IORDANES. Poniżej w szerokim pasie na osi symetrii stoi baranek. Ku barankowi zmierzają rzędem owce. Wychodzą one z bram kompleksów miejskich oznaczonych jako Jerozolima i Betlejem. Jest to alegoria dwóch Kościołów. Pierwszym jest *Ecclesia ex circumcisione*. Owce wychodzące z Jerozolimy przedstawiają chrześcijan wywodzących się z narodu wybranego. Drugim jest *Ecclesia ex gentibus*. Owce opuszczające Betlejem uobecniają tych chrześcijan, którzy wywodzą się z ludów pogańskich.

Rodzi się pytanie, czy w kontekście dominującej postaci Chrystusa – lub też postaci baranka – można czynić odniesienia do chrztu w Jordanie? Nic na to nie wskazuje, baranek ma więcej odniesień do siódmego rozdziału Apokalipsy. W tej księdze jest postrzegany jako przewodnik, który karmi owce strawą oraz prowadzi do źródeł wód życia (Ap 7, 16–17). Jednakże możemy rozpoznać w tym przedstawieniu rys

sakramentu chrztu. Ochrzczeni, zarówno z żydów, jak i z pogan, złączeni z Chrystusem, stają się Kościołem. Chrystus jest bowiem jego głową.

Powierzchnie ściany łuku absydalnego są pokryte złotym tłem z nielicznymi niebieskimi i pomarańczowymi obłokami. Centrum obrazu na łuku absydalnym stanowi tron – masywny, zbudowany z mocnych elementów, na którym spoczywa baranek. Pod tronem leży ustawiony diagonalnie zwój z siedmioma pieczęciami. Tron otaczają wysokie świeczniki – trzy po prawej i cztery po lewej stronie. Po obu stoją dwaj aniołowie oraz spoczywają cztery zwierzęta apokaliptyczne. Dolne partie ściany łuku absydalnego – po prawej i po lewej stronie – wypełnione są ustawionymi kulisowo i etażowo dwudziestoma czterema postaciami ubranymi w biel – białe tuniki i białe płaszcze. Trzymają oni, w wyciągniętych ku barankowi rękach, wieńce nakryte połami płaszczy. Są to apokaliptyczni starsi.

Obraz ten w sposób nie tylko bardzo syntetyczny, lecz także precyzyjny wizualizuje liturgię niebieską opisaną w czwartym i piątym rozdziale Apokalipsy (Ap 4, 1–5, 14). Opis zaczyna się prezentacją środowiska liturgii, w jego centrum spoczywa osoba określona jako Zasiadający na tronie. Otacza go 24 starszych. Obok tronu stoi siedem świeczników, a wokół tronu znajdują swe miejsce cztery zwierzęta, które nieustannie wypowiadają hymn chwały – trisagion „Święty, święty, święty, Pan Bóg zastępów”, mający swą genezę w księdze Izajasza (Iz 6, 3). Jest to pierwszy akt liturgii. Następnym jest pokłon starszych i gest rzucania przed nim wieńców. Całość kończy się uroczystym hymnem śpiewanym przez starszych (Ap 4, 11). Na omawianym obrazie znajdują się wszystkie istotne elementy liturgii – cztery zwierzęta, starsi, świeczniki, z wyjątkiem jednego. Otóż tronu nie zajmuje Siedzący, lecz Baranek. Tutaj można zarzucić twórcy programu niezgodność z biblijnym oryginałem. Jednakże dalsza analiza wykaże, że powyższy zarzut jest bezzasadny. W biblijnym oryginale, w drugiej części liturgii (Ap 5, 1–14), Baranek zbliża się do Siedzącego na tronie i staje między starszymi oraz zwierzętami.

Tekst mówi więc wyraźnie, że staje on w miejscu Boga, czyli jest osobą boską. Bierze następnie zwój z ręki Zasiadającego na tronie. Wtedy następuje akt oddania czci Barankowi, identyczny w sposobie z tym, w jaki oddano cześć Zasiadającemu. Barankowi bowiem oddają cześć starsi i zwierzęta, śpiewając hymn (Ap 5, 9–10). Następuje kontynuacja liturgii, dołączają do uczestników aniołowie i śpiewany jest kolejny hymn (Ap 5, 12). Co najważniejsze w części liturgii dedykowanej Barankowi trzy razy nazwany jest Barankiem złożonym na ofiarę (Ap 5, 6; 9; 12). W pierwszym hymnie wzmiankowana jest przelana krew i nabycie Bogu nowego ludu (Ap 5, 9). Wyraźnie podkreślono więc, że Baranek, utożsamiany z Jezusem Chrystusem, przeszedł przez mękę i śmierć oraz dokonał dzieła przywrócenia Bogu ludzi – Odkupienia. Cała liturgia kończy się syntetycznym, zwięzłym hymnem, w którym te same chwała i godność, to samo bóstwo, są przyznane zarówno Zasiadającemu na tronie, jak i Barankowi (Ap 5, 13–14).

Baranek siedzący na tronie w obrazie w łuku absydalnym nie jest więc błędem, lecz teologicznym odczytaniem przesłania Apokalipsy, w którym ma on boską naturę, tożsamą z naturą Zasiadającego na tronie. Czy można przedstawienie powiązać z Eucharystią? Na eucharystyczne rysy wskazuje choćby sama postać Baranka w centrum oraz wzmianki o tym, że został ofiarowany oraz nabył za swoją krew ludzi. Eucharystia jako uobecnienie męki i ofiary Chrystusa, sprawowana na ołtarzu, który ma miejsce w skrzyżowaniu transeptu, pod łukiem absydalnym, znajduje swój obraz, w syntezie liturgii niebieskiej.

Mozaika na łuku triumfalnym otwierającym nawę główną na przestrzeń transeptu przedstawia wizję Niebieskiego Jeruzalem. Swoją pierwowzór znajduje ono w opisie miasta zstępującego od Boga, nazwanego Oblubienicą Baranka z 21. rozdziału Apokalipsy (Ap 21, 1–27). To miasto określone w biblijnym oryginale jako mieszkanie Boga z ludźmi (Ap 21, 3). Anioł, rozmówca autora, dokonuje pomiaru zewnętrznych murów miasta, które okazują się formować idealny sześcián. Posługiwanie się

w opisie idealnymi liczbami – dwanaście bram, dwanaście warstw fundamentu, dwanaście tysięcy stadiów na szerokość, długość i wysokość – czynią ten obraz symbolicznym, obejmującym całość ludzkości, Kościoła pojmowanego jako nowy Izrael oraz całość orędzia apostołskiego.

Obraz mozaikowy przejął jedynie ogólną, impresyjną wizję miasta, które okazało się miastem z murem oraz dwoma bramami. Jest ono usytuowane na błękitnym tle oraz spoczywa na kwietnej łące. Ważniejsza dla autora programu okazał się zestaw osób, które zasiedliły to miasto. W centrum, na osi symetrii stoi Chrystus trzymający zwój i wznoszący rękę w geście retorycznym. Towarzyszą mu dwaj aniołowie. Poniżej, na wysokości krenelażu murów, siedzą częściowo przysłonięte osoby. Po prawej stronie Chrystusa zasiadają święci Jan Chrzciciel, Maria oraz sześciu apostołów. Po lewej stronie św. Prakseda oraz sześciu Apostołów. Na prawym skraju miasta, nieco wyżej niż kolegium apostołskie, stoi Mojżesz z tablicami dekalogu, po lewej góruje prorok Eliasz. Tak więc kolegium obecne wewnątrz miasta – mieszkania Boga z ludźmi – syntetyzuje również wydarzenia zbawcze, takie jak przemienienie na górze z udziałem Mojżesza i Eliasza czy wizję sądu ostatecznego, w którym Maria i św. Jan Chrzciciel są orędownikami. Jaką rolę mają odegrać te dwie pary? Wydaje się, że podkreślają centralność Chrystusa oraz wzmiankują o dwóch wydarzeniach – przemienieniu, poprzedzającym mękę i śmierć oraz wizję dnia Paruzji i sądu. Obie mogą być odczytane jako synteza zbawczego dzieła Chrystusa. Centralna pozycja Chrystusa w mieście nawiązuje do kilkakrotnej wzmianki o Baranku jako centrum Niebieskiego Jeruzalem w Apokalipsie.

Dwie bramy do miasta są chronione przez dwie pary aniołów – jeden stoi w bramie, drugi na zewnątrz. Parę po stronie lewej uzupełniają dwaj apostołowie. A przy krańcach ściany stoją dwie grupy osób, mężczyzn i kobiet, gotowych wejść do miasta, ubranych w różne stroje i pozostających w relacjach ze świętymi Piotrem i Pawłem oraz z aniołami. Natomiast w dolnych partiach łuku triumfalnego, po obu stronach arkady,

gromadzą się ułożeni etażowo i kulisowo święci męczennicy z palmami w rękach.

Na ścianie łuku triumfalnego rozpościera się więc imponujący obraz kościoła, w którym głową jest Chrystus – utożsamiany w apokaliptycznej wizji Nowego Jeruzalem z Barankiem. Trzeba podkreślić również silny chrystocentryzm obrazu otwierającego się na miejsce kongregacji liturgicznej – nawę główną. Osoby pozostające w bliskości z Chrystusem uczestniczą w jego nauczaniu. Kolegium apostoelskie i Chrystus-Logos niosą w sobie rys *traditio legis*, czyli przekazu Dobrej Nowiny. Dwaj starotestamentowi protagoniści – Mojżesz i Eliaszy, uczestnicy przemienienia na górze, nawiązują do jego odejścia w Jerozolimie, czyli męki i śmierci. Maria i Jan, czyli wystawiennicy z Deesis, postrzegani są raczej jako orędownicy w życiu Kościoła, aniżeli świadkowie Paruzji. Pojawia się również pytanie: Czy cały obraz Kościoła jest inspirowany jedynie 21. rozdziałem Apokalipsy? Wiele wskazuje na to, że nie, ponieważ sama wizja miasta jest mocno zredukowana. Wpływ miała zapewne wizja mnogości ludzi z rozdziału siódmego między otwarciem szóstej i siódmej pieczęci. Była to wizja o symbolicznej liczbie stu czterdziestu czterech tysięcy opieczętowanych ze wszystkich plemion Izraela (Ap 7, 4–8), a także o ogromnym tłumie ze wszystkich narodów w białych szatach i z palmami w rękach (Ap 7, 9–12). Choć z tym ostatnim obrazem korespondują jedynie dwie grupy męczenników w partiach dolnych po bokach arkady, można uznać ten fragment biblijny za ogólną inspirację. Cały ten obraz jest ściśle związany z liturgią sprawowaną w bazylice.

Mamy więc trzy obrazy usytuowane w newralgiczny miejscach kościoła, inspirowane Apokalipsą. Są nimi objawienie Chrystusa jako Syna Człowieczego (Ap 1, 7–20), objawienie Chrystusa jako Baranka w kontekście liturgii niebieskiej (Ap 5, 6–10) oraz objawienie Chrystusa w kontekście Niebieskiego Jeruzalem i zgromadzonych tłumów zbawionych (Ap 7, 14–17). Widoczna jest jedna podstawowa nić łącząca wszystkie

te obrazy. Jest nią dominująca pozycja Chrystusa i ścisły chrystocentryzm w myśleniu.

Należałoby zastanowić się jeszcze nad tym, jak interpretowano Apokalipsę na przestrzeni dziejów chrześcijaństwa. Była to księga niełatwa do zrozumienia, ale podejmowano próby jej interpretacji w każdej epoce. Zwykle obserwowano w ciągu dziejów dwie tendencje w odczytywaniu tej trudnej księgi. Z jednej strony analizowano Apokalipsę w kluczu eklezjologicznym, to znaczy w odkrywaniu w niej w obecności i przyszłych losów wspólnoty wierzących w historii. Z drugiej – w duchu eschatologicznym, w księdze, która jest księgą prorocką, dopatrywano się wizji ostatecznego dopełnienia czasów i obecności Kościoła w wieczności.

Beda Wielebny w swoim *Explanatio Apocalypsis* zawarł bardzo dokładną analizę treści Apokalipsy, którą potraktował jako opis dziejów Kościoła, który jest jednak osadzony w kontekście kosmicznym⁴. Beda podzielił historię na siedem okresów, siedem er, którym miało odpowiadać siedem części tekstu. Pierwsza mówiła o siedmiu Kościołach Azji, które razem tworzyły jeden Kościół Chrystusa (Ap 1, 1–3, 21). Druga naznaczona została obecnością czterech zwierząt oraz otwarciem siedmiu pieczęci, które zapowiadały nie tylko walkę, lecz także zwycięstwo Kościoła (Ap 4, 1–8, 1). Trzecia przedstawiała siedmiu aniołów dmących w trąby i zapowiadała przyszłe wydarzenia z udziałem Kościoła (Ap 8, 2–11, 19). Część czwarta objawiała dzieła i zwycięstwa Kościoła pod postacią Niewiasty rodzącej oraz walczącego z nią smoka (Ap 12, 1–15, 4). W części piątej pojawił się opis siedmiu plag, które dotkną ziemi (Ap 15, 5–16, 21). W szóstej znalazło się potępienie Wielkiej Nierządniczy, którą okazuje się miasto (Ap 17, 1–20, 15). Siódma część przedstawiła Niebieskie Jeruzalem jako Oblubienicę Baranka (Ap 21–22).

4 Beda Venerabilis, *Explanatio Apocalypsis*, kol. 129–206 (Patrologia Latina 93); E. A. Matter, *The Apocalypse in Early Medieval Exegesis*, [w:] *The Apocalypse in the Middle Ages*, ed. R. K. Emmerson and B. McGinn, Itaca, London 1993, s. 47.

Jak rozumiano ją w czasach karolińskich? Komentarz do Apokalipsy stworzył Alkuin. Jeden z najwybitniejszych uczonych swoich czasów, płodny egzegeta, a także promotor edukacji i twórca szkoły pałacowej interpretował Pismo Święte w sposób alegoryczny⁵.

Alegoria była środkiem interpretacji rozpowszechnionym w IX wieku. Alkuin komentował księgę Apokalipsy w sposób kursoryczny, ale jednocześnie skupiał się na pewnych fragmentach. Owszem, komentował dany werset, ale brał pod uwagę tylko pewne jego aspekty.

Analiza niektórych tekstów przynosi interesujące wnioski, które mogą rzucić światło na rozumienie zespołu mozaik. Otóż Alkuin w zesłanym na wyspę Patmos Janie doszukiwał się prześladowanego Kościoła (J 1, 9–10). W dwudziestu czterech starszych i w czterech zwierzętach odczytywał alegorię Kościoła. Owszem, w komentowaniu pierwszych wersetów zwracał uwagę przede wszystkim na postać Chrystusa i jego cechy. W siedmiu pieczęciach odczytał siedem sposobów interpretowania i Biblii, i głoszenia słowa. Widoczne jest więc, że analiza tej księgi, autorstwa rektora szkoły pałacowej, jest wybitnie eklezjologiczna. Dla niego wszelkie rzeczywistości są odczytywane na drodze alegorycznej jako znaki Kościoła. Można przypuszczać, że podobna tendencja panowała w Rzymie papieskim. Nie znaczy to jednak, że komentarz Alkuina do Apokalipsy miał bezpośrednie odbicie w kompozycji fresków.

Haimo z Auxerre również jest autorem komentarza do Apokalipsy. Jego tekst powstał pod wpływem tekstu Bedy⁶. Komentarz podzielony na siedem części jest raczej intelektualną wizją teraźniejszości

5 Alcuin, *Commentariorum in Apocalypsin*, kol. 1987–1156 (Patrologia Latina 100); S. Wielgus, *Badania nad Biblią w starożytności i średniowieczu*, Lublin 1990, s. 84–85.

6 Haimo, *Expositionis in Apocalypsin B. Johannis*, kol. 937–1220 (Patrologia Latina 117); E. A. Matter, *The Apocalypse in Early Medieval Exegesis*, [w:] *The Apocalypse in the Middle Ages*, ed. R. K. Emmerson, B. McGinn, Itaca, London 1993, s. 48–49.

i przyszłości Kościoła. Ta wizja w myśli autora miała odpowiadać codziennemu wezwaniu modlitwennemu chrześcijan *Adveniat regnum tuum*. Cały jego tekst jest po prostu alegorią Kościoła.

Treść i kompozycja całego zespołu mozaik jest rezultatem eklezjologicznego myślenia o Apokalipsie w środowisku rzymskim. Owszem, te mozaiki mają charakter eklezjologiczny, jednakże należy podkreślić ich specyficzną linię treściową. Jest nią mianowicie liturgia. Wszystkie trzy części – w konsze absydy, na łuku absydalnym i na łuku triumfalnym mają ścisły związek z przestrzenią liturgiczną. Poza tym zidentyfikowano w części pierwszej Chrystusa wśród świętych oraz w drugiej – baranka na tronie, jako odbicie sakramentów Chrztu i Eucharystii jako sakramentów wprowadzenia do wspólnoty Kościoła. Liturgia jest celebracją tajemnic chrześcijaństwa, jest uobecnieniem w czasie zgromadzenia wiernych zbawczych wydarzeń chrześcijaństwa. Nade wszystko jednak liturgia jest obecnością Chrystusa.

Ta obecność Chrystusa pozwala udzielić odpowiedzi na pytanie o misterium paschalne obecne w trzech obrazach bazyliki *Santa Prassede*. Wątek paschalny jest obecny zarówno w tekstach biblijnych, w tekście Apokalipsy, jak i w strukturze oraz treści trzech obrazów. Chrystus, który objawia się w Apokalipsie, jest chwalebny, żyjący na wieki, obdarzony mocą. Jest człowiekiem, ale żyjącym już w przestrzeni nadprzyrodzonej. Jednocześnie Chrystus Apokalipsy wyraża własne doświadczenie męki i śmierci. Mówi wyraźnie o byciu ofiarowanym, umarłym, tym, który oddaje życie za ludzkość. Nie są to czcze wzmianki, lecz istotne rysy jego tożsamości. Chrystus jest tym, który umarł, ale zmartwychwstał i żyje na wieki.

Następnie Chrystus jest obecny w obrazach – pośród świętych w absydzie jako Baranek na tronie i jako główny protagonista miasta świętego. Czy w każdym z tych obrazów Chrystusa odnajdziemy rys paschalny? Wydaje się, że z trudnością. Jednakże Chrystus na obłokach – Logos wcielony i nauczający – jest Chrystusem, który powstał

z martwych. Chrystus-Baranek, zasiadający na tronie, wyraźnie ujawnia swe doświadczenie męki i śmierci – bycia zabitym, ofiarowanym i przez krew odzyskującym ludzkość dla Boga. Chrystus w mieście świętym jest również utożsamiany z Barankiem, a jednocześnie Głową – Głową kolegium apostoelskiego czy nauczycielem. Jak więc może być postrzegany w kategoriach paschalnych? W przedstawieniu *Traditio Legis* jest zawsze rozumiany jako zmartwychwstały.

Może jednak zostać postawiony zarzut, że paschalność nie jest w obrazach uwidocznioma *explicite*, w sposób bezpośredni i wystarczająco jasny. Samo odniesienie do odpowiednich tekstów Apokalipsy dla każdego obrazu nie jest jeszcze wystarczającą rękojmią obecności misterium paschalnego. Można na to spojrzeć z dwóch perspektyw. Baranek zasiadający bowiem na tronie w środkowej części zespołu, na łuku absydalnym, w sposób jednoznaczny zapewnia nas o wyraźnej linii paschalnej w całym toku myślenia i w całym zespole wartości we wszystkich trzech obrazach. Baranek syntetyzuje w sobie ofiarę, poddanie cierpieniu, śmierć, a jednocześnie zdolność przywrócenia Bogu ludzi, czyli Odkupienia. Baranek zasiadający na tronie, mający prerogatywy do otwarcia pieczęci, czyli ujawnienia tajemnic, jest jednocześnie zabity i żyjący. Jego zdolności i prerogatywy wypływają właśnie z tego, że doświadczył paschalnego przejścia.

Wszystkie trzy obrazy mają charakter sakramentalny. Chrystus w konsze jest związany z chrztem. Baranek na łuku absydalnym z Eucharystią, a Kościół – Niebieskie Jeruzalem – to miejsce sprawowania sakramentów. Zarówno chrzest, jak i Eucharystia mają u podstaw Paschę Chrystusa, ujawniając zawsze wyraźny wątek paschalny. Dlatego też wielka wizja Kościoła o charakterze sakramentalnym, jaką ufundował Paschalis, jest również wizją paschalną.

Bibliografia

- Affanni A. M., *La chiesa di Santa Prassede: la storia, il rilievo, il restauro*, Viterbo 2006 (Testimonianze di Restauri 5).
- Alcuin, *Commentariorum in Apocalypsin*, kol. 1987–1156 (Patrologia Latina 100).
- Beda Venerabilis, *Explanatio Apocalypsis*, kol. 129–206 (Patrologia Latina 93).
- Benedictine Monks of Vallombroso, *The Basilica of Saint Praxedes, in memory of their eighth century of presence at Saint Praxedes: 1198–1998*, Genova 2014.
- Beretta A., *Saving Church, City, and Soul. Sanctuary Mosaics at S. Prassede, S. Cecilia in Trastevere and S. Maria in Domnica in Rome*, 2010.
- Caperna M., *La basilica di Santa Prassede. Il significato della vicenda architettonica*, Roma 2013.
- Caperna M., *S. Prassede. Linee di ricerca sul luogo e su valori spaziali della basilica di Pasquale I*, „Primavera” 9 (2017), s. 30–46.
- Haimo, *Expositionis in Apocalypsin B. Johannis*, kol. 937–1220 (Patrologia Latina 117).
- Matter E. A., *The Apocalypse in Early Medieval Exegesis*, [w:] *The Apocalypse in the Middle Ages*, ed. R. K. Emmerson and B. McGinn, London 1993, s. 38–50.
- Mauck M. B., *The Mosaic of the Triumphal Arch. of Santa Prassede. A Liturgical Interpretation*, „Speculum” 62 (1987) nr 4, s. 813–840.
- Mauck M. B., *The Mosaic of the Triumphal Arch. of Santa Prassede. A Liturgical Interpretation*, „Speculum” 62 (1987) nr 4, s. 813–828.
- Pogliani P., *Fare mosaici al tempo di Pasquale I. L'oratorio di San Zenone in Santa Prassede a Roma*, „Hortus Artium Medievalium. Journal of the International Research Center for Late Antiquity and Middle Ages” 25 (2019) nr 2, s. 392–403, <https://doi.org/10.1484/J.HAM.5.118065>.

- Pomian K., *Les collections. Une histoire politique et sociale*, [w:] *Panoptikum. Sztuka, nauka, wyobraźnia. Studia ofiarowane profesorowi Andrzejowi Pieńkosowi z okazji 60. urodzin*, Warszawa 2022, s. 19–26.
- Pomian K., *Collectionneurs, amateurs, curieux. Paris, Venice XVIe-XVIIIe siècle*, Paris 1987.
- Pomian K., *Od skarbcza do museum*, przeł. T. Stróżyński, Gdańsk 2023.
- Schaefer M. M., *Women in Pastoral Office. The Story of Santa Prassede*, Rome–New York 2013.
- Schlatter F. W., *The Text in the Mosaic of Santa Pudenziana*, „*Vigiliae Christianae*” 43 (1989) nr 2, s. 155–165.
- Schlatter F. W., *Interpreting the Mosaic of Santa Pudenziana*, „*Vigiliae Christianae*” 46 (1992) nr 3, s. 276–295.
- Thunø E., *Living Stones’ of Jerusalem. The Triumphal Arch Mosaic of Santa Prassede in Rome*, [w:] *Visual Constructs of Jerusalem*, red. B. Kuhnel, G. Noga-Banoi, Turnhout 2018, s. 223–230.
- Wielgus S., *Badania nad Biblią w starożytności i średniowieczu*, Lublin 1990.
- Wisskirchen R., *Mosaikprogramm von Santa Prassede in Rom*, Münster 1990.

Ilustracje



Bazylika Santa Prassede, Rzym, zespół mozaik, lata 20. IX wieku, widok ogólny.



Bazylika Santa Prassede, Rzym, absyda, mozaika, lata 20. IX wieku, – Chrystus na obłokach, święci Piotr, Paweł, Prakseda, Pudencjana, Zeno, papież Paschalis.

Ars de mortibus surgendi...



Bazylika Santa Prassede, Rzym, łuku absydialny, mozaika,
lata 20. IX wieku – Baranek apokaliptyczny, siedem świeczników,
aniołowie, czworo zwierząt, 24 starszych.



Bazylika Santa Prassede, Rzym, łuk tęczy, część północna,
mozaika, lata 20. IX wieku – Niebieskie Jeruzalem.

Upadek dawnego Adama i powstanie Adama nowego

KWATERY DRZWI BRĄZOWYCH,
HILDESHEIM, KOŚCIÓŁ ŚWIĘTEGO MICHAŁA,
ROK 1015

Drzwi brązowe prowadziły niegdyś do opackiego Kościoła Świętego Michała w Hildesheim. Kościół nadal istnieje, ale drzwi w XIX wieku przeniesiono do katedry. Przyciągają one naszą uwagę swym programem obrazowym. Ma on konsekwentny układ szesnastu kwater ze scenami staro- i nowotestamentowymi. Charakteryzują się one jasną, wyrazistą kompozycją, dobitnością tematów – typów ikonograficznych – oraz głęboką treścią, której główne rysy można identyfikować przy pierwszym oglądzie. Wielu badaczy pochyliło się już nad tym dziełem i poświęciło mu szczegółowe opracowania¹. Szczególne miejsce wśród badań zajmują dokonania Ursuli Mende. Monografia europejskich drzwi brązowych została poświęcona przede wszystkim walorom stylistycznym, jednak

I S. Kaspersen, *Cotton-Genesis, die Toursbibel und die Bronzetüren – Vorlage und Aktualität*, [w:] *Berunwardische Kunst*, Hrsg. M. Gosebruc, F. N. Steigerwald, Göttingen 1998, s. 79–10; B. Gallistl, *Die Bronzetüren Bishop Bernward im Dom zu Hildesheim*, Freiburg in Breisgau–Basel–Wien 1990, passim; B. Gallistl, *Bernhard. Die Tür des Bischofs Bernward und ihr ikonographisches Programm*, [w:] *Le porte di bronzo dall'antiquità al secolo XIII*, Roma 1990, t. 1, s. 28–33; t. 2, s. 141–151.

zawiera katalog oraz wykaz literatury. Rozdział poświęcony wrotom z Hildesheim został wnikliwie opracowany². Piszący te słowa odczytał znaczenie drzwi jako prolegomeny do liturgii³.

Sceny w każdej z szesnastu kwater rozmieszczonych na dwóch skrzydłach cechują się nadzwyczajnym umiarkowaniem. Przedstawiono tylko niezbędne do rozpoznania tematu osoby, obdarzono je niezbędnymi atrybutami i pozwolono się wypowiedzieć wyrazistymi pozami oraz gestami. Oprócz nich wprowadzono konieczne elementy definiujące przestrzeń – konwencjonalne drzewa i reminiscencyjną architekturę.

Każda kwatera ma kształt leżącego prostokąta, a sceny rozciągnięte są wszerek. Kompozycja zasadza się zwykle na relacji dwóch głównych przeciwstawnych podmiotów, które się wzajemnie równoważą. Tylko w niektórych scenach dominuje element centralny, nadający jej mocny rys symetrii. Wszystkie obserwacje dotyczące rozmieszczenia scen na płaszczyźnie prowadzą do jednej konkluzji. Sceny rozgrywające się w obrębie harmonijnych prostokątów ukierunkowano na sprawne odczytywanie, jednoznaczne rozpoznanie oraz kontemplację. Każda z nich jest jasna i dobitna, tak że wejście w ich orędzie i zrozumienie dokonuje się płynnie i harmonijnie.

Również istotne jest rozmieszczenie scen na obu skrzydłach drzwi. Każde ze skrzydeł zawiera osiem prostokątnych kwater zgrupowanych w dwóch sektorach – górnym i dolnym – po cztery w każdym z nich. Szeroka listwa z inskrypcją dzieli poziomo skrzydła na dwie równej wysokości sektory. Przywodzi to na myśl poetycką i retoryczną konstrukcję, gdzie dwie strofy mają po cztery wersy. Ta dyspozycja treści

2 U. Mende, *Die Bronzetüren des Mittelalters 800–1200*, München 1983, s. 28–33, 135–136.

3 D. Tabor, *Średniowieczne drzwi brązowe i ich cykle obrazowe jako wyraz liturgii. Analiza wybranych przykładów*, [w:] *Przestrzeń liturgiczna*, red. A. Sielepin, J. Superson, Kraków 2019, s. 101–123.

jest zadziwiająco harmonijna i umożliwia łatwe odczytywanie treści. Niewątpliwie ten, kto decydował o treściach kwater i ich układzie, był wykształcony w zakresie retoryki.

Co przedstawiają kwatery drzwi kościoła opackiego w Hildesheim? Cztery obrazy części górnej prawego skrzydła osadzone są w rzeczywistości rajskiej. Odzwierciedlają rajske bytowanie pierwszej pary ludzkiej opisane w Księdze Rodzaju i prezentują stworzenie Ewy z żebra Adama (Rdz 2, 21–22), przedstawienie Ewy Adamowi (Rdz 2, 22–23), grzech pierworodny u drzewa poznania dobra i zła (Rdz 3, 6–7) oraz spotkanie pierwszych rodziców z Bogiem po grzechu (Rdz 3, 8–19).

Obrazy części dolnej prawego skrzydła przedstawiają ziemskie bytowanie Adama i Ewy po opuszczeniu raju. Mamy więc w kolejności od góry wygnanie pierwszych rodziców z raju (Rdz 3, 21–24), pracę Adama i Ewy (Rdz 4, 1–2), ofiarę Abla i ofiarę Kaina (Rdz 3, 3–7) oraz zabójstwo Abla (Rdz 3, 8–10).

Obrazy lewego skrzydła przedstawiają wydarzenia z życia Chrystusa. Kwatery części dolnej obrazują wydarzenia z dzieciństwa Zbawiciela – zwiastowanie (Łk 1, 26–38), narodzenie (Łk 2, 1–6), pokłon trzech króli (Łk 2, 9–12), ofiarowanie w świątyni (Łk 2, 22–40). Kwatery części górnej lewego skrzydła obrazują wydarzenia pasji i zmartwychwstania Jezusa – sąd Piłata (Mt 27, 11–26; Mk 15, 2–15; Łk 23, 2–25; J 18, 29–19, 16), ukrzyżowanie (Mt 27, 33–50; Mk 15, 22–37; Łk 23, 33–48; J 19, 18–30), trzy Marie u grobu (Mt 28, 1–7; Mk 16, 1–7; Łk 24, 1–8), *Noli me tangere* (J 20, 11–18).

Tym, co charakteryzuje dyspozycje materiału na skrzydłach, jest równowaga. W każdym z czterech sektorów znajdują się po cztery kwatery figuralne jednakowego formatu, zawierające przedstawienia umiarkowane i wyważone. Istnieje równowaga na prawym skrzydle – sektor rajski nie dominuje nad sektorem ziemskim. Podobnie na lewym skrzydle sektor dzieciństwa nie przeważa nad sektorem pasji i zmartwychwstania.

Jeśli mamy już wybór określonych scen i przedstawień, jeśli układ kwater charakteryzuje się równowagą, to należałoby zapytać o osobę, która wpłynęła na taki wybór scen i określone ich ułożenie. Kim był twórca programu obrazowego drzwi z kościoła św. Michała. Świadomie użyto słowa „twórca”, ponieważ wkład tej osoby w powstanie drzwi i ich kształtu jest daleko większy niż sama aktywność fundatora. Oczywiście byli również inni uczestnicy procesu twórczego, lecz w tym momencie i w kontekście analiz treściowych należy postawić pytanie o tego właśnie twórcę. Był nim Bernward, urodzony około 960 roku w arystokratycznej rodzinie saskiej⁴. W 976 roku rozpoczął naukę w szkole katedralnej w Hildesheim, której rektorem był Thangmar. Tam opanował *trivium* i *quadrivium*. Oprócz tego praktycznie poznał technologię artystyczną malarstwa, architektury i niektórych rzemiosł. Przyjął święcenia kapłańskie z rąk Willigisa, arcybiskupa Moguncji, i pełnił różne zadania. Swe wykształcenie uzupełniał podróżami. Jego walory duchowe i umysłowe oraz zaangażowanie intelektualne i pastoralne przykuły uwagę regentki Teophano, która powierzyła mu wychowanie swego syna Ottona III. W 993 roku Bernward został biskupem Hildesheim i otrzymał święcenia biskupie z rąk arcybiskupa Willigisa. Bernward ze swym doświadczeniem intelektualnym, pedagogicznym i pastoralnym wpisywał się w czas panowania dynastii ottońskiej, który był po prostu czasem biskupów. Odgrywali oni coraz większą rolę, również polityczną, ale przede wszystkim swoje wysiłki skupiali na utrwalaniu struktur diecezji, podniesieniu poziomu intelektualnego duchowieństwa oraz wzmożeniu życia religijnego wiernych. Czynił to również Bernward, a dla realizacji wymienionych celów zakładał wspólnoty życia konsekrowanego.

4 H. Fros, *Bernward*, [w:] *Encyklopedia katolicka*, t. 2., Lublin 1985, kol. 319; F. W. Bautz, *Bernward, Bischof von Hildesheim*, [w:] *Biographisch-Bibliographisches Kirchenlexikon*, Bd. 1, Bautz, Hamm 1975; 2. unveränderte, Auflage, Hamm 1990, s. 545–546; W. Berges, *Bernward, Bischof von Hildesheim*, [w:] *Neue Deutsche Biographie*, Bd. 2, Berlin 1955, s. 143.

Oprócz klasztoru reguły św. Benedykta w Hildesheim ufundował żeńskie klasztory w Heiningen i Steterburgu, a także konwent kanoników regularnych Oelsburgu.

Angażował się ponadto w życie polityczne cesarstwa oraz ochronę wschodnich granic swej diecezji. W latach 1000–1001 towarzyszył Ottonowi III w podróży do Italii. Pomógł w odzyskaniu Tivoli oraz w opatowaniu Rzymu. Zmarł w roku 1022, kilka tygodni po konsekracji kościoła Świętego Michała.

Ten nietuzinkowy biskup został uznany za najwybitniejszego twórcę i fundatora sztuki czasów ottonskich. Jest to stwierdzenie uzasadnione, ponieważ jego dorobek obejmuje, oprócz kościoła Świętego Michała i jego drzwi brązowych, kolumny ze spiralnym cyklem chrystologicznym od chrztu w Jordanie do wjazdu do Jerozolimy, a także liczne dzieła złotnicze, wśród nich srebrne świeczniki, pastorał opacki, krucyfiks, a także iluminowane kodeksy. Są to Biblia Bernwarda (Hildesheim Dommuseum DA 61), psalterz Bernwarda (Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Cod. Guelf. 113 Noviss. 4^o), ewangeliarz Gundbalda (Hildesheim Dommuseum DA 33) oraz sakramentarz Gundbalda (Hildesheim Dommuseum DA 19, z hildesheimskiego skryptorium)⁵, a wśród nich najcenniejszy ewangeliarz (Hildesheim, Dommuseum, DS 18)⁶.

Jednakże należy postawić pytanie o rolę i funkcję, jakie przypisywał wysoko wykształcony biskup tym wszystkim dziełom sztuki. Aby odpowiedzieć na to pytanie, trzeba wyodrębnić z tej kolekcji dzieło najbardziej doniosłe i centralne. Jest nim bowiem monastyczny Kościół

5 U. Kuder, *Studien zur ottonischen Buchmalerei*, Kiel 2018, passim; M. E. Müller, [w:] *Der Bernward-Psalter*, Hrsg. von der Kulturstiftung der Länder in Verbindung mit der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, Harrassowitz, Wiesbaden 2012.

6 H. Wolter-von dem Knesebeck, *Des Bischofs Gabe – Bernward von Hildesheim und sein Kostbares Evangeliar*, Halle a. d. Saale 2018 (Vorträge im Europäischen Romanik Zentrum 6).

Świętego Michała⁷. Dyspozycja przestrzeni tego kościoła mówi nam nie tylko o jego przeznaczeniu, lecz także o jego głębokim duchowym znaczeniu. Otóż jest to kościół o bazylikowym korpusie i dwóch chórach. Chór wschodni, bardzo krótki, zamknięty, jest półkolistą absydą o umiarkowanych rozmiarach oraz jest wyposażony w transept. Chór zachodni to ogromna absyda z obejściem i kryptą. Uzupełnia go transept.

Ten bogaty i złożony układ przestrzenny miał służyć wspólnocie mnichów reguły św. Benedykta w sprawowaniu wspólnotowej, całodziennej liturgii. Dziwić może monastyczny kościół o dwóch chórach z transeptami, jednakże taka dyspozycja była uzasadniona ze względu na potrzeby liturgiczne. Mnisi celebrowali godziny liturgiczne w chórze wschodnim – *laudes*, w chórze zachodnim – *vesperae*. Śpiewali psalmy nokturnów, stając na emporach w ramionach transeptu. Każda z części kościoła miała swoje uzasadnienie liturgiczne. Chór wschodni był odpowiedni do godzin porannych – słońce pojawiające się w oknach symbolizowało przychodzącego z wysoka Zbawiciela (Łk I, 78–79). Dla godzin wieczornych najlepszy był chór zachodni – zachód kojarzono z męką i śmiercią Chrystusa na krzyżu. Ważną rolę w ich życiu duchowym odgrywała tajemnicza przestrzeń krypty, przeznaczona na wyjątkowe pochówki oraz przechowywanie relikwii.

Po co jednak biskupowi w stolicy diecezji klasztor mnichów? Fundacja opactwa była dla Bernwarda aktem dobra i wyrazem pobożności, dzięki którym spodziewał się dostąpić zbawienia. Zapisał to hagiograf w jego biografii. Jednakże powszechnym zwyczajem tego stulecia było fundowanie klasztoru w stolicy biskupiej lub w jej pobliżu. Wspólnota

7 M. Giese, G. Lutz, H. Wolter-von dem Knesebeck, *Hildesheim. Center of Medieval Art*, [w:] *Medieval treasures from Hildesheim*, red. P. Baret, M. Brandt, G. Lutz, Hildesheim 2013, s. 4–20; E. Fernie, *St Laurence's at Bradford-on-Avon, St Michael's at Hildesheim and the Use of Squares in their Planning*, [w:] *Romanesque and the Year 1000*, London 2025, s. 271–278; B. Klein, *St Michael's Church in Hildesheim – a Magic Machine*, [w:] *Romanesque and the Year 1000*, London 2025, s. 199–212.

mnichów miała pomóc w zarządzaniu diecezją. Stanowiła również grupę kultywującą życie wewnętrzne oraz prowadzącą nauczanie, tym samym miała zdolność oddziaływania na duchowieństwo diecezji. Jest to zrozumiałe, wszak wspólnota stawiała do dyspozycji dobrze wyedukowany personel, zdolny zaradzić wielorakim potrzebom lokalnego Kościoła.

To wyjaśnienie funkcji opactwa i kościoła okazuje się jedynie częściowe, budzące niedosyt. Wszak głównymi zadaniami i działaniami formacyjnymi mnichów była celebrowanie liturgii i medytacja Pisma Świętego.

Liturgia może być opisana jako system symboli oraz złożone, wielomorficzne dzieło sztuki, a raczej sztuk (nie jest łatwo przetłumaczyć *Gesamtkunstwerk*), w którym chrześcijanie konkretnej epoki przeżywają uobecnioną tajemnicę Zbawienia w Chrystusie. Podstawowym rysem liturgii jest *anamnesis*, czyli *memoria*. Jest to odnawiane ciągle wspomnienie zbawczych wydarzeń historycznych, realizowane w taki sposób, że wydarzenia te stają się obecnymi i skutecznymi w aktualnej, historycznej, obecnej w miejscu i czasie wspólnocie wierzących. Można mieć zastrzeżenia co do tego, w jakim celu została przytoczona ta teologiczna definicja liturgii. Jednak bez niej zrozumienie artystycznych działań Bernwarda, funkcji przestrzeni Kościoła Świętego Michała i treści drzwi brązowych może się okazać bardzo trudne, wręcz niemożliwe. *Vita Bernwardi* ukazuje świątobliwego biskupa, który troszczy się o liturgię⁸. Eucharystia była bardzo ważnym elementem jego duchowości. Przygotował zresztą i ufundował szereg naczyń eucharystycznych oraz ksiąg liturgicznych. Całokształt jego aktywności wskazuje, że celem jego działań było stworzenie infrastruktury do sprawowania liturgii, która obejmowała *officium divinum*, Eucharystię i sakramenty. Rdzeniem tej infrastruktury był oczywiście kościół opacki, ale wszystko inne, a nade

8 Thangmarus Hildesheimensis, *Vita Bernwardi. Das Leben des Bischofs Bernward von Hildesheim*, Hildesheim 1993, passim.

wszystko kolumnę i drzwi brązowe, należy rozpatrywać nie tylko w kontekście przestrzeni kościoła, lecz także w kontekście liturgii, która jest *anamnesis* misterium chrześcijaństwa.

Jak już powiedziano, kwatery figuralne zgrupowane są w czterech sektorach. Pierwszy sektor prawego skrzydła dotyczy rzeczywistości stworzenia człowieka (Rdz 2, 18–29) oraz upadku ludzkości (Rdz 3, 1–7; Rdz 3, 8–15). Sektor dolny prawego skrzydła niesie przesłanie życia ziemskiego ludzkości (Rdz 3, 21–24), pracy (Rdz 4, 1–7), relacji międzyosobowych oraz pierwszego zabójstwa (Rdz 4, 3–7; Rdz 4, 8–11). Treścią kwater obu sektorów są dzieje upadku człowieka, gdzie newralgicznymi wydarzeniami są grzech pierworodny i zabójstwo Abła. Narracja obrazowa ma kierunek zstępujący. Wybrane epizody akcentują te wydarzenia, które uwydatniają negatywne wybory człowieka i ich konsekwencje.

Sektor dolny lewego skrzydła obejmuje cztery przedstawienia wyrażające tajemnicę Wcielenia i człowieczeństwa Chrystusa. Epizody zwiastowania (Łk 1, 26–38), narodzenia (Łk 2, 1–21), ofiarowania (Łk 2, 22–38) oraz pokłonu magów (Mt 2, 1–12) wizualizują wcielenie Syna Bożego, a kierunek narracji jest wstępujący. Sektor górny lewego skrzydła zawiera przedstawienia sądu Piłata (Mt 27, 11–26; Mk 15, 1–15; Łk 23, 13–25), ukrzyżowania (Mt 27, 33–50; Mk 15, 22–37; Łk 23, 33–46), trzech Marii u grobu rozmawiających z aniołem (Mt 28, 1–7; Mk 16, 1–8; Łk 24, 1–8) oraz *Noli me tangere* (J 20, 11–18). Wszystkie te obrazy syntetyzują ciąg wydarzeń, w których Jezus Chrystus poniósł śmierć dla zbawienia człowieka i zmartwychwstał. Tajemnica Odkupienia jest centralnym wątkiem kwater. Narracja obrazowa ma tutaj kierunek wstępujący.

Podkreślono już uprzednio zadziwiająco harmonijny porządek retoryczny kwater w obu skrzydłach. Tym dobitniej należy więc podkreślić teologiczny dyskurs o upadku człowieka oraz o podejmowanym przez Syna Bożego dziele jego podniesienia z dna. Podział na strefę rajska

i ziemską odpowiada podziałowi na sferę Wcielenia i Odkupienia. Jednak tym, co przyciąga uwagę, jest odpowiedniość, wręcz symetryczna relacja między każdą kwaterą prawego skrzydła z każdą kwaterą lewego skrzydła. Najpierw trzeba postawić pytanie, czy jest coś takiego w kwaterach, co stanowiłoby o ich więzi poziomej. Może to być analogia treści kwater rajskich i kwater Odkupienia oraz kwater ziemskich z kwaterami wcielenia. Jednak w tym miejscu rodzi się wiele pytań. Czy kwatery z epizodami z Księgi Rodzaju mogą być zapowiedziami wydarzeń Nowego Testamentu? Czy stworzeniu Ewy ma odpowiadać scena *Noli me tangere*? Czy scena przedstawienia Ewy Adamowi jest prefiguracją spotkania niewiast z aniołem przy pustym grobie? Czy obraz spotkania Ewy i Adama z YHVH jest zapowiedzą Piłatowego sądu nad Jezusem? Czy grzech pierworodny jest typem ukrzyżowania? Czy składanie ofiar przez Kaina i Abła wiąże się w jakiś sposób z narodzeniem? Czy zabójstwo Abła łączy się typologicznie ze zwiastowaniem? Odpowiedź pozytywna na niektóre z tych pytań wydaje się trafna i właściwa. Trzeba jednak rozważyć również to, jak egzegeza czasów ottońskich odczytywała teksty biblijne i rozumiała ich sens. Szukając odpowiedzi na to pytanie, trzeba stwierdzić, że egzegeza ottońska była kontynuacją dziedzictwa egzegezy karolińskiej. Karolińscy interpretatorzy Pisma Świętego pozostawali pod przemożnym wpływem pisarzy epoki patrystycznej. Główną metodą, którą stosowali Ojcowie w *expositio* tekstu biblijnego, była alegoryka stosowana w celu poszukiwania sensu duchowego. Mistrzami w sztuce egzegezy byli Hieronim i Augustyn. O ile ten pierwszy stosował uporządkowane komentarze, gdzie sens dosłowny wyprzedzał sens alegoryczny, o tyle ten drugi nastawiony był przede wszystkim na homilię i sens duchowy, gdzie alegoryka była tylko wspomagaczem⁹. Ten sens miał służyć duchowemu rozwojowi słuchaczy.

9 M. Simonetti, *Miedzy dosłownością i alegorią. Przyczynek do historii egzegezy patrystycznej*, przeł. T. Skibiński, Kraków 2000, s. 329–364.

Metodę i cel zaakceptowali mistrzowie czasów karolińskich – Alkuin, Walafryd Strabo i Raban Maur, Seduliusz Scotus, Chrétien ze Stavelot, Radbert Paschazjusz¹⁰.

Egzegeci wieków X i XI, które charakteryzowały się skromniejszą twórczością, również posługiwali się alegorią. Należeli do nich Odo z Cluny, Bruno z Würzburga, Piotr Damiani czy Teodoryk z Paderborn¹¹. Jednak oprócz dominującego nurtu alegorycznego uwidocznił się również nurt interpretacji historycznej, dosłownej, reprezentowany przez Lanfranka oraz Paschazjusza Radberta¹².

Nasuwa się tu pytanie: czy nurt egzegezy alegorycznej zawierał rys chrystologiczny, to znaczy odczytywanie obecności i działania Chrystusa? Czy Księgi Starego Testamentu były odczytywane w duchu typologicznym, a więc w kontekście zapowiedzi i wypełnienia? Owszem, aspekt chrystologiczny tej egzegezy jest wyraźny, jednak nie on był dominujący. Ta egzegeza miała szczególne zadanie. Mianowicie była nastawiona na wychowanie słuchacza, ukształtowanie jego umysłowości i uformowanie jego życia wewnętrznego. Rezultaty egzegezy były adresowane przede wszystkim dla mnichów, których podstawową aktywnością duchową była wspólnotowa liturgia oraz indywidualne *lectio divina*¹³.

W którym nurcie egzegezy mogą tkwić obrazy drzwi brązowych, zarówno staro- jak i nowotestamentowe? W egzegezje karolińskiej najważniejszymi księgami była Księga Rodzaju oraz Ewangelia według św. Mateusza¹⁴. Wielu uczonych przygotowywało komentarze do ksiąg biblijnych. Księgę Rodzaju komentowali Raban Maur, Alkuin, Piotr

10 G. Lobrichon, *La Bible au Moyen Age*, Paris 2003, s. 60–62; S. Wielgus, *Badania nad Biblią w starożytności i w średniowieczu*, Lublin 1990, s. 83–89.

11 S. Wielgus, *Badania nad Biblią...*, dz. cyt., s. 89–91.

12 Tamże, s. 88–90.

13 G. Lobrichon, *La Bible au Moyen Age*, s. 61.

14 Tamże, s. 63.

Damiani, Remigiusz d'Auxerre¹⁵. Ewangelie – Mateuszową i Łukaszową komentowali Chrétien ze Stavelot, Paschazy Rabert, Walafryd Strabo oraz Seduliusz Scott¹⁶. Jednakże w komentarzu Chrétiena nie ma odniesienia wydarzeń ewangelii Łukaszowej do Księgi Rodzaju. Czy więc możemy mówić o ścisłym, typologicznym związku wydarzeń z prawego skrzydła (Księga Rodzaju) do wydarzeń skrzydła lewego (Mateusz, Marek, Łukasz i Jan)? Dotychczasowe analizy nie wykazały takiego związku, a przegląd tekstów komentarzy nie potwierdza tej hipotezy. Tak więc nie typologia była głównym źródłem programu obrazowego obu skrzydeł. Trzeba szukać odmiennych inspiracji.

Należy jeszcze raz zestawić ciąg narracyjny skrzydła prawego o dynamice zstępującej oraz cykl narracyjny skrzydła lewego o dynamice wstępującej. Właściwe byłoby przyjrzenie się jeszcze raz narracji i dynamice skrzydła nowotestamentowego. Czy naprawdę narracja wstępuje ku górze? Pytanie zdaje się pozbawione sensu, a odpowiedź wydaje się oczywista i potwierdzająca bezpośrednie doświadczenie.

Jednakże głębsza i bardziej wnikliwa analiza teologiczna narracji nowotestamentowej każe nam stwierdzić, że ciąg nowotestamentowy jest również ciągiem zstępującym. Otóż zarówno wcielenie odwiecznego Logosu – Syna Bożego, jak i akt jego męki oraz śmierci stanowią ontologiczny proces *kenosis*, czyli zejścia Drugiej Osoby Boskiej z poziomu boskości do przyjęcia ludzkiej natury oraz do akceptacji śmierci. Proces kenozy opisany jest w hymnie chrystologicznym w pierwszym rozdziale Listu do Filipian (Flp 2, 5–11). Tak więc całą konstrukcję obu cykli narracyjnych drzwi brązowych biskupa Bernwarda można nazwać odwróconym paralelizmem teologicznym. Nazwa „paralelizm

15 P. Riché, *Instruments de travail et méthodes de l'exégète à l'époque carolingienne*, [w:] *Le Moyen Âge et la Bible*, sous la direction de P. Riché et G. Lobrichon, Paris 1984, s. 154.

16 Tamże, s. 156.

odwrócony” jest zastosowana, ponieważ wymogi wizualizacji nadały cyklowi nowotestamentowemu kierunek wstępujący. W rzeczywistości męka i śmierć są zstępowaniem. Paralelność obu cykli zakłada zstępowanie, lecz o ile zstępowanie cyklu starotestamentowego obrazuje proces upadku moralnego człowieka, o tyle proces zstępowania cyklu nowotestamentowego ujawnia działanie Boga, zstąpienie ku człowiekowi, przyjęcie natury ludzkiej, poniżenie aż od śmierci w celu wyrwania człowieka ze stanu upadku.

Możliwe jest więc zidentyfikowanie misterium paschalnego w przedstawieniach, w kwaterach figuralnych obu skrzydeł drzwi. Jednak jeśli uznamy za wizualizację Paschy jedynie przedstawienia z górnego sektora lewego skrzydła, czyli wydarzenia męki i zmartwychwstania, popełnimy błąd, ponieważ ograniczenie przejścia Chrystusa do czterech epizodów – sąd Piłata, ukrzyżowanie, trzy niewiasty u grobu oraz *Noli me tangere* zaburzy rozumienia samej tajemnicy. W istocie nie można zrozumieć wydarzeń trzech dni Chrystusa bez ujęcia Wcielenia i przyjęcia przez Logos natury ludzkiej. Ono ma bowiem kluczowe znaczenie, ponieważ człowieczeństwo Syna Bożego umożliwiło mu zejście do człowieka upadłego, a następnie przejścia przez mękę według planu Ojca.

Jednak misterium paschalne bez wzięcia pod uwagę procesu ujawnionego w cyklu na prawym skrzydle nadal byłoby nie do końca zrozumiałe. Jest to bowiem proces upadku, który osiąga antykulminację, czyli dno egzystencji człowieka w zabójstwie Abla – rodzonego brata – dokonanym przez Kaina. Ten epizod pokazuje, jak człowiek upadł nawet poniżej sfery ziemskiej. Okazuje się, że zstępowanie Chrystusa poprzez wcielenie oraz wydarzenia męki i śmierci są odpowiedzią na to ludzkie zstępowanie na samo dno upadku.

Właściwe jest więc rozpoznanie misterium paschalnego w programie obrazowym wybitnego dzieła ottońskiego rzemiosła i ottońskiej myśli teologicznej. Okazało się ono procesem zstępowania Chrystusa ku człowiekowi upadłemu. Retoryczny rygor nakazał rozpisać ten

proces na dwa ciągi narracyjne, jednak oba ujawniają właśnie zmierzanie człowieka ku upadkowi oraz odpowiedź na ten schyłek człowieka, której udzielił Chrystus.

Bibliografia

- Bautz F. W., *Bernward, Bischof von Hildesheim*, [w:] *Biographisch-Bibliographisches Kirchenlexikon*, Bd. 1, Bautz, Hamm 1975; 2., unveränderte Auflage. Hamm 1990, szp. 545–546.
- Berges W., *Bernward, Bischof von Hildesheim*, [w:] *Neue Deutsche Biographie*, Bd. 2, Berlin 1955, s. 143n.
- Fernie E., *St Laurence's at Bradford-on-Avon, St Michael's at Hildesheim and the Use of Squares in their Planning*, [w:] *Romanesque and the Year 1000*, London 2025, s. 271–277.
- Fros H., *Bernward*, [w:] *Encyklopedia katolicka*, t. 2, Lublin 1985, kol. 319.
- Gallistl B., *Bernhard. Die Tür des Bishofs Bernward und ihr ikonographisches Programm*, [w:] *Le porte di bronzo dall'antiquità al secolo XIII*, vol. 1, Roma 1990, s. 28–33; vol. 2, s. 141–151.
- Gallistl B., *Die Bronzetüren Bishop Bernward im Dom zu Hildesheim*, Freiburg in Breisgau–Basel–Wien 1990.
- Giese M., Lutz G., Wolter-von dem Knesebeck H., *Hildesheim. Center of Medieval Art*, [w:] *Medieval treasures from Hildesheim*, red. P. Baret, M. Brandt, G. Lutz, Hildesheim 2013, s. 4–20.
- Kaspersen S., *Cotton-Genesis, die Toursbibel und die Bronzetüren – Vorlage und Aktualität*, [w:] *Berwnwardische Kunst*, Hrsg. M. Gosebruc, F. N. Steigerwald, Gottingen 1998, s. 79–101.
- Klein B., *St Michael's Church in Hildesheim – a Magic Machine*, [w:] *Romanesque and the Year 1000*, London 2025, s. 199–211.
- Lobrichon G., *La Bible au Moyen Age*, Paris 2003.

- Mende U., *Die Bronzetüren des Mittelalters 800–1200*, München 1983.
- Riché P., *Instruments de travail et méthodes de l'exégète à l'époque carolingienne*, [w:] *Le Moyen Age et la Bible*, sous la direction de P. Riché et G. Lobrichon, Paris 1984, s. 145–161.
- Simonetti M., *Między dosłownością i alegorią. Przyczynek do historii egzegezy patrystycznej*, przeł. T. Skibiński, Kraków 2000.
- Tabor D., *Średniowieczne drzwi brązowe i ich cykle obrazowe jako wyraz liturgii. Analiza wybranych przykładów*, [w:] *Przestrzeń liturgiczna*, red. A. Sielepin, J. Superson, Kraków 2019, s. 101–123.
- Thangmarus Hildesheimensis, *Vita Bernwardi: das Leben des Bischofs Bernward von Hildesheim*, Hildesheim 1993.
- Wielgus S., *Badania nad Biblią w starożytności i w średniowieczu*, Lublin 1990.

Ilustracje



Drzwi brązowe biskupa Bernwarda, 1015, Hildesheim,
kościół św. Michała, obecnie katedra.

Źródło: Wikimedia Commons, fot. Bischöfliche Pressestelle
Hildesheim.

Pascha Chrystusa w podziemiach, na ziemi i w niebiosach: ukrzyżowanie – mądrość w centrum misterium paschalnego

TRYPTYK Z ALTON TOWER, LONDYN,
VICTORIA AND ALBERT MUSEUM, OKOŁO ROKU 1153

Niewielka plakietka, zamknięta od góry półkoliście, z dwiema wąszymi skrzydłami na zawiasach po bokach, przechowywana jest w londyńskim Victoria and Albert Museum. Była niegdyś własnością rodziny Shrewsbury z Alton Tower w Staffordshire. W 1858 roku została sprzedana do muzeum. Wykonana została z mosiężnej blachy złoczonej i grawerowanej, a w partiach przedstawiających pokryta emalią *champlevé*¹.

Poglądy na temat pochodzenia zabytku i środowiska jego powstania są zróżnicowane. Przypisywano pochodzenie tryptyku środowisku nadreńskiemu, a nawet warsztatom samej Kolonii. Wiele jego szczegółów skłania do przekonania, że to jednak obszar Mozy i jego środowisko

1 P. Lasko, *Ars sacra 800–1200*, Newhaven–London, s. 226–227.

kulturowe było miejscem stworzenia plakiety. Powrócimy jeszcze do kwestii genezy w związku z treścią obrazów².

Zacznijmy od podstawowej analizy. Podwójna, uskokowo ukształtowana bordiura otacza część podstawową tryptyku, mającą kształt stojącego prostokąta zamkniętego od góry półkoliście. Zawiera ona nieco cofnięte w głąb podstawowe pole obrazowe i w nim należy poszukiwać linii porządkujących, tworzących system. Otóż środkową część pola zajmuje kwadratowy sektor zaopatrzony w inskrypcje na krawędziach, w które wpisany jest również kwadrat, ale ustawiony diagonalnie. W punktach wyznaczających połowy boków kwadratu równoległego osadzone są narożniki kwadratu diagonalnego. Pole kwadratu diagonalnego pokryte jest błękitną emalią. Widoczne niepokryte fragmenty pola kwadratu równoległego pokrywa emalia zielona. Te dwa jasno, symetrycznie i centralnie skomponowane kwadraty stanowią rdzeń kompozycji kwatery środkowej tryptyku.

Do tego rdzenia przylegają od góry i od dołu dwa okręgi o krawędziach wypełnionych jasnoblękitną emalią, ograniczających pola zielonej emalii przeplecione przez oba kwadraty. Krawędź okręgu przeplata się między kątem kwadratu diagonalnego a odcinakami boków obu

- 2 L. Grodecki, *A propos des vitraux de Chalons-sur-Marne. Deux points d'iconographie mosane*, [w:] *L'art mosan*, ed. P. Francastel, Paris 1953, s. 161–70; M. Gauthier, *Les Emaux meridionaux du Moyen Age*, Fribourg 1972, s. 139–141, cat. 97, s. 352–353; N. Katzoff, *The Alton Towers Triptych. Time, place and context*, „Rutgers University Art Review” 3 (1982), s. 11–28; M. Pippal, *Beobachtungen zur „zweiten” ostermorgenplatte am klastomenburger ambo des Nicolaus von Verdun*, „Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte” 35 (1982) nr 1, s. 107–119; M. Halbach, *Das Triptychon von Alton Towers im Victoria & Albert Museum*, Wien 2006 (MA thesis, University of Vienna 2006), passim; Ch. Descatoire, *Le triptyque d'Alton Towers*, [w:] *Une Renaissance. L'art entre Flandre et Champagne 1150–1250. Catalogue of the exhibition held at the Musée de l'hôtel Sandelin, Saint-Omer, 5 April – 30 June 2013 and Musée de Cluny – musée national du Moyen Age, Paris, 17 April – 15 July 2013*, Paris 2013, passim; R. Krischel, *Bilder, die klappen. Zur Kinetik religiöser Gemälde im spätmittelalterlichen Köln*, „Wallraf-Richartz-Jahrbuch” 75 (2014), s. 51–130.

kwadratów. Po bokach podobnie między kąt kwadratu diagonalnego wplecione są półokręgi. Kwadraty, okręgi, półokręgi w swoim układzie poziomym i pionowym stanowią zespół linii organizujących pole obrazowe kwatery środkowej tryptyku. Możemy ten system odczytać jako organizację wewnętrznego pola semiotycznego.

Dwa skrzydła boczne, o szerokości o połowę mniejszej od szerokości kwatery środkowej, stanowią wysoki prostokąt zamknięty od góry ćwierćkoliście. Analogicznie jak w części środkowej powierzchnię wypełnia połowa kwadratu równoległego z wpisaną weń połową kwadratu diagonalnego. Od góry i od dołu w naroże kwadratu diagonalnego wplecione są dwa półokręgi. Z boku od strony wewnętrznej wpleciony jest w narożnik kwadratu jedynie segment okręgu.

Warto jeszcze zwrócić uwagę na pewne charakterystyczne szczegóły tej dyspozycji powierzchni kwatery środkowej i skrzydeł. Mamy bowiem do czynienia z linearnym, bardzo jasnym i wyraźnym wydzieleniem określonych sektorów. Jest ono symetryczne, harmonijne i wyważone, ale jednoznaczne. Używając kategorii pola semiotycznego, można powiedzieć, że taki system linii pola obrazowego przygotował system współrzędnych, które decydują o znaczeniu, jakie niesie umieszczony w danym miejscu pola obraz³.

Mamy więc następujące współrzędne pola obrazowego: pole centralne kwadratu diagonalnego, pole okręgu górnego, pole okręgu dolnego, dwa boczne pola – prawe i lewe – półokręgów oraz szerokie pasy bordiur otaczające pola okręgów. Jakie przedstawienia podporządkowano danym współrzędnym?

3 M. Shapiro, *Niektóre problemy semiotyki sztuk plastycznych: pole i nośniki znaków obrazowych*, [w:] *Pojęcia, problemy, metody współczesnej nauki o sztuce. Dwadzieścia sześć artykułów uczonych europejskich i amerykańskich*, red. J. Białostocki, Warszawa 1976, s. 280–301.

W diagonalnym polu kwadratu umieszczono grupę ukrzyżowania. Chrystusowi na krzyżu towarzyszą Maria i Jan Ewangelista. Znamienne jest umieszczenie tej doniosłej, pełnej treści sceny w polu figury zbliżonej do rombu. Ta figura bowiem wyznacza w sposób wyraźny zasadniczy kierunek wstępujący od dołu do góry i od góry do dołu. Diagonalny kwadrat przywołuje kształt mandorli, czyli ostroowalu, którego kierunek jest jednoznacznie pionowy i wstępujący. Nic dziwnego, że ten obraz porównano z miniaturami, w których pojawia się romb czy mandorla. Pokrewieństwo z mandorłą podkreślają cztery zwierzęta apokaliptyczne umieszczone w trójkątnych polach między bokami kwadratu diagonalnego a narożnikami kwadratu równoległego. To jednoznacznie sytuuje ukrzyżowanie w sferze nadprzyrodzonej i boskiej. Ukrzyżowanie jako centralna scena kompozycji jest wyłączone z rzeczywistości ziemskiej. Ten fragment powierzchni i wypełniająca go scena jest centralnym miejscem tryptyku.

Natomiast dwie sceny w polach okręgów u góry i u dołu są ściśle związane ze sceną ukrzyżowania. W górnym okręgu mamy spotkanie trzech niewiast przy pustym grobie Chrystusa, w dolnym okręgu znajduje się scena zstąpienia Chrystusa do otchłani oraz wyprowadzenie z niej praojców. Obie sceny – trzy Marie u grobu oraz zstąpienie do Otchłani są podporządkowane ukrzyżowaniu w linii pionowej.

Należy przede wszystkim zwrócić uwagę na to, że o ile ukrzyżowanie osadzone jest w rzeczywistości nadprzyrodzonej – świadczy o tym i diagonalny kwadrat, i cztery zwierzęta – to oba obrazy zmartwychwstania – zstąpienie do Otchłani i trzy Marie – znajdują się w rzeczywistości naturalnej i przyrodzonej. Szeroka bordiura otaczająca górny okrąg z trzema niewiastami wzbogacona jest o medaliony z alegorycznymi przedstawieniami Księżyca i Słońca. Podobną bordiurę, lecz o układzie prostokątnym, zdobią medaliony z alegoriami morza i ziemi.

Czy mamy tu do czynienia ze starożytnym, obecnym również w wiekach średnich, obrazem Wszechświata opartym na triadzie

podziemie–ziemia–niebo? Wszystko wskazuje na to, że nie, ponieważ zdefiniowane przez personifikacje w medalionach dwie strefy – ziemską i niebieską – należą do natury. Obie te strefy są podporządkowane sferze nadprzyrodzonej w centrum. Nasuwa się jednak pytanie, czy mamy do czynienia z dynamizmem wstępującym z dołu ku górze? Odpowiedź jest twierdząca, ponieważ z jednej strony położenie ziemi i nieba oraz pionowa oś diagonalnego prostokąta, a z drugiej strony swoista sekwencja wydarzeń – najpierw zstąpienie do otchłani, a następnie spotkanie anioła przy grobie z kobietami, nadają temu właśnie taką dynamikę.

W tym pozycjonowaniu obrazów oraz w dynamizmie wstępowania odczytujemy myśl paschalną. Chrystus, który poniósł śmierć na krzyżu, zstępuje jak każdy człowiek do Szeolu (Hadesu). Jednakże konsekwencją jego zstąpienia jest uwolnienie więzionych tam praojców. Następnie zostaje wskrzeszony z martwych i opuszcza grób – anioł wskazuje przybyłym niewiastom pustą komorę. Jednakże nie można pozostać jedynie na obszarze partii środkowej i osi pionowej. Miejsca podrzędne pola semiotycznego oraz przedstawienia skrzydeł bocznych wzmacniają znaczenie i orędzie pola środkowego. Ukrzyżowaniu w polu środkowym odpowiada znajdujące się na prawym skrzydle przedstawienie Abrahama usiłującego ofiarować Izaaka, a na analogicznym miejscu lewego skrzydła – przedstawienie węża miedzianego prezentowanego ludowi. Oba obrazy reprezentują dwie istotne sytuacje historyczne i teologiczne w historii zbawienia – czas *ante legem* (ofiara Izaaka) oraz czas *sub lege* (wąż miedziany); stanowią one dwie prefiguracje albo dwa typy ukrzyżowania. Oba przedstawienia znajdują swe odpowiedniki w *Biblia pauperum* oraz w przedstawieniach retabulum z Klosterneuburga⁴.

4 H. Buschhausen, *Der Verduner Altar*, Wien 1980; R. Knapieński, *Biblia pauperum – czy rzeczywiście księga ubogich duchem?*, „Roczniki Humanistyczne” 48 (2000) z. 2, s. 223–245; R. Knapieński, *Biblia pauperum – rzecz o dialogu słowa i obrazu*, „Nauka” 2004 nr 4, s. 133–164.

Scenie zstąpienia do otchłani i wyprowadzenia praojców odpowiada temat złowienia Lewiatana na wędkę przez YHVH. Towarzyszy tej scenie napis: *HAMUS QUOD PISCI FIT LEVIATHAN CARO XPI*. Jest to działanie Boga opisane przez Izajasza. Znajduje się ono na prawym skrzydle. Na lewym skrzydle widnieje zaś przedstawienie Samsona unoszącego drzwi Gazy. Napis wyjaśnia zdarzenie: *SIC ER ACTIS PORTIS [] SAVFERT DEBITA MORTIS*. Scenie z trzema niewiastami rozmawiającymi z aniołem odpowiadają dwa przedstawienia. Na prawym skrzydle jest to wyrzucenie Jonasza przez rybę z wnętrza ryby. Napis brzmi: *CEVIONAM CETUM SIC DEDIT TERRA SEPULTUM*. Na lewym skrzydle jest to przedstawienie osób, które dotykają martwego ciała Elizeusza (2 Krl 13–21). Przedstawienie wyjaśnia napis: *VIVENT QUI VERI CORPUS TANGUNT HE LI SEI*.

Uderzająca jest tutaj ścisła typologia biblijna. Jest to bardzo precyzyjne zestawienie starotestamentowych typów z nowotestamentowymi antytypami. Bierze ono pod uwagę istotne podobieństwa obrazów. Podkreślenia godne jest to, że każdy antytyp – wydarzenie zbawcze Nowego Testamentu – opatrzony jest dwoma typami: wydarzeniami ze Starego Testamentu.

Kathrin Müller poświęciła studium całemu tryptykowi. Rozpoznała i uwypukliła ściśle myślenie typologiczne. Stwierdziła, że cała nastawa jest znakomitym przykładem systematyzacji i uporządkowania typologicznego programu obrazowego. Dzieło przypisała sztuce połowy XII wieku, rozwijającej się w Nadrenii, regionie Mozy i w Limousin. Jako podłoże tego dzieła, które wyraża typologiczne myślenie i je systematyzuje w obrazach, uznała pewien nurt teologiczny, który dopasowuje materiał myślowy do form i mediów, a swoją siłę oddziaływania czerpie z jasności porządku⁵. Centralnym miejscem kompozycji

5 K. Müller, *Manuelle Exegese. Bild und Ding beim Alton Tower Triptychon (um 1150)*, [w:] *Bild Ding Kunst*, Hrsg. von G. Wolf, K. Müller, Berlin–München 2015, s. 81–95.

jest ukrzyżowanie w środkowej kolumnie. Wszystkie inne miejsca i przedstawienia odnoszą się właśnie do niego. Odczytywanie odbywa się w kolumnach poziomych, lecz interpretacja w poziomych rzędach również daje dobre rezultaty – w poziomym rzędzie górnym odnajdujemy starotestamentowe prefiguracje zmartwychwstania. W rzędzie środkowym badaczka odnalazła obrazy ofiar prefigurujących zmartwychwstanie, a w dolnym, w trzech obrazach, odczytała zwycięstwo nad złem i Szatanem⁶.

Nie wszystkie zestawienia stosują restrykcyjną zasadę, według której jedno z wydarzeń typicznych rozgrywa się *ante legem*, a drugie *sub lege*. Ta zasada jest konsekwentnie stosowana w *Biblia pauperum* oraz w retabulum z Klosterneuburga. Jednakże należy podkreślić trafność i intuicję historiozawczą w odczytywaniu prefiguracji starotestamentowych. Oczywiście jest bowiem zestawienie zarówno ofiarowania Izaaka, jak i prezentacji węża miedzianego z ukrzyżowaniem. Jest to struktura znana z wymienionych już realizacji.

Oryginalnymi są natomiast zestawienie motywu trzech Marii u grobu z dwoma epizodami – jednym z Księgi Jonasza, drugim z Drugiej Księgi Królewskiej. Na prawym skrzydle w górnym okręgu widnieje dwukrotne przedstawienie ogromnej ryby – połyka ona oraz wypłuwa Jonasza. Jest to sytuacja opisana w drugim rozdziale Księgi Jonasza (Jon 2, 1–11). Epizod z historii Elizeusza w okręgu na skrzydle lewym dotyczy wskrzeszenia. Już po śmierci proroka ludzie składający ciało jakiegoś człowieka do grobu przestraszyli się bandy Moabitów i wrzucili ciało zmarłego do grobu Elizeusza. Po dotknięciu ciała proroka zmarły został przywrócony do życia (2 Krl 13, 20–21). Równie oryginalne jest zestawienie sceny zstąpienia do otchłani i przedstawienia Najwyższego chwytającego na wędkę Lewiatana. Ogromny potwór morski jest

6 Tamże, s. 85.

wzmiankowany w kilku księgach Starego Testamentu: Księdze Hioba (Hi 3, 8; Hi 40, 19–41, 26), Księdze Psalmów (Ps 74, 14; Ps 104, 26) oraz w Księdze Izajasza (Iz 27, 1). Godny podkreślenia jest rozbudowany opis potwora w rozdziałach 40 i 41 Księgi Hioba, jednak najbardziej odpowiednim odniesieniem dla naszego obrazu wydaje się wzmianka z Księgi Izajasza. Mówi on bowiem o tym, że YHWH schwytą potwora morskiego. Jest to paradygmat zwycięstwa Boga. Zestawienie Samsona niosącego drzwi Gazy ze zstąpieniem do Otchłani właściwe jest i dla *Biblia pauperum*, i nastawy z Klosterneuburga. Okazuje się bowiem, że dynamika paschalna nie może być wyrażona i zwizualizowana bez zestawienia jej ze starotestamentowymi wydarzeniami, które stanowią jej zapowiedź. Dynamizm przejścia przez mękę, śmierć do Otchłani, a następnie wyjście z grobu jest w sposób znaczący wzmocniony poprzez prefiguracje.

Powstały zatem trzy równoległe relacje organizujące pole semiotyczne. Są to relacja ukrzyżowania z ofiarowaniem Izaaka i z prezentacją węża miedzianego, relacja zstąpienia do Otchłani z obrazem Boga łożącego Lewiatana oraz z obrazem Samsona niosącego drzwi, a także relacja trzech Marii z aniołem u grobu z Jonaszem wyłaniającym się z paszczy ryby oraz ciałem Elizeusza dotykany przez osoby.

Ścisła typologia biblijna, którą obserwujemy w polu semiotycznym tryptyku z Alton Tower oparta jest na alegorii jako środka literackim wyrażającym dogłębne związki teologiczne. Dwie starotestamentowe alegorie są wydarzeniami, w których odkrywamy odniesienie do zbawczych wydarzeń nowotestamentowych. One zawsze występują po bokach głównego epizodu. Odkrywamy tutaj strukturę znaną jako konstrukcja koncentryczna, wywodząca się z retoryki semickiej, która jest szeroko rozpowszechniona w tekstach biblijnych. Ma ona ogromne znaczenie dla wyjaśniania obrazów, ponieważ znaczenie centralnego, środkowego obrazu jest możliwe dzięki znaczeniu przedstawień bocznych i ich zrozumienia. Sens i istotę wydarzeń po bokach można zrozumieć dogłębnie dzięki sensowi, który zostaje ujawniony przez wydarzenie centralne.

Nasuwa się pytanie, w jakim środowisku intelektualnym i duchowym stworzona została taka właśnie koncepcja misterium paschalnego. Dwie cechy mogą nam wskazać źródło układu i znaczenia wszystkich obrazów tryptyku. Pierwszym źródłem jest geometryczny, linearny i oparty na polach podstawowych figur podział pola semiotycznego oraz dyspozycja treści literackich i obrazowych. Drugą cechą jest konsekwentna typologia biblijna, stosująca alegorię jako podstawowy środek wypowiedzi. Cechami charakterystycznymi mniejszej wagi byłyby dwie półpostaciowe personifikacje na bordiurach, jedna w sferze ziemi – *Iustitia*, a druga w sferze nieba – *Gratia*.

Geometryczna, jasna, uporządkowana, oparta na podstawowych figurach geometrycznych dyspozycja przywodzi na myśl rekonstruowany obraz w opactwie Hohenbourg za rządów ksieni Herrady, a także z dużym prawdopodobieństwem lokalizowany w opactwie św. Wiktora w Paryżu. Jest to graficzna prezentacja tez egzegetycznych i dogmatycznych, wywodzących się z kilku dzieł Hugona od św. Wiktora – *De Arca Noe mystica* (Patrologia Latina, 176, kol. 681–704), *De Arca Noe morali* (Patrologia Latina, 176, kol. 618–680), *De vanitate mundi* (Patrologia Latina, 176, kol. 704–740). Obraz ten, zrekonstruowany i publikowany przez Conrada Rudolfa, przedstawia Chrystusa w towarzystwie aniołów, zgrupowanych w kilku chórach⁷. Jest on przesłonięty – widoczna jest głowa i ręce przez kolistą tarczę.

Krąg, który Chrystus trzyma, ma dwie zewnętrzne bordiury, na których umieszczono znaki zodiaku i symbole miesięcy. Wewnątrz okręgu znajduje się ustawiony diagonalnie kwadrat, który ma koliste medaliony na narożach. Symbolizuje on harmonię wszechświata. Wewnątrz diagonalnego kwadratu zarysowane jest pole o kształcie mandorli, w którym rozrysowana jest *mapa mundi* z zarysami lądów, gór i mórz. Dopiero

7 C. Rudolf, *The Mystic Arc. Hugh of Saint Victor, Art and Thought in the Twelfth Century*, Cambridge 2014, passim.

na jej tle rozpościera się stojący, wysoki prostokąt – jest to arka Noego⁸. Ten prostokąt podzielony jest koncentrycznie na trzy strefy prostokątne odzwierciedlające zarys głównej figury. Każdy z tych prostokątów symbolizuje ludzi żyjących według prawa naturalnego, ludzi żyjących według prawa możeszowego oraz ludzi żyjących w porządku łaski.

Krzyżujące się diagonale łączące narożniki ustanawiają wraz z linią poziomą punkt centralny. Tworzą one drogi zbiegające się w tym punkcie. Ten punkt uznany jest za centrum wszechświata symbolizujący Chrystusa. Mandorla z *mappa mundi* rozpięta jest między piekłem a niebem. Medaliony w czterech narożnikach arki zajęte są przez cztery zwierzęta apokaliptyczne. Diagonalny kwadrat, w którym umieszczono kompozycję arki, symbolizuje wszechświat⁹.

Wiele z tych charakterystyk znajduje swe odbicie w partii środkowej tryptyku. Pośrodku diagonalnego kwadratu znajduje się ukrzyżowanie – Chrystus jest więc w centrum całej kompozycji. Podobnie odnajdujemy w tryptyku cztery zwierzęta. Istotnie zgeometryzowana, symetryczna i centralistyczna kompozycja środkowej części tryptyku zbudowana na osi pionowej i ma wiele wspólnego z obrazem mistycznej Arki Noego.

Ta inspiracja jest jednak bardzo ogólna i dotyczy tylko samej podstawowej koncepcji oraz przejęcia niektórych motywów. Wydaje się, że większe znaczenie miałyby teologiczna koncepcja Hugona ze Świętego Wiktora, która sytuuje Chrystusa w centrum historii i w centrum wszechświata. Obecność Chrystusa w centrum wszechświata ma charakter sapiencjalny¹⁰. Istotne jest, że Hugo podkreślał zawsze jedność pełnej pokory natury ludzkiej w Chrystusie i pełnej chwały natury boskiej¹¹. Chrystus jako Bóg i jako człowiek jest bowiem objawieniem

8 Tamże, 1–58.

9 Tamże.

10 B. T. Coolman, *The Theology of Hugh of St. Victor. An Interpretation*, Cambridge 2013, s. 83–88.

11 Tamże, s. 83.

Bożej mądrości. Ta mądrość objawiła się w Chrystusie-Człowieku, czyli ludzka natura stała się *Forma Sapientiae*. Była ona niezbędną w dziele Odkupienia i zbawienia człowieka (*Opus restorationis*), jest paralelna do dzieła stworzenia (*opus conditionis*). Odkupienie odbywa się poprzez przywrócenie ludzkiej mądrości przez Bożą mądrość. W tym sensie Mądrość nakłada na każdą z dusz dobrodziejstwa swej łaski, przywracając każdej istocie ludzkiej pierwotną siłę i pierwotną czystość¹².

Aby dzieło odnowienia rodzaju ludzkiego zostało dokonane, konieczne stało się Wcielenie, czyli przyjęcie natury ludzkiej przez Syna – Odwieczny Logos. Tego bowiem domagała się Mądrość. W tej Mądrości Jezus Chrystus został objawiony jako prawda. Prawdą bowiem było Odkupienie ludzkości. Hugo od św. Wiktora dokonał syntezy myśli św. Jana i św. Pawła. Łaska i prawda przyszły w osobie Jezusa Chrystusa (J 1, 17). To stwierdzenie w kontekście prologu Ewangelii Janowej jest syntezą zbawczej misji Słowa, czyli Wcielonego Syna Bożego. Święty Paweł w pierwszym rozdziale Pierwszego Listu do Koryntian podsumował swoje przepowiadanie krzyża, czyli męki i śmierci Chrystusa. Mogą być one niezrozumiałe dla ludzi, którzy nie uznali Chrystusa, lecz dla tych, którzy są powołani i którzy uwierzyli, stają się mocą i mądrością Bożą (1 Kor 1, 24). W tych tekstach biblijnych ważną była relacja między prawdą a mądrością. Według Hugona prawda została doprowadzona do pełni przez Mądrość.

Hugo stawia Chrystusa w centralnym punkcie historii zbawienia. Dzieło Chrystusa w tej historii polegało na wyprowadzeniu ludzkości z otchłani, pojednaniu jej z Bogiem oraz przywróceniu pierwotnego stanu ludzkiej natury, czyli jej uleczeniu.

Ta koncepcja znajduje swoje odbicie w układzie przedstawień w partii środkowej oraz na skrzydłach tryptyku. Chrystus Ukrzyżowany

¹² Tamże, s. 89–90.

jest w centrum wszechświata, ale jawi się w swej ludzkiej naturze jako Mądrość i jako Prawda. Dzieło przywrócenia pierwotnego stanu natury ludzkiej, dzieło Odkupienia, dokonuje się poprzez zwycięstwo nad piekłem oraz wyprowadzenie z niego praojców. Ta wyprowadzona ludzkość odnajduje dla siebie dalszą drogę w zmartwychwstaniu Chrystusa (zwizualizowanej w scenie spotkania trzech kobiet z aniołem) i odnajduje swój kierunek ku niebu. dopełniają je dwie półpostaciowe alegorie w medalionach, u dołu – *IUSTITIA* – oraz u góry – *MISERICORDIA*.

To jest koncepcja raczej soteriologiczna, a nie chrystologiczna. Jednakże rodzi się pytanie, jak w tej teologicznej koncepcji myślowej, oryginalnej i dopracowanej, odnajduje swą dynamikę nie misterium paschalnego. Można powiedzieć, że to misterium jest na poziomie ikonograficznym, ponieważ rozpoznawalne są trzy epizody, które można powiązać jedną myślą: Pascha. Jednakże w koncepcji Hugona ekonomia paschalna osadzona jest o wiele głębiej. Sama prosta sekwencja wydarzeń sumująca trzy przedstawienia, a także ich starotestamentowe korelaty, czyli ukrzyżowanie – zstąpienie do Otchłani – zmartwychwstanie, nie mieści się w koncepcji zbawienia człowieka wypracowanej przez św. Wiktora. Wyraźne jest również, że ta uproszczona Pascha nie zgadza się z układem tych obrazów w panelu środkowym tryptyku. Ukrzyżowanie nie tyle jest pierwsze w przebiegu, ile jest centralne i dominujące, a dwa pozostałe obrazy są mu podporządkowane. Zstąpienie jest w partii zstępującej, a trzy Marie u grobu w partii wstępującej. Tak więc obrazowi ukrzyżowania należy przyznać miejsce centralne i źródłowe w misterium paschalnym. Jest ono bowiem źródłem i punktem wyjścia do zejścia Chrystusa na samo dno egzystencji, czyli do Otchłani, w celu wyzwolenia więzionego człowieka. Jednakże ukrzyżowanie daje również impuls Chrystusowi do wyjścia z grobu, a tym samym ofiarowania człowiekowi życia wiecznego i otwarcia przed nim perspektywy nieba. Tak więc misterium paschalne w oryginalnej wersji Hugonowej stoi w sposób ścisły w służbie Odkupienia człowieka i jest drogą, metodą jego zbawienia.

Bibliografia

- Buschhausen H., *Der Verduner Altar*, Wien 1980.
- Coolman B. T., *The Theology of Hugh of St. Victor. An Interpretation*, Cambridge 2013.
- Descatoire Ch., *Le triptyque d'Alton Towers*, [w:] *Une Renaissance. L'art entre Flandre et Champagne 1150–1250. Catalogue of the exhibition held at the Musée de l'hôtel Sandelin, Saint-Omer, 5 April – 30 June 2013 and Musée de Cluny – musée national du Moyen Âge, Paris, 17 April – 15 July 2013*, Paris 2013, passim.
- Gauthier M., *Les Emaux meridionaux du Moyen Age*, Fribourg 1972.
- Grodecki L., *A propos des vitraux de Chalons-sur-Marne: deux points d'iconographie mosane*, [w:] *L'art mosan*, ed. P. Francastel, Paris 1953, s. 161–170.
- Halbach M., *Das Triptychon von Alton Towers im Victoria & Albert Museum*, Wien 2006 (MA thesis, University of Vienna 2006).
- Hugo de Sancto Victore, *De Arca Noe mystica*, kol. 681–704 (Patrologia Latina 176).
- Hugo de Sancto Victore, *De Arca Noe morali*, kol. 618–680 (Patrologia Latina 176).
- Hugo de Sancto Victore, *De vanitate mundi*, kol. 704–740 (Patrologia Latina 176).
- Katzoff N., *The Alton Towers Triptych. Time, Place and Context*, „Rutgers University Art Review” 3 (1982), s. 11–28.
- Knapieński R., *Biblia pauperum – czy rzeczywiście księga ubogich duchem?*, „Roczniki Humanistyczne KUL. Historia sztuki” 48 (2000) z. 2, s. 223–245.
- Knapieński R., *Biblia pauperum – rzecz o dialogu słowa i obrazu*, „Nauka” 2004 nr 4, s. 133–164.
- Krischel R., *Bilder, die klappen. Zur Kinetik religiöser Gemälde im spätmittelalterlichen Köln*, „Wallraf-Richartz-Jahrbuch” 75 (2014), s. 51–130.
- Lasko P., *Ars sacra 800–1200*, Newhaven–London 1994.

Müller K., *Manuelle Exegese. Bild und Ding beim Alton Tower Triptychon (um 1150)*, [w:] *Bild Ding Kunst*, Hrsg. G. von Wolf, K. Müller, Berlin–München 2015, s. 81–95.

Pippal M., *Beobachtungen zur „zweiten“ ostermorgenplatte am klastomenburger ambo des Nicolaus von Verdun*, „Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte“ 35 (1982) nr 1, s. 107–119.

Rudolf C., *The Mystic Arc. Hugh of Saint Victor, Art and Thought in the Twelfth Century*, Cambridge 2014.

Shapiro M., *Niektóre problemy semiotyki sztuk plastycznych: pole i nośniki znaków obrazowych*, [w:] *Pojęcia, problemy, metody współczesnej nauki o sztuce: dwadzieścia sześć artykułów uczonych europejskich i amerykańskich*, red. J. Białostocki, Warszawa 1976, s. 280–301.

Ilustracje



Tryptyk z Alton Tower, ok. 1153, Londyn, Victoria and Albert Museum.

Źródło: Wikimedia Commons, fot. Marie-Lan Nguyen, CC BY 2.5.

Wizualizacja Paschy Chrystusa w momencie wkroczenia w przestrzeń liturgii

DRZWI BRĄZOWE – PORTA DI SAN RANIERI
KATEDRY W PIZIE, BONANUS Z PIZY,
1180–1181

Drzwi brązowe zamykające otwór wejściowy prowadzący do kościoła nie były nigdy elementem znacząco rozpowszechnionym. Istnieje duży zespół europejskich drzwi powstałych od XII do XIV wieku. Ursula Mende zbadała je, czego rezultatem jest obszerna, pogłębiona monografia stworzona dla konkretnego miejsca w określonych warunkach społecznych i religijnych¹. Każdy z egzemplarzy jest jednak dziełem wyjątkowym, dlatego każde z drzwi musi być rozpatrywane indywidualnie. Drzwi brązowe z Porta di San Ranieri były poza przedmiotem zainteresowania wielu innych badaczy².

¹ U. Mende, *Die Bronzetüren des Mittelalters (800–1200)*, München 1994, passim.

² W. Melczer, *La porta di Bonano nel Duomo di Pisa. Teologia e immagine*, Ospedaletto 1988, passim; W. Melczer, *Le porte bronze di Bonano Pisano*, [w:] *Le porte di bronzo dall'antichità al secolo XIII*, Roma 1990, t. I, s. 389–397; t. 2, tab. 355–359; S. Heydasch-Lehman, *Der Taufbrunnen in San Frediano in Luca und die Entwicklung der Toskanischen Plastik in der 2. Hälfte des 12. Jahrhunderts*, Frankfurt am Main–Bern–New York–Paris 1991, s. 138–149.

Drzwi – Porta San Ranieri – osadzone w transepcie katedry Santa Maria Assunta w Pizie, są pozostałością zespołu czterech drzwi, z których trzy zostały zniszczone w czasie pożaru w roku 1595. Jakie obrazy zawierały pozostałe drzwi? Jakie treści niosły? Można jedynie domniemywać, że programy obrazowe wszystkich czterech drzwi były spójne i się uzupełniały. Sporządzenie czworga brązowych, monumentalnych drzwi prowadzących do katedry nie powinno dziwić, zwłaszcza że wprowadzały one do wyjątkowej świątyni w bogatym i niecodziennym kontekście. Katedra bowiem była częścią zespołu architektonicznego, w którego skład wchodziło również baptysterium położone na osi bazyliki, dokładnie od strony zachodniej, oraz *campanile*, wznoszącą się od strony wschodniej przy południowym ramieniu transeptu. Zespół ten stworzono dzięki potęgze ekonomicznej pizańskiej *repubblica maritima*, opartej na handlu lewantyńskim i łupach wojennych. Naznaczone były wzorcami bliskowschodnimi. Istnieje hipoteza, że miał on odzwierciedlać budowlę na wzgórzu świątynnym Jerozolimy – meczet Skały i meczet Al-Aksa. Jednakże to stwierdzenie budzi wiele wątpliwości.

Faktem jest jednak, że stworzono architektoniczną strukturę, która kreuje przestrzennie drogę inicjacji chrześcijańskiej³. Od wschodu bowiem wznosi się baptysterium, kopułowa budowla ośmioboczna służąca celebracji chrztu świętego. Leży ona dokładnie na osi pięcionawowej bazyliki katedralnej, do której prowadzi monumentalna triada drzwi. Ochrzczony, nowo narodzony chrześcijanin opuszczał baptysterium i wchodził do przestrzeni kościoła, krocząc ku wschodowi. W pewnym momencie napotykał ambonę, miejsce głoszenia Słowa Bożego. Obecna, dzieło Giovanniego Pisano, z pewnością zastąpiła inną, o wiele starszą⁴.

3 P. Sanpaolesi, *Il Duomo di Pisa e l'architettura romanica toscana delle origini*, Nistri-Lischi, Pisa 1997, *passim*.

4 M. Collareta, *Cinquant'anni in cento passi: dal pulpito di Nicola nel battistero al pulpito di Giovanni nel Duomo*, [w:] *E la Parola si fece bellezza. Atti del Convegno*

Następnie drogą prowadzącą dalej na wschód zbliżał się ku ołtarzowi, ku spotkaniu z Chrystusem w Eucharystii. Kompleks pizański jest dziełem wyjątkowym, ponieważ komuna tego miasta ufundowała drogę inicjacji chrześcijańskiej, drogę rozwoju i wzrostu oraz zbawienia człowieka. Trzeba jeszcze nieco uwagi poświęcić obrazowi w konsze absydy zamykającej katedralne prezbiterium. Jest to mozaika, dzieło Cimabuego, przedstawiająca Chrystusa w majestacie⁵. Chrystus jest więc celem drogi wtajemniczenia rozpoczętej w baptysterium.

Jaką rolę mają drzwi na tej drodze? Chodzi o brązowe drzwi monumentalne i opatrzone obrazami. Trudno jest odpowiedzieć na to pytanie, ponieważ nie istnieje już troje z czworga drzwi. Możemy jednak podjąć zadanie odczytania duchowego i teologicznego przesłania drzwi pozostałych w południowym transepcie. Czy taka interpretacja jest wystarczająca? Od początku budzi ona pewne zastrzeżenia. W tej sytuacji warto przywołać interpretację, którą przedstawił Lech Kalinowski. Odwołał się do logionu Chrystusa w Ewangelii Janowej (J 10, 9; J 14, 6)⁶. Zarówno otwór drzwiowy, jak i same drzwi są symbolem Chrystusa. Jezus mówi bowiem o sobie jako o bramie, która zamyka drogę do zagrody owiec. Jest on Bramą, która otwiera zbawienie i zamyka zbawionych przed niebezpieczeństwem. Dostęp do Ojca, czyli dostęp do zbawienia, możliwy jest jedynie przez Chrystusa. Drzwi są więc symbolem Chrystusa.

Brązowe drzwi uznawano zwykle za płaszczyznę oddzielającą sferę świętą, boską, od sfery ziemskiej, a nawet w pewnym sensie naznaczonej obecnością zła. W drzwiach kościoła, idąc za myślą Ewangelii św. Jana, rozpoznawano symbol Chrystusa, który określił siebie jako Bramę. Jest

internazionale sugli amboni istoriati toscani: 19–28 maggio 2016, Mandragora 2017, s. 281–287.

5 L. Bellosi, *Cimabue*, Milano 2004, *passim*.

6 L. Kalinowski, *Treści ideowe i estetyczne drzwi gnieźnieńskich*, [w:] L. Kalinowski, *Speculum artis. Treści dzieła sztuki średniowiecza i renesansu*, Warszawa 1989, s. 324.

to brama, przez którą można przejść ze sfery nienależącej do Boga do sfery boskiej. Podobnie postrzegano bramę prowadzącą ze sfery codziennej, pozakościelnej, do sfery liturgicznej. Nie należy jednak utożsamiać tego podziału z prostym podziałem na sacrum i profanum. Na zewnątrz kościoła groziło niebezpieczeństwo w postaci bytów wrogich człowiekowi, a nawet złych duchów i bytów szatańskich. Wewnątrz kościoła znajdowano się w sferze nadprzyrodzonej. Odpowiadało to opisowi sytuacji egzystencjalnej człowieka stojącego poza sferą zaplanowanego przez Boga zbawienia, człowieka pozostającego w sferze grzechu i wrogości wobec Boga. Przeciwnieństwem tego człowieka jest człowiek wchodzący poprzez sakramenty w ekonomię bożego zbawienia, uzyskujący odpuszczenie grzechów i obdarzony darmową łaską. Taka opozycja jest dynamiczna, ponieważ odpowiada opisywanemu na kartach Nowego Testamentu przejściu z ciemności do światła. Tylko w takiej dynamice i takiej opozycji należy podejmować się interpretacji drzwi prowadzących do kościoła i zamykających je drzwi brązowych niosących obrazy. Konsekwencją takiego rozumienia drzwi było wyposażenie w obrazy i opatrzenie inskrypcjami.

Monografia Ursuli Mende przyniosła wiele stwierdzeń umożliwiających zrozumienie fenomenu europejskich drzwi brązowych. Jednakże w przypadku każdego z brązowych drzwi przy interpretacji należy wziąć pod uwagę pierwotny kontekst przestrzenny, w którym zostały one osadzone, oraz sytuację religijną i społeczną, w której powstały.

Wszystko wskazuje na to, że drzwi od 1181 roku osadzone były w Porta di San Ranieri, otworze drzwiowym i jego portalu, powstałym w czasie, gdy wykonywana była zachodnia fasada katedry. Porta di San Ranieri znajduje się we wschodniej ścianie południowego ramienia transeptu. Miejsce tych drzwi jest więc poza główną osią drogi inicjacji prowadzącej od baptysterium do absydy wschodniej z ołtarzem. Tamta oś i tamta droga mają wyraźny charakter paschalny. Dlatego taką bramę, opatrzoną monumentalnymi drzwiami, usytuowano w miejscu, które nie

wyduje się doniosłe i newralgiczne? Okazuje się, że drzwi znajdowały się w perspektywie prostej drogi wiodącej z miasta do katedry, oddzielonej od głównego zespołu urbanistycznego. Drogą tą zwykle zdążali jego mieszkańcy udający się na liturgię. Ponieważ drzwi były ważne dla przybywających wiernych, zdecydowano się nadać im monumentalny charakter oraz powierzyć sporządzenie zamknięcia Bonanusowi.

Mieszkańcy wchodzący do katedry przez te drzwi musieli widzieć obrazy, którymi były one ozdobione. Jednak nasuwa się pytanie, jaki był program obrazowy drzwi. Czy korespondował on z drogą od baptysterium do mozaiki w absydzie z Pantokratores? Aby odpowiedzieć na to pytanie, trzeba podkreślić, że lektura programu obrazowego drzwi może się dokonać w sytuacji ich zamknięcia, a narracja obrazowa może występować w dwunastu poziomych rejestrach.

W pierwszym dolnym rejestrze mamy dwie podłużne kwatery, po jednej na każdym skrzydle. W ich polach przedstawieni są starotestamentowi prorocy pod palmami. Jest ich dwunastu, co nawiązuje do dwunastu plemion Izraela. Jest to więc strefa Starego Testamentu, strefa przepowiadania, misji prorockiej i zapowiedzi głównych wydarzeń zbawczych.

W pozostałych rejestrach, od drugiego do jedenastego, w każdym odnajdujemy cztery kwatery kwadratowe, mieszczące reliefowe przedstawienia. W drugim rejestrze odnajdujemy zwiastowanie, nawiedzenie, narodzenie i pokłon trzech króli. W rejestrze trzecim widzimy ofiarowanie w świątyni, ucieczkę do Egiptu, rzeź niewiniątek i chrzest Chrystusa. Dwa poniższe rejestry mieszczą więc narrację o narodzeniu, dzieciństwie Chrystusa aż do momentu jego chrztu w Jordanie. Jest to narracja i wizualizacja tajemnicy wcielenia. Jednak przejście do tajemnicy Odkupienia odbywa się harmonijnie, w sposób spójny i łagodny. Nawet ostatnia scena trzeciego rejestru – chrzest w Jordanie – mimo że stanowi konkluzję narracji o wcieleniu, nie jest żadną mocną cezurą dzielącą obrazową narrację.

W czwartym rejestrze umieszczono kuszenie Chrystusa, przemienienie na górze, wskrzeszenie Łazarza oraz wjazd do Jerozolimy. Piąty rejestr ukazuje umycie nóg apostołom, Ostatnią Wieczerzę, pocałunek Judasza oraz ukrzyżowanie. Szósty rejestr, ostatni z serii rejestrów narracyjnych, przedstawia zstąpienie do Otchłani, trzy Marie u grobu, wniebowstąpienie oraz śmierć Marii.

Siódmy, najwyższy rejestr, zawiera tylko dwie kwatery o kształcie leżących prostokątów. W prawej kwaterze przedstawiony jest Chrystus zasiadający na tronie pod baldachimem w towarzystwie sześciu adorujących go aniołów. Po obu stronach baldachimu widnieje napis: „Sanctus, sanctus, sanctus, dominus Deus Sabaoth pleni sunt coeli et terra gloria tua”.

W kwaterze lewej przedstawiona jest Madonna zasiadająca na tronie. Po obu jej stronach towarzyszą jej czterej aniołowie usytuowani między palmami.

Kompozycja zespołu obrazów jest jasna i przemyślana. Rozpoczyna ją prolog w pierwszym rejestrze, który zawiera wizję prorocत्व Starego Testamentu i zapowiedź dalszych wydarzeń historii zbawienia. Narracja – wyrażając tajemnicę Wcielenia i tajemnicę Odkupienia – przebiega w sposób rytmiczny, wyważony, harmonijny i spokojny. Żadna ze scen nie jest uwypuklona, żaden z epizodów nie dominuje nad pozostałymi. Narrację obrazową zbudowano według reguł retoryki. Każdy z rejestrów z czterema scenami stanowi coś w rodzaju strofy – izokolonu, jednostki o równoważnych czterech wersach. Każda ze strof i każdy z wersów ma taką samą rangę. Narracja postępuje więc rytmicznie i harmonijnie. Poza tym należy jeszcze zwrócić uwagę na konstrukcję całości. Stanowi ją prolog – rejestr z prorokami, korpus – pięć rejestrów z narracją oraz konkluzja – rejestr najwyższy z postaciami Marii i Chrystusa. Ten ostatni stanowi kulminację i konkluzję całości. Są to prezentacyjne przedstawienia Chrystusa i Marii, wizualizujące ich chwałę.

Kulminację i konkluzję całego zespołu można odczytać jeszcze inaczej: jako parę Oblubieńca i Oblubienicy. W takiej interpretacji On staje się Chrystusem–Oblubieńcem, czyli głową Kościoła, zaś Maria uosabia Eklezję – żeńską personifikację Kościoła. Jednakże ta interpretacja jest hipotetyczna. Wymaga więc dalszych badań w celu jej weryfikacji. Należy jednak podkreślić i uwypuklić fakt, że narracja obrazowa rozwija się w kierunku od dołu ku górze. Jest to zasadniczy rys tego zespołu obrazów. Ma on podstawowe znaczenie w interpretacji treści. Gdy rozpoznane zostały w narracji tajemnica wcielenia i tajemnica Odkupienia, nasunął się od razu schemat myślowy, że obie tajemnice i obie narracje są uniżeniem Syna Bożego, jego kenozą. Wskazywałaby na to pieśń chrystologiczna z pierwszego rozdziału Listu do Filipian (Flp 2, 5–11). Jednak obserwujemy w całym cyklu konsekwentne dążenie ku górze. Czym to jest spowodowane? Aby odpowiedzieć na to pytanie, trzeba przeanalizować narrację całego cyklu chrystologicznego. Otóż należy najpierw przywołać obserwację, że nie ma żadnej cezury między obrazami tajemnicy Wcielenia a obrazami tajemnicy Odkupienia. Narracja inkarnacyjna płynnie przechodzi w narrację redempcyjną. Co prawda wcielenie zajmuje jedynie dwa rejestry, a Odkupienie trzy, jednak cykl wcielenia nie jest podporządkowany cyklowi Odkupienia. Nie jest on żadnym proemium czy prologiem narracji pasyjnej i rezurekcyjnej.

Wszystkie obrazy chrystologiczne stanowią integralną, harmonijną całość, która konsekwentnie i zdecydowanie zmierza ku górze. Wszystko wskazuje na to, że wcielenie, które przecież jest zejściem, uniżeniem Syna Bożego w cyklu obrazowym Porta di San Ranieri, stało się integralną częścią misterium paschalnego. Widoczne jest również to, że misterium paschalne nie nabiera większej dynamiki i nie wysuwa się na pierwszy plan w scenach męki, śmierci i zmartwychwstania. Rytm, podział, sposób ujawniania i podkreślania pozostają te same – umiarkowane, spokojne, ściśle uporządkowane i zdyscyplinowane w czterodzielnych

wersach izokolonach. Tak więc możemy mówić o jednej narracji chrystopologicznej i historiozbawczej.

Jednakże o ile narracja o przyjęciu przez Logos – odwiecznego Syna Bożego – ludzkiej natury i wejście wcielonego Syna w wydarzenia męki, śmierci i zstąpienia do Otchłani jest opisem *kenosis*, czyli uniżenia, zejścia, zstąpienia, o tyle obrazowa narracja na drzwiach pizańskich traktuje obie tajemnice jako drogę wstępowania i wznoszenia się ku chwale i ku współobecności z Ojcem Chrystusa w jego ludzkiej naturze. Możemy w przypadku cyklu drzwi mówić nawet o odwróconej kenozie. Chodzi bowiem o historiozbawczy paradoks. Schodzenie Syna Bożego ku ludzkości i jej nędzy jest w istocie powrotem do chwały i do Ojca.

Misterium paschalne w cyklu obrazowym drzwi z Porta San Ranieri w katedrze pizańskiej jest procesem realizacji misji Chrystusa, który łączy w sobie pierwszą kenozę, a więc przyjęcie przez Syna Bożego natury ludzkiej, oraz drugą kenozę, czyli zejście przez mękę i śmierć na dno egzystencji w zstąpieniu do Otchłani. W tym kontekście przychodzi zrozumienie dwóch przedstawień końcowych szóstego rejestru – trzy Marie u grobu oraz wniebowstąpienie. Dziwić może taka redukcja faktu zmartwychwstania do jedynie dwóch, i to wcale nie uwypuklonych, scen. Jednak jest to zgodne z myślą, która rządzi całym cyklem, i retorycznymi zasadami, które go porządkują. Okazuje się, że scenę z trzema niewiastami i aniołem można uznać jeszcze za scenę zstępowania. Trzy Marie zmierzają bowiem ku grobowi, nawet pustemu. Jest to schodzenie w dół. Wniebowstąpienie natomiast w sposób delikatny wskazuje drogę i kierunek całości – wspinaczkę ku chwale i ku Ojcu. Cel tej wspinaczki jest jasno ukazany w dwóch prezentacyjnych postaciach. Jest to cel Chrystusa i cel Marii, który został przez nich osiągnięty, ale też cel każdego człowieka.

Ten cel rozumiany jest jako obecność człowieka w obecności Boga. Jest to wyraźnie zwizualizowane w postaciach Chrystusa i Marii adorowanych przez aniołów. Jednakże należy jeszcze rozważyć treść tego

cyklu w relacji do drogi inicjacji, jaką ustanowił zespół architektoniczny. To prawda, drzwi Porta di San Ranieri nie leżą na osi symbolicznej i teologicznej drogi. Jednak są one przedmiotem newralgicznym, ponieważ przez te drzwi przechodzili wierni zmierzający z miasta do katedry. Dane im było doświadczać w obrazach misterium paschalnego, ale to misterium mogło być rozumiane w kontekście liturgii, na którą zmierzali wierni. Jednak od razu nasuwa się myśl, czy wierni rozumieli liturgię, jej treść i dynamikę. Czy mieli wgląd w treść choćby *Canon Romanus*, wielkiej modlitwy eucharystycznej, jednakże recytowanej przez celebransą półgłosem i w języku łacińskim? Tak więc potrzebny był duchowny – kanonik, kaznodzieja, scholastyk, wikariusz katedralny – który w jakiś sposób mógłby pomóc wiernym odczytać, co zostało przedstawione w obrazach drzwi. Czy było to realne? Najbardziej prawdopodobnym rozwiązaniem było głoszenie kazania w języku wernakularnym. Warto przywołać specyficzny sposób interpretacji liturgii w kulturze tamtych wieków, jakim była alegoryczna egzegeza liturgii eucharystycznej⁷. Dziełem funkcjonującym również w późnym średniowieczu i kształtującym sposób rozumienia liturgii było *De ecclesiasticis officiis libri quatuor*⁸. Autor w celu zrozumienia aktów liturgii – gestów, słów, ruchu – posługiwał się alegorią. Można domniemywać, że cykl chrystologiczny obrazów drzwi Porta di San Ranieri jest rezultatem takiego alegorycznego rozumienia liturgii. Alegoria bowiem odkrywała w obrzędach i w całym dramatyzmie akcji liturgicznej obecność Chrystusa i jego dzieła. Jednakże w takim przypadku drzwi, ich obrazy i cały cykl paschalny

7 D. Tabor, *Średniowieczne drzwi brązowe i ich cykle obrazowe jako wyraz liturgii. Analiza wybranych przykładów*, [w:] *Przestrzeń liturgiczna*, red. A. Sielepin, J. Superson, Kraków 2019, s. III–III2.

8 Amalariusz z Metzu, *Święte obrzędy Kościoła*, tłum. J. Adamiak, T. Gacia, N. Turkiewicz, A. Wilczyński, wstęp J.A. Ihnatowicz, Lublin 2016; Symphosii Amalarii, *De ecclesiasticis officiis libri quatuor*, kol. 0985–1242D (Patrologia Latina 105).

przeznaczone byłyby bardziej dla kaznodziei, który odnajdywał w nich znakomitą metodę inspiracji do przygotowania kazania i sposób narracji kaznodziejskiej oparty na obrazach. Tak więc komunikacja misterium paschalnego, które zostało uwidocznione w cyklu obrazowym drzwi, znalazła swój kanał w głoszonych kazaniach.

Cykl obrazowy drzwi z południowego transeptu katedry w Pizie, znamienite dzieło Bonanusa, wizualizował zbawczą ekonomię zbawienia w osobie Jezusa Chrystusa. Obejmował bowiem dwie tajemnice chrystologiczne – tajemnicę Wcielenia i Odkupienia. W nich wyraźny jest wątek misterium paschalnego. Jest ono paradoksalne, ponieważ z jednej strony jest tajemnicą zstępowania Syna Bożego ku człowiekowi, z drugiej – wstępowaniem Chrystusa ku Ojcu. Misterium paschalne obejmuje szeroki zakres, ponieważ włącza w swą dynamikę również wcielenie.

Bibliografia

- Amalariusz z Metz, *Święte obrzędy Kościoła*, tłum. J. Adamiak, T. Gacia, N. Turkiewicz, A. Wilczyński, wstęp J. A. Ihnatowicz, Lublin 2016.
- Bellosi L., *Cimabue*, Milano 2004.
- Collareta M., *Cinquant'anni in cento passi. Dal pulpito di Nicola nel battistero al pulpito di Giovanni nel Duomo*, [w:] *E la Parola si fece bellezza. Atti del Convegno internazionale sugli amboni istoriati toscani. 19–28 maggio 2016*, Mandragora 2017, s. 281–287.
- Heydasch-Lehman S., *Der Taufbrunnen in San Frediano in Luca und die Entwicklung der Toskanischen Plastik in der 2. Hälfte des 12. Jahrhunderts*, Frankfurt am Main–Bern–New York–Paris 1991.
- Kalinowski L., *Treści ideowe i estetyczne drzwi gnieźnieńskich*, [w:] L. Kalinowski, *Speculum artis. Treści dzieła sztuki średniowiecza i renesansu*, Warszawa 1989, s. 227–373.

- Melczer W., *La porta di Bonano nel Duomo di Pisa. Teologia e immagine*, Ospedaletto 1988.
- Melczer W., *Le porte bronze di Bonano Pisano*, [w:] *Le porte di bronzo dall'antichità al secolo XIII*, vol. I, Roma 1990, s. 389–397, vol. 2, tab. 355–359.
- Mende U., *Die Bronzetüren des Mittelalters (800–1200)*, München 1994.
- Sanpaolesi P., *Il Duomo di Pisa e l'architettura romanica toscana delle origini*, Pisa 1997.
- Symphosii Amalarii, *De ecclesiasticis officiis libri quatuor*, kol. 0985–1242D (Patrologia Latina 105).
- Tabor D., *Średniowieczne drzwi brązowe i ich cykle obrazowe jako wyraz liturgii. Analiza wybranych przykładów*, [w:] *Przestrzeń liturgiczna*, red. A. Sielepin, J. Superson, Kraków 2019, s. 101–123.

Ilustracje



Drzwi brązowe Porta San Ranieri, 1180–1181, Piza, katedra,
południowe ramie transeptu.

Źródło: Wikimedia Commons, fot. Sailko, CC BY 3.0.

Chrzest i eucharystia przestrzeniami paschy Chrystusa i człowieka. Sakramentalna ekonomia misterium paschalnego

KIELICH I PATENA Z TRZEMESZNA,
LATA OSIEMDZIESIĄTE XII WIEKU, GNIEZNO,
SKARBIEC KATEDRALNY

Wyjątkowy, nawet w skali europejskiej, kielich przechowywany jest w Skarbcu Katedry Gnieźnieńskiej. Należał on do wyposażenia prepozytury kanoników regularnych w Trzemesznie. Nazywany jest kielichem Dąbrówki, choć błędnie, ponieważ napis o fundacji przez małżonkę Mieszka I pojawił się na kielichu dopiero w XVII wieku. Kielich był przechowywany w prepozyturze kanoników regularnych w Trzemesznie. W latach 1941–42 był przechowywany w skarbcu katedry wawelskiej. W roku 1945 włączono go do Państwowych Zbiorów Sztuki na Wawelu. W 1949 roku został przekazany jako depozyt do skarbcu katedralnego w Gnieźnie¹.

1 Trzemeszno; kielich I z pateną, [w:] *Sztuka polska przedromańska i romańska do schyłku XIII wieku. Katalog*, red. M. Walicki, Warszawa 1970–1971, s. 770.

Jest to harmonijnie zbudowane naczynie, złożone ze stopy o kształcie ściętego stożka, który ma łagodnie wklęsłe ścianki boczne, nodusa o kształcie spłaszczonej kuli oraz głębokiej czary o kształcie zbliżonym do dolnej półkuli. Pochodzenie formy kielicha i formy figuralnych rytów było przedmiotem sporów naukowych. Badacze niemieccy starszego pokolenia (G. Swarzenski, E. Mayer, H. Hanuser) opowiadali się za genezą nadreńską kielicha². Jednak dwaj uczeni (O. Sammer, H. Swarzenski), już po wojnie, wyrażali opinie, że należy przypisać kielichowi pochodzenie południowoniemieckie³. Polscy badacze – Adam Bochnak, Marian Morelowski – styl kielicha i jego grawerunków przypisywali środowiskom nadmozańskim lub dolnotaryńskim⁴. Piotr Skubiszewski opowiedział się za południowoniemieckim pochodzeniem formy kielicha⁵. Michał Walicki zwrócił uwagę na dwa wyraźne wątki w zespołach obrazów kielicha – chrzcielny i eucharystyczny. Przypisał, za literaturą niemiecką, powstanie kielicha środowisku artystycznemu w otoczeniu Henryka Lwa⁶. Podobną opinię wyraził Zygmunt Świechowski⁷.

- 2 G. Swarzenski, *Aus dem Kunstkreis Heinrich des Loven*, „Städel-Jahrbuch” 7–8 (1932), s. 241–242; E. Mayer, *Goldschmiedekunst des 9. Bis 13. Jahrhunderts*, „Zeitschrift für Kunstgeschichte” 10 (1941–1942), s. 192–205; H. Hanuser, *Das Niellokreutz von St. Trudpert*, „Zeitschrift für Kunstgeschichte” 6 (1952), s. 27–46.
- 3 H. Swarzenski, *Über dem zweiten Tremesner Kelch und die Quellen seinen Ikonographie*, „Kunstchronik” 9 (1956) nr 2, s. 277–278 <https://doi.org/10.11588/kc.1956.2>; J. Sommer, *Der Niellokelch von Iber*, „Zeitschrift für Kunstwissenschaft” 11 (1957), s. 109–136.
- 4 A. Bochnak, J. Pagaczewski, *Polskie rzemiosło artystyczne wieków średnich*, Kraków 1959, passim; M. Morelowski, *Włócznia św. Maurycego i korona płocka doby piastowskiej XIII wieku*, „Sprawozdania z Czynności i Posiedzeń Polskiej Akademii Umiejętności” 35 (1930) nr 4, s. 5–9.
- 5 P. Skubiszewski, *Czara włocławska, studia nad spuścizną Wschodu w sztuce wczesnego średniowiecza*, Poznań 1967, passim.
- 6 M. Walicki, *Wypożyczenie artystyczne dworu i kościoła*, [w:] *Sztuka polska przedromańska i romańska do schyłku XIII wieku*, red. M. Walicki, Warszawa 1971, s. 249–303.
- 7 Z. Świechowski, *Sztuka polska. Romanizm*, Warszawa 2014, s. 337–338.

Powierzchnię kielicha i pateny tworzą zróżnicowane wielkością, obrysem i kształtem przestrzennym płaszczyzny, które przyjmują obrazy. Mamy do dyspozycji powierzchnię wklęsłą stopy aż po szczyt tulei, powierzchnię owalnej bryły nodusa oraz powierzchnię czary. Są one złożone, niellowane i rytowane. Wyjątkiem jest nodus pokryty reliefem. Niellowane i rytowane powierzchnie są nośnikami obrazów. W zasadzie cała powierzchnia wszystkich trzech części naczynia pokryta jest rytowanymi czy reliefowymi przedstawieniami.

Już wstępny ogłęd skłania ku stwierdzeniu, że umieszczanie obrazów na powierzchniach kielicha ma charakter celowy, jest przemyślane i spójne. Obrazy tworzą zespoły usytuowane na odpowiednich segmentach kielicha. Każdy zespół zawiera ściśle określony zasób treści. Ich miejsce (stopa, czara, nodus, patena) ma wpływ na treść ich orędzia. Wszystkie cztery zespoły tworzą program obrazowy o ściśle określonym podłożu duchowym i myślowym. W tym programie odkrywamy już na początku rys misterium paschalnego. Naszym zadaniem będzie go zidentyfikować i odczytać.

Na początku należy przeanalizować zawartość cykli obrazów oraz określić ich miejsce w strukturze kielicha, czyli powierzchnie i pozycje, na których zespół jest rozmieszczony. Właściwe wydaje się pójście za podstawowym podziałem na części. Należy więc przegląd zacząć od stopy, kontynuować poprzez nodus, czarę oraz zakończyć na patenie.

Ikonografia i głębokie treści ideowe kielicha oraz pateny były przedmiotem pogłębianych badań. Fritz Witte, analizując przedstawienia na kielichu, uznał, że stanowią one narzędzie nauczania wiary krystalizującej się wokół Eucharystii. Tak więc dla niego Eucharystia stanowiła centralną rzeczywistość całego zespołu obrazów⁸. Michał Walic-

8 F. Witte, *Die liturgischen Geräte und andere Werke der Metallkunst in der Sammlung Schnutgen in Coin zugleich mit einer Geschichte des liturgischen Gérâtes*, Berlin 1913, s. 12.

ki odczytał tematy całego zespołu. Zwrócił przede wszystkim uwagę na związki typologiczne między ukrzyżowaniem na patenie a scenami starotestamentowymi na otoku pateny. Podkreślił rolę chrztu Chrystusa oraz związanych z nim przedstawień czterech rzek, czterech cnót kardynalnych i ośmiu błogosławieństw. W świetle napisu na obrzeżu czary uwypuklił orędzie chrzcielne całego zespołu obrazów⁹.

Victor Elbern dokonał analizy obrazów i zwrócił uwagę na dwa cykle. Pierwszym był cykl obrazowy na czarze, gdzie w przedstawieniach krzaka ognistego i różdżki Aarona rozpoznał związek z cudami eucharystycznymi. Wątek mariologiczny napisu skłonił go do odczytania Jordanu, czyli chrztu Chrystusa w kontekście sakramentu chrztu w życiu Kościoła. W scenach starotestamentowych na patenie odczytał ofiarniczy i zbawczy charakter Eucharystii¹⁰. Wielki wkład wniósł tutaj Piotr Skubiszewski. Poddał pogłębionej analizie zespół obrazów kielich w kontekście ikonografii przedstawień na patenach i kielichach. Jego odczytanie naznaczone jest silnym typologizmem. Szczególnie widoczne jest to w relacji przedstawień starotestamentowym do ukrzyżowania na patenie. Jednak badacz wyszedł poza ścisłe myślenie prefiguratywne i odczytał ukrzyżowanie jako centrum dziejów zbawienia. Jest ono również początkiem Kościoła i początkiem Eucharystii. To słuszne, ponieważ krew z boku Chrystusa zbiera Eklezja – personifikacja Kościoła. Zestawił również ukrzyżowanie z obrazami Starego Zakonu oraz z obrazami w dziele *De Laudibus Sanctae Crucis*. Odczytał zasadnicze orędzie przedstawień chrystologicznych na czarze, a w czterech rzekach rozpoznał symbol chrztu. Cztery rzeki, cztery cnoty kardynalne oraz czterej ewangelisci mają sens w relacji do centralnego

⁹ M. Walicki, *Wyposażenie artystyczne dworu i kościoła*, dz. cyt., s. 279.

¹⁰ V. Elbern, *Der eucharistische Kelch im frühen Mittelalter. Teil II. Ikonographie und Symbolik*, „Zeitschrift der deutschen Verein für Kunstwissenschaft” 18 (1963), s. 117–188.

przedstawienia chrystologicznego. Czwórność w tych cyklach odnosi się według autora zawsze do Chrystusa. Błogosławieństwa są syntezą orędzia ewangelicznego¹¹.

Zygmunt Świechowski uwypuklił wyjaśnienia, które w słownych komentarzach napisów towarzyszą obrazom. Uznał, że główną zasadą ich odczytania i zrozumienia orędzia soteriologicznego są związki typologiczne zapowiedzi i wypełnienia. Istnieją dwie główne relacje typologiczne: między ukrzyżowaniem na patenie a towarzyszącymi mu przedstawieniami starotestamentowymi oraz między scenami Zwiastowania i Narodzenia a scenami z Mojżeszem przed krzakiem gorejącym i różdżką Aarona. Szczególne znaczenie podkreśla tu przedstawienie chrztu Chrystusa¹².

Pierwszą główną częścią kielicha i pierwszym rozdziałem programu obrazowego jest zespół obrazów na stopie. Składa się on z dwóch cykli. Pierwszym jest cykl ośmiu arkad, w których umieszczono żeńskie personifikacje ośmiu błogosławieństw. Odziane w wykwintne suknie niewiasty trzymają banderole z tekstem błogosławieństw (Mt 5, 1–12). Ten cykl zajmuje trzy czwarte dolnej, zewnętrznej powierzchni stopy.

Drugi cykl przedstawień zajmuje górną, wewnętrzną część powierzchni stopy. Jest to seria czterech niskich arkad, w których umieszczono personifikacje czterech cnót kardynalnych. Na wąskim pasie między oboma cyklami umieszczono napis, który rozjaśnia sens obu cykli cnót:

GAUDIA SUM(m)ORUM QUI QVERIS HABERE POLORUM HAR-
RUM SECTATOR VIRTUTUM SIS ET AMATOR

11 P. Skubiszewski, *Programy obrazowe kielichów i paten romańskich*, „Rocznik Historii Sztuki” 13 (1981), s. 5–95.

12 Z. Świechowski, *Sztuka polska...*, dz. cyt., s. 337.

Pochwała błogosławieństw zawiera również zachętę do nabywania cnót.

Między szczytem stopy a podstawą czary znajduje się newralgiczna część kielicha – nodus. Jest to istotny element konstrukcyjny – wiąże obie części, stopę i czarę, a także użytkowy – umożliwia uchwycenie kielicha przez celebransa. Wynika stąd pytanie, czy nodus stanowi nośnik osobnej części programu obrazowego. Ponieważ jest on integralną częścią, a zarazem cezurą, należy uznać, że ten zespół obrazów tworzy istotny, samodzielny rozdział programu. Zawiera on alegoryczne przedstawienia czterech rajszych rzek.

Trzecia część składa się z dwóch cyklów obrazowych. Pierwszy, umieszczony na dolnej powierzchni czary, zawiera przedstawienia czterech zwierząt apokaliptycznych. Strefę tę wieńczy bordiura z napisem:

CONCORDES ISTI FANTUR MAGNALIA CHRISTI

W tym przypadku zwierzęta należy odczytać jako ewangelistów, którzy ujawniają wielkie dzieła Chrystusa.

Drugi cykl złożony jest z sześciu przedstawień rytowanych: Mojżesz przed krzakiem ognistym (Wj 3, 1–5), Zwiastowanie (Łk 1, 26–38), Aaron przed kwitnącą różdżką (Lb 17, 1–8), Narodzenie (Łk 2, 1–14), Chrzt w Jordanie (Mt 3, 13–17; Mk 1, 9–11; Łk 3, 21–22), Ostatnia Wieczerza (Mt 26, 17–30; Mk 17, 17–25; Łk 22, 14–38).

Na wylewie czary wąska bordiura mieści napis:

MATRE DEO DIGNA SUNT HEC PRO VIRGINE SIGNA PRO NO-
STRIS DAMNIS LAVAT HUNS IORDANICUS AMNIS.

Napis ten odnosi się do dwóch starotestamentowych znaków przedstawionych na powierzchni czary – krzaku ognistego i różdżki,

uznawanych za znaki Marii – matki i dziewicy. Podsumowaniem jest chrzest Chrystusa jako zapowiedź wyzwolenia z niemożności oglądania Boga.

Mamy więc cykl obrazów chrystologicznych wizualizujących wcielenie Syna Bożego. Istotnie zwiastowanie, narodzenie, chrzest w Jordanie są obrazami inkarnacyjnymi. Czy do tej kategorii można zaliczyć również Ostatnią Wieczerzę? Zwykle włącza się ten epizod do cykliw pasyjnych, które wyrażają tajemnicę Odkupienia. Wydaje się jednak, że umieszczenie Ostatniej Wieczerzy w cyklu wcielenia mogło być zamysłem autora. Poza tym czymś oczywistym wydaje się przedstawienie tego epizodu na kielichu eucharystycznym. Jednakże to ostatnie wyjaśnienie nie jest wystarczające. Bogactwo całego programu ikonograficznego oraz głębia treści skłaniają do przekonania, że Ostatnia Wieczerza na czarze pełniła szczególną funkcję. Odpowiedź na pytanie o nią będzie możliwa w dalszej części przedłożenia.

Należy jeszcze uwypuklić typologiczne związki obrazów w tej części, które już zresztą zostały zauważone przez wielu badaczy. Mojżesz przed gorejącym krzakiem jest prefiguracją zwiastowania, a Aaron przed rozkwitającą różdżką zapowiada narodzenie. Jest to bardzo znamienne, ponieważ potwierdza istnienie w programie ikonograficznym myślenia typologicznego i alegorycznego. W tym sensie Ostatnia Wieczerza może być obrazem zapowiadającym to, co się stanie.

Czwartą część programu obrazowego niesie patena. Jej obrazy znajdują się na jej zwierciadle i kołnierzu. Lustro pateny zajmuje przedstawienie ukrzyżowania. Chrystus odziany w długie, obfite perizonium jest przybity do krzyża, a jego stopy spoczywają na podnóżku. Powyżej poziomej belki widnieją Słońce i Księżyc, a po obu bokach stoją Eklezja i Synagoga. Eklezja, ukoronowana Niewiasta w swobodnie fałdowanej sukni, zbiera krew z boku Chrystusa do kielicha. Synagoga, odziana podobnie jak Eklezja w fałdowaną suknię, ma zawiązane oczy oraz wskazuje ręką Chrystusa. Jej korona leży u jej stóp stóp.

W ścisłej relacji do ukrzyżowanego Chrystusa pozostają rozmieszczone promieniście na kołnierzu pateny przedstawienia starotestamentowe. Są to: Abraham ofiarujący Izaaka (Rdz 22, 9–12), Melchizedech niosący chleb i wino (Rdz 14, 18), Jakub śpiący u stóp drabiny aniołów (Rdz 28, 12), Mojżesz prezentujący węża miedzianego (Lb 21, 9), Mojżesz wydobywający wodę ze skały (Wj 17, 6, Lb 20, 11), Jozue i Kaleb powracający z Ziemi Obiecanej (Lb 13, 24–29), anioł powołujący młocącego Gedeona (Sdz 6, 11–12), anioł zwiastujący narodzenie Samsona oraz ofiara Manoacha (Sdz 13, 11–12), Eliasz i wdowa z Sarepty Sydońskiej (1 Krl 17, 10–14).

Te wszystkie obrazy są alegoriami, które ujawniają typy i prefiguracje. Co prefigurują? Przede wszystkim akty ofiarne – próbę ofiarowania Izaaka oraz ofiarę Manoacha. Mogą one wskazywać na ofiarę Chrystusa na krzyżu. Działania, których przedmiotem są walory pokarmowe – wino, zboże, oliwa, chleb, mąka, nawet woda – wiążą te przedstawienia z Eucharystią, z Hostią spoczywającą na zwierciadle pateny. Na pograniczu obu rzeczywistości stoi postać Melchizedeka. Ten król i kapłan zdecydował się złożyć ofiarę z chleba i wina, dlatego jest kojarzony z Eucharystią. Wąż miedziany, będący ratunkiem przed palącym jadem, jest prefiguracją Chrystusa ukrzyżowanego. Drabina Jakubowa łącząca niebo z ziemią zdaje się prefigurować krzyż Chrystusa.

Tak więc aktualne jest pytanie: chodzi o prefigurację śmierci krzyżowej Chrystusa czy Eucharystii mającej postać Hostii w lustrze pateny? Nie można zapominać o dwóch napisach – na obrzeżu pateny oraz na obrzeżu jej lustra. Ten na krawędzi pateny odnosi się do starotestamentowych przedstawień na kołnierzu:

CLAMAT SCRIPTURE QUOD SIGNAVERE FIGURE SIGNIS PATRATIS IUBAT EMICUIT DEITATIS QVE PRECESSERUNT CHRISTI PVSILLA FVERUNT

Napis wyjaśnia relację między epizodami starotestamentowymi a ukrzyżowaniem. Pismo Święte daje możliwość odczytania „figur”, czyli typów albo prefiguracji. We wszystkich uroczystych aktach religijnych Starego Testamentu ujawnia się boskość. Mimo że przywołane w obrazach wydarzenia mogą wydawać się mało ważne i okazać się ograniczone w tym zakresie, to poprzedzają i zapowiadają objawienie się Chrystusa.

Napis na obrzeżu zwierciadła pateny mówi zaś o życiu i śmierci Chrystusa.

VITASVBIT LETVMDULCEDO POTAT ACETVM NON HOMO SED
VERMIS ARMATVM VINCIT INERMIS

Treścią tego heksametru jest uniżenie Chrystusa (*vermis inermis*), jego cierpienie (*dulcedo potat acetum*) i śmierć (*vita subit letum*). Kontrast śmierci wobec zwycięstwa, mimo jej niszczącej siły, jest aż nadto widoczny.

Okazuje się, że każdy z newralgicznych cykli programu – cnoty i błogosławieństwa, ewangelisci, cykl wcielenia na czarze, cykl starotestamentowych prefiguracji oraz ukrzyżowanie – należących do jednej z czterech części kielicha, jest zinterpretowany za pomocą wersetu poetyckiego skomponowanego heksametrem leonijskim. Wyjątkiem jest nodus o kształcie spłaszczonej kuli, na której w reliefie przedstawione są personifikacje czterech rzek rajskich – Pizon, Gichon, Chiddekel (Tygrys), Perat (Eufrat); mieszczą się one w medalionach wyłaniających się z roślinnych wici. Oznaczone napisami personifikacje męskie trzymają odwrócone dzbany, z których wylewa się woda. W tym momencie rodzi się problem, czy te rajske postacie mają charakter protologiczny (dotyczący stworzenia) czy może eschatologiczny (dotyczący ostatecznego wypełnienia). Odpowiedź na to pytanie będzie udzielona w dalszej części przedłożenia.

Dotychczas każdy z cykli interpretowany był osobno, szukano jego specyficznej zawartości treściowej i wyjątkowego orędzia. Teraz

przychodzi moment, aby te separowane części i osobne znaczenia po-
wiązać w całość. W jakim kierunku należy odczytywać każdy cykl
z osobna, a w konsekwencji znaczenie całości? Czy od góry ku dołowi,
czyli od pateny i jej lustra ku stopie? Czy może należy przyjąć kierunek
odwrotny, to znaczy od błogosławieństw na stopie, poprzez rzeki na no-
dusie, wcielenie na czarze, epizody – figury na kołnierzu oraz ukrzyżo-
wanie na lustrze pateny? Jest to poważny dylemat i nie jest łatwo znaleźć
rozwiązanie. Wszystkie obrazy zostały umieszczone na powierzchniach
kielicha, a to naczynie liturgiczne ma strukturę spiętrzoną. Ta struktura
zdaje się dyktować sposób czytania w osi pionowej, czyli od góry do dołu
lub od dołu do góry. Jednak już wstępna próba takiej lektury w jednym
i w drugim wariancie nie przynosi spójnych i przekonujących rezultatów.

Jednakże kielich eucharystyczny XII wieku ma również strukturę
skupioną wokół centrum. Ta cecha może podpowiedzieć całkiem od-
mienny sposób czytania i interpretacji cykli obrazowych. Otóż można
każdy z nich potraktować jako krąg. Wszystkie byłyby wtedy współśro-
dkowe, czyli koncentryczne, a środkiem byłoby przedstawienie ukrzyżo-
wania na zwierciadle pateny. Wokół tego centrum układa się najpierw
krąg z cyklem starotestamentowych prefiguracji. Następnie dołą-
cza krąg z sześcioma scenami tajemnicy wcielenia zakończony Ostatnią
Wieczerzą, po którym następuje cykl czterech ewangelistów personifi-
kowanych przez cztery zwierzęta apokaliptyczne. Kolejny cykl czterech
rzek znajduje się na nodusie, a całość kończą dwa oparte na okręgach
cykle – cykl czterech cnót kardynalnych i cykl ośmiu błogosławieństw.

Odkryliśmy więc koncentryczną strukturę obrazową złożoną z ob-
razu centralnego i sześciu okręgów – cykli obrazowych. Jest to im-
ponująca struktura, a jej odpowiednikiem jest *rota in medio rotae*, swo-
isty diagram typologicznej interpretacji Biblii. Ta struktura, a przede
wszystkim jej koncentryczność i harmonijność, skłania do stawiania
pytań o sposób jej interpretacji. Pewne związki obrazów w różnych cy-
klach przywodzą na myśl egzegezę chrystologiczną, czyli typologiczną,

stosującą jako środek literacki alegorię. Mianowicie dwa obrazy starotestamentowe cyklu wcielenia na czarze – krzak gorejący i różdżka Aarona zapowiadają wydarzenia nowotestamentowe, czyli zwiastowanie i narodzenie. Otaczający lustro pateny cykl epizodów starotestamentowych w sposób jednoznaczny każe doczytywać te wydarzenia jako zapowiedzi, prefiguracje zarówno zbawczego wydarzenia, jakim było ukrzyżowanie Chrystusa, jak i Eucharystii.

Tego rodzaju egzegeza, dostrzegająca ścisły związek typologiczny obrazów, stosująca alegorię i konsekwentnie chrystocentryczna, wydaje się mieć źródło w klasztornej szkole prepozytury kanoników regularnych św. Wiktora w Paryżu¹³. Myśl teologiczna i formacja tej wspólnoty oddziaływała na modlitwę, posługę i myślenie teologiczne kanonicznych wspólnot nadmozańskich, w szczególności klasztorów Liège – Leodium. Najwybitniejszymi teologami egzegetami tej szkoły byli Hugo od św. Wiktora oraz Ryszard od św. Wiktora.

Interpretacja Pisma Świętego, wywodząca się ze wspólnoty św. Wiktora, nastawiona jest na osobę Jezusa Chrystusa. Jest on centrum wszechświata i głównym momentem w serii historycznych wydarzeń zbawczych¹⁴. Co więcej, on jest tym newralgicznym i zwrotnym wydarzeniem w ekonomii zbawienia, a także centrum osobowości i natury ludzkiej w dziele Odkupienia¹⁵. Jedyność, centralność i wyjątkowość Chrystusa są głównymi charakterystykami teologii Hugona od św. Wiktora. W Chrystusie zjednoczona jest uniżona natura ludzka oraz pełna

13 P. Böhner, É. Gilson, *Historia filozofii chrześcijańskiej. Od Justyna do Mikołaja Kuzańczyka*, Warszawa 1962, s. 368–384; I. Ch. Levy, *Introducing Medieval Biblical Interpretation. The senses of Scripture in Premodern Exegesis*, Grand Rapids, Michigan 2018, s. 137–160 (The School of Saint Victor); R. Berndt, *Exegesis in Quest of Progress. A study of Hugh of Saint Victor's Cronica and Notulae Super Pentateucum et Librum Regum*, [w:] *A Companion to the Abbey of Saint Victor in Paris*, ed. H. Feiss, J. Mousseau, Leiden–Boston 2018, s. 187–222.

14 B. T. Coolman, *The theology of Hugh of St Victor*, Cambridge 2010, s. 93–97.

15 Tamże, s. 98–102.

chwały natura boska¹⁶. Zestawienie tych dwóch rzeczywiście jest jedną z najważniejszych cech myśli tego teologa. Chrystus jest objawieniem Mądrości Bożej¹⁷. Ta Mądrość przyjmuje formę w Chrystusie. Jest on zarówno formą Mądrości stwarzającej, jak i odkupiającej¹⁸.

Jest to niezwykle doniosłe, ponieważ Hugo w swej myśli teologicznej postawił sobie za cel wychowanie człowieka. Jednak dokonuje się ono zawsze w zakresie dzieła Odkupienia. Otóż celem jest *reformatio* człowieka, czyli przywrócenie go do pełnego stanu natury ludzkiej, która może uczestniczyć w Mądrości Bożej¹⁹. Hugo stawiał sobie pytania: dlaczego człowiek został stworzony, jaka była stworzona natura człowieka, jak on upadł i jak został podniesiony? Człowiek został stworzony po to, aby kontemplować relację między zmysłowo dostrzegalnym pięknem oraz poznawanym rozumowo światem²⁰. Ludzka natura po upadku utraciła możliwość jasnego widzenia rzeczy niewidzialnych oraz siebie samego²¹. Otóż, poprzez sakramenty uobecniające dzieło Odkupienia człowiek ma możliwość wychodzenia z pychy, pożądania i niewiedzy²². Odbudowa natury ludzkiej zakłada działanie w dwóch aspektach – racjonalnym i emocjonalnym. Konieczne jest jednak zintegrowanie edukacji z dziełem odbudowy soteriologicznej²³. Integralność odbudowanej natury ludzkiej jest celem jego pedagogii.

Czy jednak typologia jest relacją, która łączy również inne obrazy i inne cykle? Czy pozostają one w relacji alegorycznej i prefigurującej

16 Tamże, s. 83–84.

17 Tamże, s. 84–85.

18 Tamże, s. 85–93.

19 D. R. Hawk-Reinhard, *Hugh of Saint-Victor Pedagogy*, [w:] *A Companion to the Abbey of Saint Victor in Paris*, ed. by H. Feriss, J. Mousseau, Leiden–Boston 2018, s. 113–146.

20 Tamże, s. 114.

21 Tamże, s. 117.

22 Tamże, s. 120.

23 Tamże, s. 120.

w stosunku do ukrzyżowanego? W sposób jednoznaczny można odpowiedzieć, że tak rzeczywiście jest w stosunku do cyklu czterech ewangelistów w dolnej części czary.

W jakiej relacji do centrum pozostają trzy pozostałe kręgi obrazów – albo inaczej: cykle obrazowe, czyli cztery rzeki, cztery cnoty kardynalne i osiem błogosławieństw? Nie ma oczywistej odpowiedzi. Typologia biblijna łącząca zapowiedź z wypełnieniem okazuje się niewystarczająca do wyjaśnienia relacji wymienionych cykli z chrystologicznym centrum. Należy szukać innych wzorców do pomocy w ich wyjaśnieniu.

Koncentryczną strukturę zespołu obrazów z Chrystusem w punkcie centralnym można zestawić z powstałym w kręgu wiktoryjskim obrazem zbudowanym na geometrycznych schematach, integrującym zarówno symbole, jak i alegorie, znanym w literaturze jako *Mistyczna Arka Noego*²⁴. Źródłem tego obrazu są trzy dzieła Hugona – *De arca Noe myhstica*, *De Arca Noe morali*, *De vanitate Mundi*²⁵. Alegorię arki stanowi prostokątne wąskie pionowe pole podzielone na trzy strefy za pomocą dwóch koncentrycznych, wewnętrznych prostokątów. Są one usytuowane w mandorli, która mieści również *mappa mundi*. Trzy prostokątne strefy symbolizują naturę (zewnętrzny), prawo (środkowy) i łaskę (wewnętrzny), ale odczytywane są również jako trzy elementy mikrokosmosu wizualizującego makrokosmos – ziemia, powietrze i eter²⁶. Centralny wewnętrzny prostokąt pojęty jest jako kolumna²⁷. Całość położona jest w polu o kształcie diagonalnego prostokąta. Prostokąt

24 C. Rudolph, *The Mystic Ark. Hugh of Saint Victor, art and thought in the Twelfth Century*, Cambridge 2014, passim.

25 Hugo de Sancto Victore, *De arca Noe morali*, kol. 617–680 (Patrologia Latina 176); *De arca Noe mystica*, kol. 681–704 (Patrologia Latina 176); *De vanitate mundi*, kol. 704–740 (Patrologia Latina 176).

26 C. Rudolph, *The Mystic Ark*, dz. cyt., s. 3.

27 Tamże, s. 6.

wpisany jest w okrąg. Na obwodzie okręgu umieszczono symbole – znaki zodiaku, znaki miesięcy i znaki wiatrów. Naprzeciw czterech naroży prostokąta – arki – umieszczono cztery zwierzęta apokaliptyczne będące personifikacjami ewangelistów. Z naroży prostokąta wybiegają diagonale, przebiegają przez dwa prostokąty wewnętrzne i krzyżują się w centrum, w którym umieszczono obraz Baranka – symbolu Chrystusa. Obok, na osi poprzecznej, umieszczono dwa symbole – Drzewo Życia i Księgę Życia²⁸. Mają one symbolizować boską i ludzką naturę Chrystusa. Centralnym punktem całej złożonej struktury arki jest Chrystus symbolizowany przez punkt przecięcia się diagonal. Podobnie w centralnym punkcie koncentrycznej struktury jest Chrystus. Jego osoba jest kluczem do odczytania znaczenia całego zespołu.

W strukturze arki – trzech jej warstw, czterech naroży z ewangelistami, czterech zbiegających się diagonal – powstają charakterystyczne punkty. Są to punkty przecięcia diagonal z prostokątami wewnętrznymi. Na tych punktach osadzono alegorie cnót. Widoczne jest, że cnoty nie są centralnym elementem rzeczywistości i skomplikowanego systemu znaczeniowego, jakim jest arka mistyczna. Geometryczny schemat, na którym zbudowano mistyczną, alegoryczną arkę, zakłada trzy warstwy obrazowane przez trzy koncentryczne prostokąty stojące oraz cztery diagonale zbiegające się w centrum. Diagonalne linie przechodzą przez naroża wszystkich trzech koncentrycznych prostokątów. Obok miejsc przecięcia umieszczono personifikacje cnót: *timor*, *temperantia*, *prudentia*, *amor*, *fortitudo*, *cotemplatio*, *compunctio*, *meditatio*, *miser cordia*, *cognitio*, *patientia*²⁹. Widzimy, że te rzeczywistości znajdują się w obszarach zewnętrznych w stosunku do głównych treści arki. Bardziej doniosłe i znajdujące się bliżej centrum są epizody historii zbawienia. Cnoty pojawiają się na peryferiach. Podobnie jest przecież

²⁸ Tamże, s. 6.

²⁹ Tamże, s. 26.

w koncentrycznych kręgach kielicha trzemeszeńskiego – cnoty zajmują dwa zewnętrzne kręgi.

Interpretacji całości i wszystkich sześciu stref należy wziąć pod uwagę specyficzne i wyjątkowe podejście Hugona do rzeczywistości Arki Noego. Jeśli odnajdujemy sposób myślenia wiktorynów, a w szczególności Hugona, to w konsekwencji należy wziąć pod uwagę, że ten wielki teolog i egzegeta w swoim dziele *De Arca morali* rozróżniał trzy alegoryczne arki – Arka Noego rozumiana dosłownie, Arka Kościoła związana z historią zbawienia oraz Arka Mądrości z treścią tropologiczną³⁰.

Właśnie te dwa ostatnie znaczenia – dzieje zbawienia, a szerzej ekonomia zbawienia zorientowana chrystologicznie, oraz system cnót – należą do treści wizualizowanych w programie obrazowym kielicha trzemeszeńskich kanoników. Jednak należy podkreślić, że program kielicha nie jest bezpośrednim odwzorowaniem arki mistycznej. Widzimy w niej tylko pewne inspiracje i pewne wspólne cechy, ponieważ czteroczęściowy program obrazowy odbija myśl teologiczną i metodę egzegetyczną wiktorynów. Istotnie, poszukując sensu tekstu biblijnego, odkrywali oni znaczenie dosłowne, alegoryczne, czyli historiozbawcze oraz tropologiczne. Poza tym przypisywali odmienne i specyficzne role rzeczywistości soteriologicznej i rzeczywistości etycznej.

Koncentryczność trzech warstw zakłada, że w centrum znajduje się Chrystus. Bezpośrednio przy nim zajmują miejsce rzeczywistości zbawienia staro- i nowotestamentowe, a zewnętrzną strefę zajmują rzeczywistości etyczne.

Rozpoznanie układu treści skoncentrowanych na rzeczywistościach soteriologicznych, zbawczych i rzeczywistościach tropologicznych, etycznych skłania do postawienia pytania o obecność misterium

³⁰ Tamże, s. 27.

paschalnego. Czy możemy odnaleźć w całej strukturze jakiegokolwiek elementy, które wyrażają tajemnicę wielkanocną? Najbardziej adekwatną odpowiedzią będzie to, że misterium paschalne ujawnia się w liturgicznym i sakramentalnym wątku, który jest obecny w centrum, w kręgu prefiguracji starotestamentowych oraz w kręgu przedstawień wcielenia. Identyfikacje tej linii należy rozpocząć od tego ostatniego kręgu. Przede wszystkim należy podkreślić, że sakramentalność jest możliwa dzięki wcieleniu, którego znaczenie uwidaczniają dwa znaki i dwa wydarzenia – krzak ognisty i zwiastowanie oraz różdżka Aarona i narodzenie. Ludzka natura Chrystusa jest bowiem podłożem sakramentów. Następnie dwa przedstawienia – chrzest Chrystusa oraz Ostatnia Wieczerza – stają się obrazami sakramentów chrztu i Eucharystii, niejako „prefigurują” w szerszym sensie te sakramenty. W nich obecny jest już wątek misterium paschalnego, ponieważ chrzest Chrystusa oznaczał zejście do wody i obumarcie, a Ostatnia Wieczerza była zapowiedzią, a nawet prologiem, męki i śmierci. Ekonomia sakramentalna jest obecna w serii przedstawień starotestamentowych kołnierza pateny. Epizody są bowiem skoncentrowane na pewnych realiach materialnych – chleb (Melchizedek składający ofiarę, Jozue i Kaleb niosący winne grono), ziarno (młócający Gedeon), chleb i oliwa (Eliasz i wdowa), woda (Mojżesz wydobywający wodę ze skały). Niektóre przedstawiają najbardziej doniosłe akty religijne Starego Zakonu, na przykład składanie ofiar (próba złożenia Izaaka na ofiarę, ofiara Manoacha). Jednak wszystkie te epizody są zrozumiałe w relacji do Eucharystii, która w elemencie materialnym uobecnia mękę, śmierć i zmartwychwstanie Chrystusa. Dlatego należy mówić o podwójnej relacji. Jest to relacja każdego z typologicznych obrazów do przedstawionego w zwierciadle ukrzyżowania oraz do Eucharystii spoczywającej w zwierciadle. Uobecnienie Eucharystii podkreślali badacze liturgii.

Sapiencjalna teologia św. Hugona ze św. Wiktora zakładała, że Bóg w swojej wszechmocy i mądrości może zbawiać człowieka w jakikolwiek

sposób. Dlatego ustanowił sakramenty, które są znakami łaski. We wcieleniu i w całej integralnej ekonomii zbawienia sakramenty odgrywają nieodzowną rolę. Są one według Hugona materialnymi znakami przemawiającymi do człowieka, niosącymi łaskę oczyszczającą oraz skutkującą wewnętrznymi rezultatami³¹. Hugo te owoce określał terminami *fructus interius*, *medicina interioris hominiis* oraz *aedificatio interior*³². Dla niego najbardziej istotne były sakramenty chrztu i Eucharystii. Pierwszy był sakramentem oczyszczenia, drugi – sakramentem ożywienia.

W jaki sposób przebiega dyskurs paschalny w strukturze obrazowej kręgów? W jaki sposób możemy odczytywać misterium paschalne? Lektura powinna rozpocząć się od centrum i ich dwóch rzeczywistości – rytowanego przedstawienia ukrzyżowania na powierzchni lustra pateny oraz spoczywającej w lustrze konsekrowanej Hostii. W tych dwóch rzeczywistościach odnajdujemy obumieranie oraz powstawanie z martwych.

Eucharystia i Pascha Chrystusa są uobecnione paradoksalnie w przedstawieniach starotestamentowych w kręgu otaczającym bezpośrednio centrum. Można mówić o paradoksie, ponieważ prefiguracja, albo inaczej biblijna typologia, jest swego rodzaju paradoksem. Wszystkie te obrazy przez swą strukturę i zawartość uobecniają Chrystusową śmierć i zmartwychwstanie. Wszak zapowiadają to, co się dzieje pośrodku pateny. Narracja obrazowa wcielenia i człowieczeństwa Chrystusa znajduje konkluzję w dwóch paschalnych i sakramentalnych epizodach – Ostatniej Wieczerzy i chrzcie Chrystusa, czyli w sakramentach chrztu i eucharystii. Oba kręgi – ten pasyjny i ten inkarnacyjny – są wsparte postaciami ewangelistów personifikowanych w zwierzętach apokaliptycznych.

31 B. T. Coolman, *The theology of Hugh of St Victor*, s. 117–118.

32 Tamże, s. 118–119.

Konsekwencją działania sakramentalnego jest bogactwo cnót personifikowanych w dwóch zewnętrznych kręgach, gdzie usadowiono cztery cnoty kardynalne oraz osiem błogosławieństw. Ich liczby są symboliczne i niosą znaczenia. Liczba cztery jest symbolem wszechświata i pełni, a liczba osiem jest liczbą ósmego dnia, czyli pierwszego po szabatcie. Jest to liczba stworzenia i zmartwychwstania, czyli liczba poranka wielkanocnego.

Oba zespoły cnót uobecniają odnowienie człowieka. Odnowienie człowieka – *restauratio* – jest kluczowym pojęciem teologii Hugona ze św. Wiktora. W takim kontekście jest możliwe również odczytanie sensu czterech rzek na nodusie. Otóż raj, alegoryzowany przez te rzeki, jest rzeczywistością nie protologiczną, lecz eschatologiczną. Mówi więc o ostatecznym dopełnieniu losu człowieka i jego zbawieniu. Takie bowiem dopełnienie zakłada męka i zmartwychwstanie Chrystusa.

Widzimy więc, że misterium paschalne obecne w strukturze i w treści zespołu obrazów kielicha z Trzemeszna rozgrywa się zarówno w osobie Chrystusa, jak i w osobie każdego człowieka. Rezultatem męki i śmierci Chrystusa jest bowiem odnowienie człowieka. Dokonuje się to w ekonomii sakramentalnej, czego kielich i jego obrazy są świadkami.

Bibliografia

- Berndt R., *Exegesis in Quest of Progress. A study of Hugh of Saint Victor's Cronica and Notulae Super Pentateucum et Librum Regum*, [w:] *A Companion to the Abbey of Saint Victor in Paris*, ed. H. Feiss, J. Mousseau, Leiden Boston 2018, s. 187–222.
- Bochnak A., Pagaczewski J., *Polskie rzemiosło artystyczne wieków średnich*, Kraków 1959.

- Coolman B. T., *The theology of Hugh of St. Victor*, Cambridge 2010.
- Elbern V., *Der eucharistische Kelch im frühen Mittelalter. Teil II. Ikonographie und Symbolik*, „Zeitschrift der Deutschen Verein für Kunstwissenschaft” 18 (1963), s. 117–188.
- Hanuser H., *Das Niellkreutz von St. Trudpert*, „Zeitschrift für Kunstgeschichte” 6 (1952), s. 27–46.
- Hawk-Reinhard D. R., *Hugh of Saint-Victor Pedagogy*, [w:] *A Companion to the Abbey of Saint Victor in Paris*, ed. by H. Feriss, J. Mousseau, Leiden–Boston 2018, s. 113–146.
- Hugo de Sancto Victore, *De arca Noe morali*, kol. 617–680 (Patrologia Latina 176).
- Hugo de Sancto Victore, *De arca Noe mystica*, kol. 681–704 (Patrologia Latina 176).
- Hugo de Sancto Victore, *De vanitate mundi*, kol. 704–740 (Patrologia Latina 176).
- Levy I. Ch., *Introducing Medieval Biblical Interpretation. The senses of Scripture in Premodern Exegesis*, Grand Rapids–Michigan 2018, s. 137–160 (The School of Saint Victor).
- Mayer E., *Goldschmiedekunst des 9. Bis 13. Jahrhunderts*, „Zeitschrift für Kunstgeschichte” 10 (1941/1942), s. 192–205.
- Morelowski M., *Włócznia św. Maurycego i korona płocka doby piastowskiej XIII wieku*, „Sprawozdania z Czynności i Posiedzeń Polskiej Akademii Umiejętności” 35 (1930) nr 4, s. 5–9.
- Rudolph C., *The Mystic Ark. Hugh of Saint Victor, art and thought in the Twelfth Century*, Cambridge 2014.
- Skubiszewski P., *Czara włocławska. Studia nad spuścizną Wschodu w sztuce wczesnego średniowiecza*, Poznań 1965.
- Skubiszewski P., *Programy obrazowe kielichów i paten romańskich*, „Rocznik Historii Sztuki” 13 (1981), s. 5–95.
- Sommer J., *Der Niellokelch von Iber*, „Zeitschrift für Kunstwissenschaft” 11 (1957), s. 109–136.

- Swarzenski G., *Aus dem Kunstkreis Heinrich des Loven*, „Städel-Jahrbuch” 7–8 (1932), s. 24In.
- Swarzenski H., *Über dem zweiten Tremesner Kelch und diue Quellen seinen Ikonographbie*, „Kunstchronik” 9 (1956) nr 2, s. 277–278, <https://doi.org/10.11588/kc.1956.2>.
- Świechowski Z., *Sztuka polska. Romanizm*, Warszawa 2014.
- Trzemeszno, kielich I z pateną, [w:] *Sztuka polska przedromańska i romańska do schyłku XIII wieku. Katalog*, red. M. Walicki, Warszawa 1971, s. 770.
- Walicki M., *Wyposażenie artystyczne dworu i kościoła*, [w:] *Sztuka polska przedromańska i romańska do schyłku XIII wieku*, red. M. Walicki, Warszawa 1971, s. 249–303.
- Witte F., *Die liturgischen Geräte und andere Werke der Metallkunst in der Sammlung Schnutgen in Coin zugleich mit einer Geschichte des liturgischen Gérâtes*, Berlin 1913.

Ilustracje



Kielich, Trzemeszno, kościół kanoników regularnych, około 1180,
obecnie Muzeum Archidiecezji Gnieźnieńskiej, Gniezno,
na czarze – *Krzak ognisty*.



Kielich, Trzemeszno, kościół kanoników regularnych, około 1180,
obecnie Muzeum Archidiecezji Gnieźnieńskiej, Gniezno,
na czarze – *Zwiastowanie i Różdżka Aarona*.



Kielich, Trzemeszno, kościół kanoników regularnych,
około 1180, obecnie Muzeum Archidiecezji Gnieźnieńskiej, Gniezno,
na czarze – *Narodzenie*.



Kielich, Trzemeszno, kościół kanoników regularnych, około 1180,
obecnie Muzeum Archidiecezji Gnieźnieńskiej, Gniezno,
na czarze – *Chrzest Chrystusa*.



Kielich, Trzemeszno, kościół kanoników regularnych, około 1180,
obecnie Muzeum Archidiecezji Gnieźnieńskiej, Gniezno,
na czarze – *Ostatnia Wieczerza*.



Patena, Trzemeszno, ok. 1180, obecnie Muzeum Archidiecezji
Gnieźnieńskiej, Gniezno – Ukrzyżowanie i zestaw
starotestamentalnych przedstawień typologicznych.

Tajemnica paschalna, która stała się tajemnicą iluminowanego psalterza

PSALTERZ TRZEBNICKI,
LATA TRZYDZIESTE XIII WIEKU
(WROCŁAW, BIBLIOTEKA UNIWERSYTECKA, IF 440)

Księgę odnaleziono w klasztorze cysterek w Trzebnicy. Królewscy komisarze, inwentaryzując majątki skasowanych w 1810 roku w monarchii pruskiej klasztorów, zabezpieczyli ją wraz z innymi rękopiśmiennymi kodeksami z klasztorного księgozbioru, po czym przewieźli do Wrocławia i umieścili w bibliotece uniwersyteckiej. Willi Göber opisał tę księgę w swoim katalogu i nadal jej sygnaturę IF 440¹. Chodzi o iluminowany siedemnastoma miniaturami całostronicowymi oraz inicjałami ornamentальnymi psalterz, bardzo długo zwany *Psalterium nocturnum*. Nazwa jest bardzo niejasna, wręcz myląca. Wszak psalmy nie zostały ułożone według dni tygodnia i według godzin kanonicznych dnia liturgicznego. Mamy więc do czynienia z *Psalterium non feriatum*. Istniała sugestia, że mniszki używały go do śpiewu *matutinum*, które składało się z nokturnów. Nic bardziej mylnego. Tego rodzaju księga, ozdobiona inicjałem

1 W. Göber, *Katalog der handschriften der ehemaligen Universitätsbibliothek Breslau*, Bd. 3, Wrocław, Biblioteka Uniwersytecka, rkps akc. 1967/2 s. 249–250.

B(eatus), inicjałami rozpoczynającymi psalmy newralgiczne oraz siedemnastoma miniaturami, byłyby obcym wtrętem w bieg życia, celebracji, pracy i kontemplacji wspólnoty mniszej cysterek. One nie potrzebowały tego rodzaju księgi. Posiadały księgi niezbędne do wspólnotowej celebracji *officium divinum*, a do takich na pewno nie należał iluminowany psalterz. Co więcej, nie potrzebowały na co dzień pisanego psalterza, ponieważ posługiwały się zmemoryzowanym tekstem Księgi Psalmów.

Mieniony kodeks od dawna cieszył się zainteresowaniem badaczy i był przedmiotem licznych publikacji. Tutaj wzmiankowane są tylko ważniejsze prace².

- 2 A. Haseloff, *Die thuringisch-sächsisch Malerschule des 13. Jahrhunderts*, Strassburg 1897, passim; W. Podlacha, *Miniatury śląskie do końca XIV wieku*, [w:] *Historia Śląska od najdawniejszych czasów do roku 1400*, t. 3, red. W. Semkowicz, Kraków 1936, s. 199–210; E. Kloss, *Die schlesische Buchmalerei des Mittelalters*, Berlin 1942, s. 12–17; M. Walicki, *Iluminacje i oprawy rękopisów*, [w:] *Sztuka polska przedromańska i romańska do schyłku XIII wieku*, red. M. Walicki, Warszawa 1971, s. 270–272; K. K. Jażdżewski, „Biblia Henykowska” IF 13 i „Psalterz trzebnicki” IF 440. *Dzieła kaligraficzne cystersa lubiąskiego z lat 1238–1245*, „Studia Źródłoznawcze” 1980 nr 25, s. 109–119; K. K. Jażdżewski, *Lubiąż. Losy i kultura umysłowa śląskiego opactwa cystersów (1163–1624)*, Wrocław 1993, s. 222–223; S. Michalski, *Psalterium nocturnum*, [w:] *Herzöge und Heilige. Das Geschlecht der Andechs Meranier im europäischen Hochmittelalter. Katalog zur Ausstellung im Kloster Andechs. 13. Juli – 24. October 1993*, Hrsg. von J. Kirmeier und E. Brackhoff, München 1993, s. 236; A. Wałkowski, *Skryptoria cystersów filiacji portyjskiej na Śląsku do końca XIII wieku*, Zielona Góra–Wrocław 1996, s. 83, 237; G. Suckale-Redlefsen, *Psalterium Nocturnum*, [w:] *Die Andechs-Meranier in Franken. Europäische Fürstentum im Hochmittelalter. Ausstellung in Bamberg von 16.9.1998 bis 30. 9 1998*, Mainz 1998, Hrsg. von L. Henning, s. 374–375; D. Tabor, *Iluminacje cysterskich kodeksów śląskich*, Kraków 2004, passim; D. Tabor, *Psalterz trzebnicki. Między egzegezą a duchowością*, [w:] *Cysterki w dziejach i kulturze ziem polskich, dawnej Rzeczypospolitej i Europy Środkowej. Materiały z siódmej Międzynarodowej Konferencji Cystersologów*, Trzebnica 18–21 września 2002, red. A. M. Wyrwa, A. Kielbasa SDS, J. Swastek, Poznań 2004, s. 108–120; D. Tabor, *Od lectio divina do dwóch sensów pisma. Refleksy cysterskiej egzegezy w psalterzu trzebnickim IF 440*, [w:] *Dzieje i kultura cystersów w Polsce*, t. 2, red. M. Starzyński, D. Tabor CR, Kraków 2018, s. 179–194; R. Kaczmarek, W. Mrozowicz, *W kręgu średniowiecznych iluminowanych*

Piszący te słowa jest autorem wyczerpującej monografii na temat tej księgi. Zwrócił on szczególną uwagę na relacje między obrazami – siedemnastoma miniaturami – a tekstami tej księgi. Szczególny związek, przede wszystkim między tekstami wybranych psalmów a towarzyszącymi im miniaturami, stanowi o wyjątkowości i tożsamości księgi³. Komu więc służyła ta wyjątkowa i bogata księga? Odpowiedzi na to pytanie może udzielić przegląd jego zawartości literackiej.

Rdzeniem tekstu księgi jest poprzedzona modlitwą dedykacyjną oraz wskazówkami do kalendarza liturgicznego Księga Psalmów – *psalterium non feriartum* (94r–134r). Wersja przekładu, którą reprezentuje Księga, nazywana jest *Psalterium Gallicanum*. Jest to najbardziej rozpowszechniony w średniowiecznej Europie przekład *Liber psalmodum*. Po *psalterium* następuje seria kantyków, czyli po prostu pieśni, utworów poetyckich, starotestamentowych (134r–150v) oraz nowotestamentowych (152r–153r). Kantyki to po prostu psalmy, ale występujące poza Księgą Psalmów. Obie grupy przedziela hymn *Te deum laudamus* (151v–152r). Następuje seria modlitw – *Pater noster*, *Ave Maria* (153v), starożytne Credo *Quicumque vult* (brak karty umożliwia odczytanie tylko końcowej części 154r), *letania sanctorum* (155r–156v), *Parce domine*, *In manus tuas*, *Benignus et misericors Deus* (156v). Całość kończy zdefektowany tekst *Vigiliae mortuorum* (157v–158v)⁴.

Widoczne jest więc to, że nie jest to zbiór modlitw dla mniszek, lecz kolekcja tekstów służących użytkowi duchowemu indywidualnej osoby. Układ tekstów zakłada wybór modlitwy i posłużenie się nią zależnie od aktualnej potrzeby.

psalterzy śląskich. Europejska sztuka książki w pełnym blasku, Pelplin–Wrocław 2019, s. 35–37.

3 D. Tabor, „*Beatus vir*”. *Iluminowany chrystologiczny psalterz trzebnicki* (Wrocław, Biblioteka Uniwersytecka IF 440) *wobec intelektualnych i duchowych nurtów XIII stulecia*, Kraków 2020, *passim*.

4 Tamże, s. 45–59.

Ten psalterz wpisuje się w mnogość luksusowych, iluminowanych psalterzy końca XII i pierwszej połowy XIII wieku, których zawartość literacka jest zbieżna z zawartością psalterza trzebnickiego. Tego rodzaju psalterze trafiały do rąk osób z elity ówczesnej władzy i kultury. Służyły one praktykowaniu indywidualnie osobistej pobożności i głębokiego życia religijnego. Dlatego potrzebny był zestaw tekstów modlitewnych, których rdzeniem była Księga Psalmów. Jak to wykazał piszący te słowa, psalterz trzebnicki został przygotowany dla Jadwigi z domu Andechs–Meranien, małżonki Henryka I Brodatego, księcia śląskiego władającego Wrocławiem i Legnicą.

Jadwiga była osobą nietuzinkową. Zaangażowała się w życie społeczne władztwa swego męża. Wywierała na niego wpływ w wielu fundacjach, między innymi w fundacji klasztoru cysterek w Trzebnicy, oraz wielu inicjatywach charytatywnych. Kultywowała głębokie życie religijne, korzystając najpierw ze wzorów mniszych, a potem franciszkańskich. Ideały tych ostatnich skłoniły ją z jednej strony do szerokiej pomocy najsłabszym i najbiedniejszym, a z drugiej do praktykowania surowej ascezy, która budziła niepokój najbliższych.

Istniało przekonanie, że psalterz został ufundowany dla Jadwigi w okresie, w którym z powodu śmierci męża Henryka w 1238 roku wycofała się do opactwa cysterek w Trzebnicy pod rządami ksieni Gertrudy, jej rodzonej córki, aby spędzić tam ostatnie lata życia. Piszący te słowa wykazał, że psalterz powstał w latach trzydziestych XIII wieku, a na pewno przed 1238 rokiem. Taka księga bowiem (mająca zresztą format średniowiecznej *livre de poche*) potrzebna była Jadwidze w jej codziennej praktyce modlitewnej, wplecionej w aktywność społeczną i charytatywną⁵. Jadwiga miała pewien wzorzec życia duchowego. Otóż jej siostrzenica, Elżbieta z rodu Arpadów węgierskich, żona Hermana IV,

5 Tamże, s. 119–124, 177–178.

landgrafa Turyngii, w sposób radykalny praktykowała życie duchowe i surową ascezę inspirowaną duchowością franciszkańską. Jadwiga była zauroczona przede wszystkim jej posługą ubogim. Elżbieta używała dwóch ksiąg, które powstały dla rodziny. Był to psalterz landgrafa Hermana, powstały w latach 1211–1213 (Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, HB II 24), oraz psalterz św. Elżbiety, powstały w latach 1201–1208 (Cividale del Friuli, Museo Archeologico Nazionale, CXXXVII)⁶. W pewnym momencie Elżbieta ofiarowała oba kodeksy swemu wujowi, Bertoldowi, patriarsze Akwilei od roku 1218.

Jadwiga знаła zapewne praktykę życia duchowego młodej Elżbiety, która zmarła w 1231 roku, a także jej zwyczaj posługiwania się psalterzem w praktykowaniu modlitwy. Wiedząc, że kodeksy są w rękach jej brata Bertolda, zapragnęła mieć podobną księgę. Zapewne sama za-inspirowała męża do zamówienia księgi w skryptorium największego opactwa cysterskiego na Śląsku w Lubiążu.

W środowisku cysterskim Śląska powstała więc wyjątkowa księga, bogata w treści literackie i obrazowe. Trzeba pamiętać, że z jednej strony była ona odpowiedzią na indywidualne potrzeby duchowe osoby wyjątkowej – Jadwigi, z drugiej, ponieważ powstała w skryptorium cysterskim, to cysterskie doświadczenia duchowe i cysterski sposób czytania psalmów odcisnęły na niej swe piętno.

Istnieje tu antynomia i właśnie w niej i tym napięciu między światem duchowym Jadwigi a światem kultury i duchowości cystersów rodzi się pytanie o paschalność tej księgi, o wątek misterium paschalnego obecny zarówno w tekstach, jak i w miniaturach. Odpowiedzią na pytanie o Paschę

6 R. Kroos, *Kunsthistorischen Betrachtungen*, [w:] *Landgrafenpsalter. Volständige Faksimile-Ausgabe im Original-Format der Handschrift HB II 24 der Württembergischen Landesbibliothek Stuttgart*, Kommentarband, Hrsg. von F. Heinzer, Graz 1992, s. 63–139; H. Wolter-von dem Knesebeck, *Der Elisabethpsalter in Cividale del Friuli. Buchmalerei für den thüringer Landgrafenhof zu Beginn des 13. Jahrhunderts*, Berlin 2001, passim.

psałterza Jadwigi jest seria siedemnastu całostronicowych miniatur zorganizowana w trzech cyklach narracyjnych. Każdy z nich ma swoją ściśle określoną pozycję w strukturze księgi oraz bardzo jasno i precyzyjne zarysowane przesłanie treściowe. Wszystko to sprawia, że odpowiedź na postawione pytanie o paschalność jest wieloetapowa, wielowarstwowa, prowadząca stopniowo do odkrywania szukanych wątków i niedopuszczająca natychmiastowości oraz posługiwania się skrótami.

Pierwszy cykl narracyjny zawiera następujące miniatury: *Drzewo Jessego* (IV), *Zwiastowanie* (2r), *Narodzenie* (3v), *Zwiastowanie pasterzom* (4r), *Ofiarowanie* (5v), *Pokłon Trzech króli* (6r), *Chrzest Chrystusa* (7v), *Kuszenie Chrystusa* (8r). Jest to zespół obrazów wizualizujących tajemnicę wcielenia. Istotnie epizody dzieciństwa i początków publicznej działalności Chrystusa mówią o ludzkiej naturze Syna Bożego i akcie stania się człowiekiem przez Logos odwieczny. Jednakże możliwe stwierdzenie, że ta tajemnica nie ma nic wspólnego z Paschą, jest niedorzeczne i nie bierze pod uwagę głębi przesłania.

Wcielenie, czyli akt przyjęcia ludzkiej natury przez drugą Osobę Trójcy, jest warunkiem koniecznym Paschy i wręcz wyrażeniem zgody na wielkanocną tajemnicę umierania i zmartwychwstawania Syna Bożego. Ten cykl miniatur poprzedza wielki inicjał B(*eatus vir*) 9r rozpoczynający psalm pierwszy. Jest to psalm programowy całej księgi mówiący o człowieku przyjmującym określoną opcję religijną i etyczną na rzecz Najwyższego oraz oddanym kontemplacji Słowa. Poza tym cykl wcielenia pozostający w relacji do pierwszego psalmu jest wyrazem pewnej fundamentalnej postawy umysłowej i duchowej. Jest to postawa odczytania i rozumienia całej Księgi Psalmów jako księgi mówiącej o Chrystusie, jako księgi prorockiej zapowiadającej przyjsie Syna Bożego w ludzkiej naturze do środowiska upadłego człowieka. Ta postawa ma konsekwencje w kolejnych dwóch cyklach miniatur.

Paradoksalnie właśnie teraz wypada skoncentrować się na trzecim cyklu, wpisanym w zbiór różnorodnych tekstów modlitewnych. W skład

cyklu wchodzić dwie miniatury – *Maiestas Domini* (154v) oraz *Sąd Ostateczny* (157r). Te obrazy wyrażają chwalebną obecność wcielonego Syna Bożego w rzeczywistości nadprzyrodzonej oraz zapowiedź ostatecznego dopełnienia w Paruzji. Pierwszą narzucającą się refleksją jest paschalny charakter wszystkich trzech cykli miniatur.

Teraz można już przejść do analizy drugiego cyklu miniatur wpisanych w tekst Księgi Psalmów. Zanim to jednak uczynimy, musimy znaleźć odpowiedź na jedno pytanie. Czy układ miniatur rozdysponowanych w trzech cyklach obrazowych jest inspirowany biblijną strukturą koncentryczną? Ranga i rola drugiej części – wpisanej w tekst *psalterium* części środkowej, najważniejszej i kluczowej – zdaje się wskazywać na taką właśnie inspirację. Jednakże różnice w wielkości i treści części lateralnych – pierwszej i trzeciej – skłaniają, by zachować daleko idącą ostrożność i dystans do tej myśli. Do tej kwestii wrócimy w dalszej części przedłożenia.

Poszukujemy wątku paschalnego w cyklu miniatur. Cykl środkowy należy poddać głębokiej analizie i interpretacji. W jego skład wchodzi następujące miniatury wpisane w tekst psalterium: *Przemienienie na górze* (29r), *Wjazd do Jerozolimy* (42v), *Biczowanie* (55r), *Ukrzyżowanie* (68r), *Zstąpienie do otchłani* (83v), *Trzy Marie u grobu* (98r) oraz *Wniebowstąpienie* (113r). Ta paschalność traktowana jest tutaj szeroko, może nawet się wydawać, że zbyt szeroko, ponieważ według niektórych poglądów zarówno *Przemienienie na Górze*, jak i *Wjazd do Jerozolimy* nie są epizodami ściśle należącymi do męki i śmierci Zbawiciela. Co najwyżej mogą być zapowiedziami bolesnego przejścia Chrystusa. Jednak taki pogląd należy stanowczo odrzucić. Te wydarzenia są integralną częścią misterium paschalnego jako doświadczenia nie tylko historycznego, lecz także duchowego. Redukcja Paschy jedynie do procesu historycznego bez odczytania wewnętrznego i głębokiego znaczenia jest wielkim zubożeniem i zatraceniem orędzia.

Aby zrozumieć treść miniatur i przesłanie całego zespołu, należy uwzględnić pewną istotną charakterystykę. Otóż każda z miniatur

podporządkowana jest określone psalmowi. Psalmowi 26 *D[ominus illuminatio]* podporządkowana jest miniatura *Przemienienie na górze*, psalmowi 38 *D[ixi custodias]* – miniatura *Wjazd do Jerozolimy*, psalmowi 52 *D[ixit insipiens]*, psalmowi 68 *S[alvum me fac]* – *Ukrzyżowanie*, psalmowi 80 *E[xultate deo]* miniatura *Zstąpienie do Otchłani*, psalmowi 97 *C[antate domino]* miniatura *Trzy Marie u grobu*, psalmowi 109 *D[ixit dominus]* – miniatura *Wniebowstąpienie*. Nasuwa się od razu pytanie o sens takiego podporządkowania. Aby udzielić odpowiedzi, potrzebne są dalsze i głębsze analizy.

Poddając analizie sam ciąg narracyjny miniatur tego cyklu, stwierdzamy, że wykazuje on dynamikę zstępującą. Chrystus bowiem przez mękę i śmierć schodzi na dno egzystencji ludzkiej. Jednak dopiero wtedy ujawnia się jako Syn Boży i główny podmiot wydarzeń paschalnych. Chodzi o wydarzenia przemienienia, wjazdu do Jerozolimy, poprzez akty cierpienia – biczowanie, ukrzyżowanie aż do zejścia na dno otchłani. Odkrywamy też jednak dynamikę wstępującą, która ma początek na dnie otchłani – wyprowadzenie praojców – i jest kontynuowana w zmartwychwstaniu wizualizowanym przez spotkanie niewiast z aniołem oraz sfinalizowane we wniebowstąpieniu. Ujawnienie tej dynamiki jest niezwykle ważne, jednak jeszcze nie wyjaśnia w pełni istnienia wątku misterium paschalnego.

Kluczowy jest związek każdej miniatury z następującym po niej psalmem. Związano bowiem miniatury z psalmami mającymi ogromną wagę w liturgii. Są to bowiem psalmy, które rozpoczynają *matutinum*, czyli pierwszą, celebrowaną jeszcze w godzinach nocnych, godzinę *Officium divinum*. Godzina ta wyposażona w teksty biblijne i patrystyczne przeznaczone do wspólnotowej lektury oraz medytacji rzuca światło na cały dzień i liturgię tego dnia. Każdy z wymienionych psalmów rozpoczyna *matutinum* kolejnego dnia tygodnia. Psalm 26 *D[ominus illuminatio]* rozpoczyna liturgię *feriae secundae*, psalm 38 *D[ixi custodias]* inicjuje modlitwę liturgiczną *feriae tertiae*, psalm 52 *D[ixit insipiens]* wprowadza

w medytację *feriae quartae*, psalm 68 *S[alvum me fac]* rozpoczyna celebrację *feriae quintae*, psalm 80 *E[xultate deo]* daje impuls do pracy i modlitwy *feriae sextae*, psalm 97 *C[antate domino]* wprowadza w myśl *sabbati*. Odmienne rolę przyjmuje natomiast psalm 109 *D[ixit dominus]*, ponieważ rozpoczyna on celebrację *Primae vesperae* przypadającej nazajutrz niedzieli. A co z *matutinum* niedzielnego poranka? Otóż psalm 1 *B[eatus vir]* jest początkiem *matutinum Dominicae*.

Wszystkim tym psalmom w liturgii rzymskiej nadano wysoką rangę. Uznano je bowiem za impuls do codziennej, wspólnotowej oficjalnej modlitwy oraz klucz do zrozumienia liturgii określonego dnia tygodnia. Ta ranga znalazła więc odbicie w *psalterium non feriatum*, przeznaczonym do użytku przez osobę pielęgnując osobistą, pogłębianą modlitwę. Co jednak spowodowało, że każdemu z tych newralgicznych psalmów liturgii przydano całostronicową miniaturę o określonej treści chrystologicznej? Otóż obraz towarzyszący psalmowi jest rezultatem pracy egzegetycznej, czyli odczytania sensu tekstu biblijnego i dogłębne zrozumienie jego treści.

Należy jednak z naciskiem podkreślić, że odczytanie Księgi Psalmów jako zbioru utworów poetyckich zapowiadających Jezusa Chrystusa nie jest czymś nowym w XII wieku. Takie rozumienie psalmów bierze swój początek jeszcze w epoce patrystycznej. Nie ma tu miejsca na studium egzegezy psalmów u Ojców, jednakże właściwe jest przywołanie *Ennarationes in Psalmos* św. Augustyna z Hippony⁷. Wielu mistrzów egzegezy komentowało w istocie Księgę Psalmów, a chrystologizacja psalmów była istotnym nurtem badań teologicznych.

Jednak to, co widzimy w psalterzu należącym do św. Jadwigi Śląskiej i w relacjach całego zespołu miniatur do Księgi Psalmów oraz innych modlitw jest czymś nowym, a chrystologizacja tych psalmów jest

7 Augustinus Sanctus, *Ennarationes in Psalmos*, ed. J.-P. Migne, kol. 67–1027 (*Patrologia Latina* 36).

rzeczywiście czymś oryginalnym. Piszący te słowa doszedł do wniosku, że nie odnaleziono psalterza o analogicznym lub tylko nawet zbliżonym układzie miniatur w stosunku do tekstów psalmów. Nawet psalterz hamburski (Hamburg, Staats- und Universitätsbibliothek, In scrinio 85) przywoływany jako najbliższy psalterzowi jadvizańskiemu, nie ma tak złożonego cyklu miniatur wpisanych w tekst *psalterium*. Owszem, ma on obszerne *proemium*, w którym miniatury wizualizują tajemnice wcielenia i Odkupienia (*Zwiastowanie, Narodzenie, Ofiarowanie, Pokłon trzech króli, Cud w Kanie Galilejskiej, Chrzest Chrystusa, Ostatnia Wieczerza, Złożenie do grobu, Wniebowstąpienie*). Natomiast w tekst Księgi Psalmów wpisane są tylko trzy miniatury podporządkowane psalmom archaicznego już wtedy trójpodziału – *Ukrzyżowanie* (15r) psalm I, *Zmartwychwstanie* (59r), psalm 51 *Maestas Domini* (105r), psalm 101. Owszem, są to miniatury ściśle związane z misterium paschalnym, lecz podporządkowane psalmom podziału formalnego i schematycznego, a nie pierwszym psalmom liturgii dnia. W porównaniu z tym skromnym cyklem, cykl *psalterium* trzebnickiego ujawnia bogactwo treści opartej na relacjach tekstu i obrazu.

Warto przywołać jeszcze psalterz św. Elżbiety (Cividale del Friuli, Museo Archeologico Nazionale, CXXXVII), który zaopatrzony jest w bardzo zwięzły, ale harmonijny i zrównoważony cykl miniatur poprzedzający Księgę Psalmów⁸. Mamy tam trzy zespoły obrazów po dwie miniatury, każda zawiera dwa przedstawienia. Pierwszy zespół ujawnił wcielenie i człowieczeństwo Chrystusa – 8v, 9r – *Zwiastowanie, Narodzenie, Pokłon trzech króli, Chrzest Chrystusa*. Drugi zawiera miniatury przedstawiające mękę i śmierć Chrystusa – 10v, 11r – *Wjazd do Jerozolimy, Ostatnia Wieczerza, Zdjęcie z krzyża, Złożenie do grobu*. Trzeci ujawnia zmartwychwstanie i chwałę Chrystusa – 12v, 13r – *Trzy Marie u grobu, Zstąpienie do Otchłani, Wniebowstąpienie, Zesłanie Ducha Świętego*. Cykl ten w sposób

8 H. Wolter-von dem Knesebeck, *Der Elisabethpsalter in Cividale del Friuli*, passim.

syntetyczny, ale bardzo jasny wyraża tajemnice Chrystusa, jego Wcielenie i Odkupienie, albo inaczej – wcielenie, pasję i chwałę. Obrazy nie są podporządkowane psalmom, lecz pozostają w relacji do całej Księgi Psalmów.

Podporządkowanie miniatury określone mu psalmowi, czyli ustanowienie relacji tekstu do obrazu, ma u podstaw pewne dokonane już odczytanie psalmu, przede wszystkim psalmu newralgicznego. Jednakże ogólne podstawowe rozumienie każdego psalmu miało wpływ na tę lekturę. Głębokim podłożem tej więzi było szczególne, wyjątkowe rozumienie psalmów, które miało miejsce i było zakorzenione w środowisku, w którym powstał psalterz. Wiadomo, że był dziełem cystersów, ponieważ został sporządzony – przepisany i iluminowany – w opactwie w Lubiążu.

W tym czasie istniały dwie podstawowe szkoły interpretacji Biblii – egzegeza monastyczna oraz egzegeza szkół katedralnych i zakonnych. Pierwsza zasadzała się na swobodnym wyborze zdania, słowa, akapitu oraz medytacji w celu odkrycia duchowego sensu tego fragmentu i jego znaczenia dla indywidualnego, osobistego, sposobu odniesienia się do Boga. Celem było poszukiwanie reguł i dyrektyw do zastosowania w życiu duchowym i w relacji do Chrystusa dla osoby praktykującej życie mnisze.

Druga była kursoryczną, systematyczną lekturą każdego wersektu w nastawieniu na poszukiwanie jego sensu. To poszukiwanie obejmowało najpierw dwa, potem trzy etapy – wyjaśnienie trudności, odkrywanie sensu, postawienie i rozwiązanie problemu. Ten drugi etap stał przed wyłuskiwaniem sensu dosłownego, historycznego lub duchowego, obejmującego triadę: alegoria, tropologia, anagogia⁹.

9 J. Châtillon, *La Bible dans les écoles du XIII^e siècle*, [w:] *Le Moyen Age et la Bible*, sous la direction de P. Riché, G. Lobrichon, Paris 1984, s. 167; G. Dahan, *L'exégèse chrétienne de la Bible en Occident médiévale XIII^e-XIV^e siècle*, Paris, 1999, passim.

Właściwe byłoby przywołanie biblijnego komentarza do psalmów autorstwa Piotra Lombarda w celu wprowadzenia w atmosferę duchową i intelektualną wieków XII i XIII oraz pokazania sposobu egzegezy. Czytając ten komentarz, należy jednak zwrócić uwagę na występujące w nim dwa podmioty. Pierwszym jest podmiot liryczny, który zmaga się ze słabością i przeciwnościami. Drugim jest Jezus Chrystus, który jest w relacji do pierwszego i wychodzi mu naprzeciw¹⁰.

W psalmie 26 podmiot liryczny jest przeniknięty lękiem i ogarnięty ciemnością. Znajduje jednak nadzieję w Chrystusie, ponieważ pragnie się ukryć w namiocie – *tabernaculum*, którym jest ciało Chrystusa, i widzieć Jego świetliste oblicze. Alegorie Chrystusa ukryte są w wersecie II – namiot, kapłan, skała, głowa. Chrystus wychodzi naprzeciw podmiotowi i ukazuje mu swe oblicze.

Psalm 38 charakteryzuje się milczeniem podmiotu w obliczu wrogów. Podmiot szuka końca swego życia, a tym końcem okazuje się Chrystus. Jest on odpowiedzią na pytanie o liczbę dni bytu ludzkiego, który jest przemijalny. Podmiot oczekuje, że zostanie przez Boga wyrwany ze zła, które na niego czyha.

Historia Dawida uciekającego przed Amalekiem przenika tekst psalmu 52. Dawid odczytany jest tutaj jako Chrystus poddany inwazji zła. Analiza postępowania złych ludzi, rozpoczęta wersem „Non est deus”, jest integralną częścią tego psalmu, dlatego jest ona aluzją do ukrzyżowania Chrystusa i niełamania mu kości.

Psalm 68 jest pełen wołania podmiotu lirycznego o ratunek. Kluczem jest *substantia*, czyli podłoże, na którym można oprzeć stopy, a którego brakuje. W człowieku, który poddany został różnego rodzaju opresjom,

¹⁰ Petrus Lombardus, *In totum psalterium commentarii*, ed. J.-P. Migne, kol. 00431-1296D (Patrologiae Latinae Cursus Completus 191); Petrus Lombardus, *Collectanea in omnes B. Pauli apostoli epistolas*, ed. J.-P. Migne, kol. 1297-1696 (Patrologiae Latinae Cursus Completus 191); kol. 9-520 (Patrologiae Latinae Cursus Completus 191).

rozpoznany został Chrystus cierpiący i umierający. Są aluzje do jego ukrzyżowania i do pojenia żółcią. Konsekwencją męki Chrystusa jest *scriptura* – jej alegorią jest stół, na którym leży dwanaście bochenków chleba. Natomiast ubodzy i cierpiący jawią się jako alegoria Chrystusa.

Początek psalmu 80 jest naznaczony radością, którą przyniosła łaska (*sumite psalmum*) i która dana jest też przez człowieczeństwo (*date tympanum*). Jednakże tym, co decyduje o obliczu tego tekstu, jest wyjście Izraelitów z Egiptu. Widzimy tam Boga, który wyprowadza lud z niewoli. Ten lud wychodzi ze zniewolenia i otrzymuje godność, wsparcie i kierownictwo. Bóg, wyprowadzając swój lud, pokonuje wszelkie przeszkody symbolizowane przez wody. Bóg staje się bliski człowiekowi przez Chrystusa.

Przedmiotem psalmu 97 są dwie rzeczywistości. Pierwszą jest zbawienie realne i dokonane ramieniem Bożym. Tym ramieniem jest Chrystus, zbawienie i wyzwolenie Chrystusa jest bowiem jego dziełem. Drugą rzeczywistością jest chwalenie Boga w odpowiedzi na jego zbawienie. Wychwalają go zarówno ludzie podlegający cierpieniom (trąby srebrne i spizowe), jak i ludzie uwikłani w grzechy i zmagający się z nimi (rogi zwierzęce).

Psalm 109 został odczytany przez komentatora w kluczu chrystologicznym i podzielony na trzy części. W części pierwszej jest mowa o naturze boskiej (*Dominus*) i o naturze ludzkiej Chrystusa (*dominus*) oraz owzajemnych relacjach Ojca i Syna. W części drugiej podkreślona jest boskość Ojca oraz boska natura Chrystusa. Komentator mówi tu o jedności Ojca i Syna. W części trzeciej opisano ludzką naturę Chrystusa. Jawi się on tutaj jako kapłan wieczny według obrządku Melchizedeka, ponieważ ofiaruje on swe ciało i krew – chleb i wino. Aluzja do Eucharystii jest tutaj oczywista. Chrystus został zaproszony do zasiadania na wysokościach, jest więc tajemnicą, a tajemnica jest odczytywalna jedynie w wierze.

Powyższa analiza tekstu komentarza do psalmów początkowych *matutinum* i psalmu pierwszych nieszporów skłania do potwierdzenia

początkowej tezy, że każdy z nich ujawnia dwóch protagonistów. Pierwszym jest podmiot liryczny. Jest to osoba doświadczająca lęku, trwogi, cierpienia, uznająca ograniczenia swej egzystencji, doświadczająca zagrożenia, ale też wyrażająca radość z doznanego ratunku i pomocy oraz żywiąca nadzieję. Podmiotem lirycznym jest człowiek w swym istnieniu, poddany wielorakim sprzecznościom. Drugim protagonistą jest Chrystus rozpoznawany w przeżyciach człowieka oraz obecny w opisywanych wydarzeniach i ukryty w wielorakich alegoriach. Chrystus jest osobą działającą i przychodzącą człowiekowi w sukurs.

Relacja podmiotu lirycznego i Chrystusa jest złożona, jednakże to Chrystus przejmuje w określonych momentach inicjatywę i staje przed człowiekiem ze swoim zbawieniem i ratunkiem. Staje on w swej zbawczej sprawczości, ale ujawnia też przewidywanie swej śmierci i zmartwychwstania. Można więc powiedzieć, że obie postacie – Chrystus i człowiek ukryty pod maską podmiotu lirycznego – ujawniają się w poniżeniu i cierpieniu oraz w nowości i radości, są więc osobami przeżywającymi Paschę. Tak więc misterium paschalne w tekście psalmów newralgicznych ma podwójny wymiar. Jest to bowiem misterium Chrystusa, który ujawnia swoją mękę i zmartwychwstanie, i misterium człowieka, który w relacji z Chrystusem przeżywa zarówno cierpienie, jak i radość.

Czy więc analizowany komentarz – *Glosa magistri sententiarum* – był bezpośrednim wzorcem do aplikacji miniatur do konkretnych psalmów newralgicznych? Tego nie można potwierdzić, nie istnieją żadne przesłanki łączące bezpośrednio psalterz trzebnicki z dziełem Piotra Lombarda. W powyższej analizie chodziło o coś innego – o ukazanie atmosfery duchowej i intelektualnej czasu, sposobu myślenia właściwego dla tej kultury oraz metod interpretacji psalmów. Ta atmosfera i ten sposób czytania psalmów nie mogły być obce cystersom lubiąskim. Wszak poprzez swoje macierzyste opactwa na zachodzie, które tworzyły poprzez akcję filiacyjną wspólnoty na Śląsku, mieli oni kontakt

z głównymi nurtami umysłowymi epoki. Owszem, ich główną metodą była monastyczna *lectio divina*, jednakże nie stronili od egzegezy szkół.

Zdumiewające jest jednak, że o ile dwa podmioty tekstów – Chrystus i człowiek – pozostają w dynamicznych relacjach, to postać Chrystusa jako głównego protagonisty dominuje w miniaturach. Jaka jest tego przyczyna? Jest nią duchowość cystersów, którzy stworzyli psalterz. Duchowość będąca przedmiotem dociekań wielu badaczy, stworzona przez kilku głównych mistrzów – Bernarda z Clairvaux, Williama z Saint Thierry, Guericca z Igny, Aelreda z Rievaulx – zasadzała się przede wszystkim na miłości. Tej miłości Bożej doświadcza człowiek. Miłość Boga została objawiona w Chrystusie, prawdziwym Bogu i prawdziwym człowieku. Dlatego tak ważna w duchowości cysterskiej jest cielesność Chrystusa. To on z użyciem swej ludzkiej natury dokonuje dzieła zbawienia człowieka. Ludzką odpowiedzią na miłość jest kontemplacja tej miłości, czyli inaczej kontemplacja tajemnic Chrystusa. Miłość jest więc rdzeniem duchowości cysterskiej.

Człowiek odpowiadający na miłość Boga jest wezwany do miłowania Boga. Pierwszym etapem tej miłości jest miłość Chrystusa człowieka, czyli miłość jego cielesności utożsamianej z człowieczeństwem. Cysterscy mistycy w doświadczeniu człowieczeństwa Chrystusa wyraźnie wydzielali dwie sfery kontemplacji. Pierwszą było przyjście na świat i dzieciństwo Chrystusa, drugą – męka i śmierć.

Kluczowe do zrozumienia związku psalmów i miniatur będzie dzieło Bernarda Clairvaux *De diligendo Deo*¹¹. Autor mówi o miłowaniu ciała Chrystusa umęczonego, ubiczowanego, cierniem koronowanego, przebitego gwoździami. Bernard twierdzi, że to właśnie człowieczeństwo Chrystusa poddane destrukcji i męce jest rzeczywistością umożliwiającą doświadczenie łaski. Związek miniatur z psalmami można więc

11 Bernardus Sanctus, *De diligendo Deo*, ed. J.-P. Migne, kol. 984C–987d (Patrologia Latina 182).

zrozumieć w świetle mistyki cysterskiej, w której Chrystus jest miłowany w swej cielesności.

Odczytanie miniatur w świetle zarówno egzegezy szkół, jak i cysterskiej mistyki cielesności Chrystusa staje się podstawą do zrozumienia miniatur towarzyszących psalmom *matutinum* w kluczu paschalnym. Egzegeza szkół wyodrębniła psalmy, które w sposób wyrazisty zapowiadają mękę Chrystusa. Są to psalmy 52, 68, 80. Uznano je za psalmy prorocze, przepowiadające mękę Chrystusa. Nie lekceważono pozostałych psalmów, ponieważ zarówno te poprzedzające ów rdzeń, jak i następujące po nich stanowiły integralną bazę do myślenia i przeżywania postaci Chrystusa oraz dawały punkt zaczepienia do obrazowej narracji miniatur cyklu wpisanego w tekst księgi psalmów. Wszystkie one ujawniają oraz wizualizują, czyli odnajdują formę obrazową misterium paschalnego.

Jednak dopiero duchowość cysterska wspólnoty lubiąskiej postanowiła stworzyć obrazy odpowiadające treści psalmów, ich rozumieniu duchowemu. Podstawową rolę odegrały tutaj dwa czynniki. Pierwszym był konsekwentny, duchowy chrystocentryzm mistyki cysterskiej. Treścią miniatur jest przede wszystkim Chrystus – nie tylko idący w kierunku męki, cierpiący, umierający, lecz także zmartwychwstały i wchodzący do chwały. Drugim czynnikiem jest cielesność Chrystusa. Konkretnie, rzeczywiste ciało Chrystusa jest przedstawione we wszystkich miniaturach. Odkrywając cysterski rys w przeżywaniu orędzia psalmów, trzeba dostrzec najpierw nacisk położony na mękę, schodzenie, umierania. Jednakże ma to swoje uzasadnienie, ponieważ w męce, a szczególności w ranach Chrystusa, osoba kontemplująca, przede wszystkim mnich, odkrywa miłosierdzie Chrystusa, jego pochylenie się nad upadłym człowiekiem. Doświadczenie mistyczne staje się więc doświadczeniem cielesności Chrystusa, ale czy jest to tylko cielesność poddana destrukcji i umieraniu? Okazuje się, że konsekwencją umierania jest też chwała i wyniesienie, również dla natury ludzkiej.

Narracja całego cyklu paschalnego psalterza zdaje się bardzo wyważona. Nie chodzi tu jednak o wyważenie czysto numeryczne – tyle samo destrukcji, co i chwały, ale wyważenie w sensie teologicznym. Odpowiedzią na uniżenie i destrukcję jest bowiem wyniesienie i rzeczywistość nadprzyrodzona.

Wynika z tego, że użytkowniczką psalterza była zachęcana do kontemplowania Chrystusa Zbawiciela w jego uniżeniu aż po otchłań oraz w jego powstaniu z martwych. Jednakże niezbędnym warunkiem tej kontemplacji było rzeczywiste ciało Chrystusa. Nawet warstwa stylowa tych miniatur uwypuklała cielesność. Jednym z ważniejszych elementów tej warstwy są fałdowania szat. Łagodne, miękkie, zarysowane łukami fałdy przy regresie fałd ostrych i łamanych ujawniają wolumen ciała Chrystusa.

Czym więc jest misterium paschalne cyklu wpisanego w Księgę Psalmów psalterza trzebnickiego? Najbardziej adekwatną odpowiedzią będzie, że jest to doświadczenie przejścia Chrystusa – przejścia przez cierpienie i śmierć, a także przez zwycięstwo i chwałę niebieską. Paschalny charakter cyklu miniatur wpisanych w Księgę Psalmów jawi się najpełniej w medytacji tekstu psalmów oraz kontemplacji obrazów wizualizujących Chrystusa. Pascha psalterza może być kontemplowana zarówno w warstwie literackiej biblijnej, jak i w warstwie wizualnej, obrazowej, w jego wydarzeniach męki, śmierci i zmartwychwstania. Jest to Pascha Chrystusa proklamującego swą miłość ku człowiekowi.

Bibliografia

- Augustinus Sanctus, *Enarrationes in Psalmos*, kol. 67–1027 (Patrologia Latina 36).
- Bernardus Sanctus, *De diligendo Deo*, kol. 984C–987d (Patrologia Latina 182).
- Châtillon J., *La Bible dans les écoles du XIIIe siècle*, [w:] *Le Moyen Age et la Bible*, sous la direction de P. Riché, Guy Lobrichon, Paris 1984, s. 163–197.
- Dahan G., *L'exégèse chrétienne de la Bible en Occident médiévale XIIe-XIVe siècle*, Paris 1999.
- Göber W., *Katalog der handschriften der ehemaligen Universitätsbibliothek Breslau*, Bd. 3, Wrocław, Biblioteka Uniwersytecka, rkps akc. 1967/2.
- Haseloff A., *Die thurinigisch-sächsisch Malerschule des 13. Jahrhunderts*, Strassburg 1897.
- Jażdżewski K. K., *Lubiąż. Losy i kultura umysłowa śląskiego opactwa cystersów (1163–1624)*, Wrocław 1993.
- Jażdżewski K. K., „Biblia Henrykowska” IF 13 i „Psalterz trzebnicki” IF 440. *Dzieła kaligraficzne cystersa lubiąskiego z lat 1238–1245*, „Studia Źródłoznawcze” 1980 nr 25, s. 109–119.
- Kaczmarek R., Mrozowicz W., *W kręgu średniowiecznych iluminowanych psalterzy śląskich. Europejska sztuka książki w pełnym blasku*, Pelplin–Wrocław 2019.
- Kloss E., *Die schlesische Buchmalerei des Mittelalters*, Berlin 1942.
- Kroos R., *Kunsthistorischen Betrachtungen*, [w:] *Landgrafenpsalter. Vollständige Faksimile-Ausgabe im Original-Format der Handschrift HB II 24 der Württembergischen Landesbibliothek Stuttgart. Kommentarband*, Hrsg. von F. Heinzer, Graz 1992, s. 63–139.
- Michalski S., *Psalterium nocturnum*, [w:] *Herzöge und Heilige. Das Geschlecht der Andechs Meranier im europäischen Hochmittelalter. Katalog zur*

- Ausstellung im Kloster Andechs. 13. Juli 24. October 1993*, Hrsg. Joseph Kirmeier und Evamarie Brackhoff, München 1993, s. 236.
- Petrus Lombardus, *Collectanea in omnes B. Pauli apostoli epistolas*, kol. 1297–1696 (Patrologiae Latinae Cursus Completus 191); s. 9–520 (Patrologiae Latinae Cursus Completus 192).
- Petrus Lombardus, *In totum psalterium commentarii*, ed. J.-P. Migne, kol. 00431–1296D (Patrologiae Latinae Cursus Completus 191).
- Podlacha W., *Miniatury śląskie do końca XIV wieku*, [w:] *Historia Śląska od najdawniejszych czasów do roku 1400*, t. 3, red. W. Semkowicz, Kraków 1936, s. 199–210.
- Suckale-Redlefsen G., *Psalterium Nocturnum*, [w:] *Die Andechs-Meranier in Franken. Europäische Fürstentum im Hochmittelalter. Ausstellung in Bamberg von 16.9.1998 bis 30. 9 1998*, Mainz 1998, Hrsg. von L. Henning, s. 374–375.
- Tabor D., *Iluminacje cysterskich kodeksów śląskich*, Kraków 2004.
- Tabor D., *Psalterz trzebnicki: między egzegezą a duchowością*, [w:] *Cysterki w dziejach i kulturze ziem polskich, dawnej Rzeczypospolitej i Europy Środkowej. Materiały z siódmej Międzynarodowej Konferencji Cystersologów*, Trzebnica 18–21 września 2002, red. A. M. Wyrwa, A. Kielbasa SDS, J. Swastek, Poznań 2004, s. 108–120.
- Tabor D., *Od lectio divina do dwóch sensów pisma. Refleksy cysterskiej egzegezy w psalterzu trzebnickim IF 440*, [w:] *Dzieje i kultura cystersów w Polsce*, t. 2, red. M. Starzyński, D. Tabor CR, Kraków 2018, s. 179–194.
- Tabor D., „*Beatus vir*”. *Iluminowany chrystologiczny psalterz trzebnicki (Wrocław, Biblioteka Uniwersytecka IF 440) wobec intelektualnych i duchowych nurtów XIII stulecia*, Kraków 2020.
- Walicki M., *Iluminacje i oprawy rękopisów*, [w:] *Sztuka polska przedromañska i romańska do schyłku XIII wieku*, red. M. Walicki, Warszawa 1971, s. 249–276.
- Wałkowski A., *Skrytoria cystersów filiacji portyjskiej na Śląsku do końca XIII wieku*, Zielona Góra–Wrocław 1996.

Wolter-von dem Knesebeck H., *Der Elisabethpsalter in Cividale del Friuli. Buchmalerei für den thüringer Landgrafenhof zu Beginn des 13. Jahrhunderts*, Berlin 2001.

Ilustracje



Miniatura *Przemienienie na górze*, 29r, psalterz trzebnicki, lata 30. XIII wieku.

Źródło: Biblioteka Uniwersytecka, Wrocław, IF 440.



Miniatura *Wjazd do Jerozolimy*, 42v psalterz trzebnicki,
lata 30. XIII wieku.

Źródło: Biblioteka Uniwersytecka, Wrocław, IF 440.



Miniatura *Biczowanie*, 55r, psalterz trzebnicki, lata 30. XIII wieku.
Źródło: Biblioteka Uniwersytecka, Wrocław, IF 440.



Miniatura *Ukrzyżowanie*, 68r, psalterz trzebnicki, lata 30. XIII wieku.
Źródło: Biblioteka Uniwersytecka, Wrocław, IF 440.



Miniatura Zstąpienie do otchłani, 83v, psalterz trzebnicki,
lata 30. XIII wieku.

Źródło: Biblioteka Uniwersytecka, Wrocław, IF 440.



Miniatura *Trzy Marie u grobu*, 98r, psalterz trzebnicki,
lata 30. XIII wieku

Źródło: Biblioteka Uniwersytecka, Wrocław, IF 440.

Ars de mortibus surgendi...



Miniatura Wniebowstąpienie, 113r, psalterz trzebnicki,
lata 30. XIII wieku.

Źródło: Biblioteka Uniwersytecka, Wrocław, IF 440.

Baranek paschalny: zabity i przechodzący przez zasłonę do świątyni

QUINITAS –
KWATERA RETABULUM KOŚCIOŁA
FRANCISZKANÓW W TORUNIU,
1360–1390

Kwaterna, na której przedstawiono Trójkę Świętą w postaci pięciu, nie trzech osób, jest wyjątkowym obrazem na ziemiach polskich. Nie jest ona jednak osobnym obrazem ani reliktem zaginionego retabulum. Jego kwatery, choć nie wszystkie, zachowały się, a poliptyk został poddany rekonstrukcji. Pierwotna szafa ołtarzowa została ufundowana do franciszkańskiego kościoła w Toruniu i pozostawała tam, wieńcząc korpus głównego ołtarza. Powstała najprawdopodobniej w latach 1360–1390. Jeszcze w 1724 roku w inwentarzu kościoła i klasztoru zamieszczono jego opis. W 1731 roku została usunięta, aby zrobić miejsce dla nowego ołtarza. Rzeźbiony korpus wtedy zaginął, a skrzydła, poddane destrukcji, przechowywano w nawie bocznej. Dopiero Bernhard Schmid poddał je konserwacji i rekonstrukcji oraz umieścił na emporze kościoła. W 1939 roku skrzydła trafiły do Muzeum Narodowego w Warszawie. Zrabowane przez niemieckiego okupanta, przechowywane były w Krakowie

i dopiero w 1953 roku wróciły do Krakowa. Od 1989 roku znajdują się w Muzeum Diecezjalnym w Pelplinie¹.

Zachowało się jedynie sześć tablic polipytyku malowanych obustronnie. Hipotetyczna rekonstrukcja umieszcza tablice w domniemanym kontekście skrzydeł. Czy jednak obraz, który jest przedmiotem zainteresowania, został umieszczony w miejscu, które jest zgodne z pierwotną lokalizacją? Bardzo trudno na to pytanie odpowiedzieć. Jednakże przynajmniej podstawowa analiza ikonograficzna przedstawień na kwadratach, pozwoli choć w zarysie odtworzyć kontekst, w którym *Quinitas* miała swoje miejsce i wchodziła w relacje z innymi obrazami.

Otóż według rekonstrukcji w górnej parze skrzydeł wewnętrznych znajdują się tablice A i B. Tablica A mieści na awersie właśnie *Quinitas*, lecz także *Zwiastowanie* i *Obrzezanie*, a na rewersie *Ukazanie się Zmartwychwstałego Marii*, *Trzy niewiasty u groby* oraz *Wniebowstąpienie*. Na awersie tablicy B mamy *Pokłon trzech króli*, *Ofiarowanie w świątyni* oraz *Dwunastoletniego Jezusa wśród mędrców*.

Rekonstruktorzy zaliczyli do górnej pary skrzydeł zewnętrznych tablice C i D. W tablicy C na awersie odnajdujemy *Wprowadzenie Marii do świątyni*, *Modlitwę św. Klary*, a na rewersie *Chrystusa w Ogrójcu* wraz z *Pojmaniem* oraz *Cierniem koronowaniem*. Na awersie tablicy D widzimy *Stygmatyzację św. Franciszka*, *św. Annę Samotrzeć*, *Izajasza* i *Baalama*, a na rewersie *Ukrzyżowanie*, *Zdjęcie z Krzyża* i *Oplakiwanie*.

Tablice E i F miały według rekonstrukcji należeć do dolnej pary skrzydeł zewnętrznych. Awers tablicy E wypełniają *Mater Misericordiae*, *św. Maria Magdalena*, *św. Paweł* oraz *św. Ludwik z Tuluzy*. Rewers niesie przedstawienia *Chrystusa przed Piłatem* i *Biczowanie*. Tablica F na awersie

1 Toruń, *Kościół franciszkanów, Malarstwo gotyckie w Polsce, Sześć tablic polipytyku*, [w:] *Malarstwo gotyckie w Polsce*, t. I: Synteza, red. A. S. Labuda, K. Secomska, Warszawa 2004, s. 270–274.

ujawnia *Kazanie św. Antoniego w Arles, Pietę, św. Jana Ewangelistę oraz Symeona, na rewersie widnieją zaś *Niesienie krzyża, Maria Omdlewająca*².*

Mamy do czynienia ze zdefektowanym retabulum, mającym bardzo bogaty program obrazowy, z pewnością franciszkański. Jednakże nawet w tej zdefektowanej kolekcji obrazów możemy dostrzec pewne wątki. Otóż wyróżniają się trzy wielkie narracje – narracja inkarnacyjna, związana z narodzeniem i dzieciństwem Jezusa, narracja redempcyjna, ukazująca pasję i zmartwychwstanie, oraz narracja hagiograficzna, ujawniająca zapewne specjalne kultury świętych promowane przez wspólnotę franciszkańską. Epizody związane z dzieciństwem, wyrażające tajemnicę wcielenia, są zwykle na awersach. Wydarzenia pasji, albo lepiej Paschy Chrystusa, umieszczone są na rewersach. Dwie strony skrzydeł ujawniały więc dwie tajemnice chrześcijaństwa. Jaka była relacja obrazów skrzydłowych do centralnej partii, która zaginęła? Odpowiedź na to pytanie dziś chyba nie jest możliwa. Jednak jest już widoczne, że *Quinitas*, czyli Trójca w pięciu osobach, została włączona w kontekst Wcielenia.

Obraz był już przedmiotem wnikliwych badań. Maria Michnowska uznała kompozycję za rodzaj wizualnego traktatu teologicznego ujawniającego prawdy wiary³. Określiła obraz jako przedstawienie Trójcy Świętej – stwarzającej i odkupiającej. Dokładnie przeanalizowała draperię okrywającą Chrystusa oraz drzewo życia. Jej uwagę zatrzymał gest Boga Ojca, zwracającego się z nakazem do anioła. Całość badaczka osadziła w duchowej i artystycznej kulturze franciszkanów.

Wielki wkład w badania nad tym przedstawieniem wniósł Tadeusz Dobrzeniecki⁴. Do niego należy nazwanie obrazu *Quinitas*. Odkrył

2 Tamże, s. 270.

3 M. Michnowska, *Ze studiów nad XIV-wiecznym politykiem toruńskim*, „Teka Komisji Historii sztuki” 2 (1961), s. 119–212.

4 T. Dobrzeniecki, *The Torun Quinity in the National Museum in Warsaw*, „The Art Bulletin” 46 (1964) nr 3, s. 380–388; T. Dobrzeniecki, *Legenda o Secie i Drzewie życia w sztuce średniowiecznej*, „Roczniki Muzeum Narodowego w Warszawie”

głęboką warstwę myślową przedstawienia, która ma swą genezę w Liście do Hebrajczyków. Związał treść obrazu z treścią *Exultet* – orędzia paschalnego.

Władysław Łoś dostrzegł w przedstawieniu wyraz doktryny trynitarniej, odnalazł elementy apokaliptyczne w kompozycji oraz zwrócił uwagę na malarstwo książkowe jako źródło ikonografii⁵. Adam Labuda również wzmiankował o kwaterze i wniósł wkład do badań nad jej treściami⁶.

Temat misterium paschalnego został zaledwie dotknięty przez Tadeusza Dobrzenieckiego. Istotnie treść orędzia paschalnego znajduje swe odbicie w zawartości treściowej toruńskiej kwatery. Czy jednak jest to jedyny element wyczerpujący zakres treści paschalnej w całym złożonym i wielowarstwowym obrazie? Aby na to odpowiedzieć, należy dokonać analizy obrazu.

Otóż cała zawartość *Quinitas* rozłożona jest na trzech planach. Prawdą jest, że przestrzeń obrazu jest bardzo płytka i identyfikowanie planów może wydać się dziwne. Wszak cała kompozycja jest rozbudowana na złotym tle, a fragment podłoża w dolnej części obrazu, stwarzającej nieśmiało wrażenie przestrzeni, jest bardzo skromny. Przestrzeń nie daje więc wielkich możliwości do rozbudowy kompozycji w głąb. Jednak nie chodzi tu wcale o przestrzenność obrazu. Trzy plany są po prostu trzema sektorami treści, trzema sektorami obrazu. Należy każdy z nich dokładnie przeanalizować.

10 (1966), s. 165–202; T. Dobrzeniecki, *Toruńska Quinitas*, „Biuletyn Historii Sztuki” 30 (1968) nr 3, s. 261–278.

5 W. Łoś, *Program ikonograficzny kwatery Trójcy Świętej polptyku toruńskiego*, [w:] *Sztuka Torunia i ziemi chełmińskiej 1233–1815*, red. J. Poklewski, Warszawa–Poznań–Toruń 1986, s. 121–134.

6 A. S. Labuda, *Chrystus dwunastoletni – Bóg, Nauczyciel. Ze studiów nad retabulum franciszkanów toruńskiej*, [w:] *Nobile claret opus. Studia z dziejów sztuki dedykowane Mieczysławowi Zlatowi*, Wrocław 1998, s. 106–122.

Paradoksalnie lepiej rozpocząć od planu ostatniego, najdalszego. Jego główną częścią jest krzyż potraktowany jako *lignum vitae*. Tadeusz Dobrzeniecki trafnie i precyzyjnie rozpoznał narzędzie męki prefigurowane przez Drzewo Życia usytuowane w środku ogrodu rajskiego. Jak drzewo rajskie rośnie w środku ogrodu, tak krzyż Chrystusa stanowi centrum wszechświata. Krzyż ten został zatknięty w ziemi w miejscu, gdzie Set i Melchizedech złożyli ciało Praojca. Była to góra, która potem stała się Golgotą. Do ust martwego Adama spłynęła wówczas krew Chrystusa⁷. Myślenie typologiczne przybiera tu wyraźny rys soteriologiczny. Adam bowiem, a z nim cała ludzkość, doświadcza zbawczego działania Syna Bożego.

Krzyż *lignum vitae* przybiera konkretne kształty plastyczne. Są to gałązki kształtowane bardzo naturalnie. Dwie z nich, łagodnie wygięte i zakończone zamkniętymi wolutami, tworzą ramiona krzyża, dwie u dołu zwijają się w regularne pętle, oraz dwie, wyrastające z pnia, stykają się powyżej, tworząc wolutę. Krzyż jako drzewo życia stanowi centralną oś i szkielet całej kompozycji. Można powiedzieć, że stanowi on rdzeń treści, którą niesie obraz umieszczony w tej kwaterze. Bez niego odczytanie całego orędzia byłoby niemożliwe. Drzewo życia, czyli krzyż, niesie bowiem Ukrzyżowanego, którego przybite ręce i stopy są widoczne. Tak więc pierwszy, najgłębszy plan wypełnia przedstawienie Ukrzyżowanego. Jednak jest to przedstawienie niespotykane, ponieważ Chrystus zakryty jest całkowicie wzorzystą tkaniną spływającą aż do dolnej części słupa. Tadeusz Dobrzeniecki odczytał w niej tkaninę, o której wzmiankuje List do Hebrajczyków (Hbr 6, 19). Jest to co prawda jedynie wzmianka, lecz o wielkiej doniosłości. W rozdziale szóstym Listu jest mowa o perspektywie zbawienia i nadziei dla wierzących. Ta nadzieja może być czynnikiem prowadzącym

7 T. Dobrzeniecki, *Legenda o Secie i Drzewie Życia...*, dz. cyt., s. 165–202.

do ostatecznego zbawienia. Ma ona przeniknąć, jak kotwica, aż za zasłonę przybytku, przez którą też przeszedł Jezus-Arcykapłan. Oczywiście jest tu odniesienie do opisu budowy przybytku – namiotu, podjętego na polecenie YHVH, które otrzymał Mojżesz. Księga Wyjścia w rozdziale 26 podaje dokładny opis tego namiotu (Wj 26, 30–35). Została ona wykonana z purpury i bisioru (Wj 26, 31–34). Oddzielała Miejsce Święte od Miejsca Świętego Świętych, gdzie spoczywała Arka Świadcstwa.

Jednak ważniejsze dla zrozumienia roli zasłony jest opis liturgii Dnia Przebłagania (*Iom Kippur*) z 16. rozdziału Księgi Kapłańskiej. Aaron jako arcykapłan tego dnia będzie miał prawo wejść za zasłonę, do miejsca Świętego Świętych. Przyprowadzi do przybytku cielca na ofiarę przebłagalną i barana na ofiarę całopalną. Od ludu ma przyjąć dwa kozły na ofiarę przebłagalną oraz barana na ofiarę całopalną. Aaron złoży cielca na ofiarę przebłagalną. Z krwią cielca wejdzie poza zasłonę i pokropi krwią przebłagalnią, czyli płytę wierzchnią zakrywającą wnętrze Arki. Następnie złoży w ofierze wylosowanego dla YHVH kozła, a jego krew wniesie za zasłonę i pokropi nią przebłagalnią Arki. Pierwsze zwierzę zostało ofiarowane za Aarona i jego rodzinę, drugie – za lud.

Następnie nałoży ręce na głowę kozła wylosowanego dla Azazela i wypowie grzechy ludzi. Kozioł ma ponieść grzechy ludu na pustynię. Po wypędzeniu kozła następują ofiary całopalne – za arcykapłana i za lud (Kpł 16, 2–28).

W tej liturgii przebłagalnej najistotniejsze są dwa momenty – wejście za zasłonę do miejsca Świętego Świętych oraz wniesienie krwi, która ma znaczenie przebłagalne i oczyszczające. Za grzechy arcykapłana i ludu została bowiem złożona ofiara, a krew jest tego potwierdzeniem. Krew również oczyszcza, czyniąc ołtarz, również skropiony krwią, zdatnym do kultu.

Ta liturgia uzyskała swą typologiczną interpretację w Liście do Hebrajczyków. Podstawową rzeczą w tej interpretacji jest postać Chrystusa.

Autor listu rozpoznaje w Chrystusie wspólnotę natury i wspólnotę losu Chrystusa ze wszystkimi ludźmi. Doświadcza on tego samego losu, co wszyscy jego bracia (Hbr 2, 5–11). Ponieważ jest człowiekiem, otrzymuje prerogatywy arcykapłana określonego jako wierny i miłosierny. Takim musi zostać, aby być zdolnym do aktu prześlągania za grzechy (Hbr 2, 17). Te charakterystyki powtarzają się w innych miejscach Listu. Uwypuklane są przede wszystkim dwie prerogatywy arcykapłana. Jezus arcykapłan jest przede wszystkim pełen empatii (Hbr 4, 15–16) oraz ustanawiany dla składania ofiar za grzechy (Hbr 5, 1–4).

Jednak Chrystus-Arcykapłan, jako *antitypus* różni się zasadniczo od swojego *typus*, czyli Aarona, jako pierwowzoru arcykapłanów posługujących w przybytku na pustyni i w świątyni. Jezus Chrystus jest arcykapłanem ustanowionym przez Boga, ale nie na wzór Aarona, lecz na wzór Melchizedeka (Hbr 7, 11). Ustanowiony przez Boga arcykapłan jest święty i sprawujący swą służbę w wieczności. Jest to więc zasadnicza różnica między kapłaństwem lewickim a kapłaństwem Chrystusa. Poza tym Chrystus jest arcykapłanem dóbr przyszłych, czyli tych, które znajdują dopiero eschatologiczne dopełnienie. Wchodzi on do przybytku o wiele doskonalszego. Ten przybytek to po prostu niebo. Wnosi również do miejsca Świętego Świętych nie krew zwierząt, lecz krew własną. Tylko ta krew ma właściwości oczyszczania z martwych uczynków, czyli grzechów.

List do Hebrajczyków, wyjątkowe pismo Nowego Testamentu będące homilią liturgiczną i niemieszczące się w kolekcji pism Pawłowych, prezentuje wizję soteriologiczną, której centrum jest nowy Arcykapłan. Dokonuje on przejścia i wchodzi do sfery boskiej, czyli do nieba wnosząc tam swoją własną, nie zwierząt ofiarnych, krew prześlągania. Fascynujące jest dekodowanie w duchu typologicznym starotestamentowej liturgii Dnia Prześlągania (Kpł 16, 1–18), który jest przejściem. Wynika z tego, że działanie Chrystusa to również przejście ze sfery ziemskiej, gdzie przebywał jako człowiek, do sfery niebieskiej, gdzie ma miejsce

jako Syn Boży. Co więcej, Jezus jest określony jako ten, który przeszedł przez niebiosy.

Obraz *Ukrzyżowanego* na kwaterze toruńskiej ujmuje właśnie moment przejścia. Śmierć Chrystusa na krzyżu jest właśnie przejściem i wniesieniem krwi. Czy jednak obraz ukazuje, dokąd Jezus Chrystus wchodzi? Odpowiedź znajdziemy, szukając głowy Ukrzyżowanego. Prawdopodobnie jest ona przysłonięta przez Głowę Boga Ojca znajdującego się już na drugim, środkowym planie. Na tym planie identyfikujemy mandorlę, ostroowalny kształt ujawniający oś pionową, która wskazuje kierunek od dołu ku górze wraz z łukiem nieba w części środkowej. Na łuku firmamentu zasiada Bóg Ojciec – starzec z bujną brodą i długimi włosami, odziany w długą, luźną tunikę. Jak już powiedziano, jego głowa przesłania zakrytą głowę Chrystusa. Dla Tadeusza Dobrzeńskiego był to wyraźny, plastyczny wyznacznik przenikania się osób Ojca i Syna. Ojciec i Syn stanowią jedność. Chodzi o tożsamość natury, ale odrębność osób.

Bóg ojciec lewą ręką trzyma krąg. Jest to kolistą tarcza podzielona na cztery sektory, w których znajdują się symboliczne przedstawienia, rozpoznane jako cztery żywioły. Otaczanie ich ręką może być rozpoznane zarówno jako dzieło stworzenia, jak i jako panowanie nad wszechświatem.

Na przedramieniu Boga Ojca spoczywa w postaci siedzącej młodzieńcza, ale zminiaturyzowana postać mężczyzny. Choć powszechne jest uznawanie tej postaci za dziecko, to właściwe jest rozpoznawanie w Drugiej Osobie dorosłej postaci młodzieńczej, tylko zminiaturyzowanej. Istnieją dwie możliwości odczytania tej osoby. Albo Syn Boży pozostaje w łonie ojca, albo właściwe jest stwierdzenie, że jest współistotny Ojcu (*homousios*). Relacje Syna wobec Ojca plastycznie wyraża położenie dłoni Młodzieńca na kręgu żywiołów. Trzecia Osoba w postaci gołębiczy znajduje się nad szczytem Drzewa Życia. Tadeusz Dobrowski przywołał tutaj logiony Chrystusa z Ewangelii św. Jana: „Ego

et pater unum sumus” (J 10, 30) oraz „Pater in me est et ego in patre” (J 10, 38). Jednakże najbardziej adekwatnym źródłem biblijnym tego przedstawienia wydaje się prolog Ewangelii Janowej (J, 1, 1–25). Tam bowiem Druga Osoba określona jest jako Logos, Słowo, które było u Boga oraz było Bogiem. Przez to Słowo wszystko – zarówno Stworzenie, jak i Odkupienie się dokonało. To Słowo przyszło na świat, aby dać wierzącym dar życia wiecznego. Ta relacja Boga Ojca i Logosu skłania ku stwierdzeniu, że w tekście nie chodzi o przedstawienie istoty i sposobu istnienia Trójcy Świętej, lecz o reprezentację Trójcy działającej, Trójcy w akcie zbawienia.

Jednak współistotność i tożsamość natury ujawnia to, że obaj – i Ojciec, i Syn – znajdują się w obrębie mandorli. Mandorla symbolizowała nadprzyrodzoność, boskość. Poza tym w kwaterze toruńskiej jest uzupełniona o przedstawienia czterech zwierząt apokaliptycznych, które zajmują medaliony stworzone przez wygięte gałązki Krzyża – Drzewa Życia. Istoty te przywodzą na myśl typ ikonograficzny *Maiestas Domini*, w którym ten kształt i obwód rezerwował przestrzeń dla zasiadającego na tronie. *Maiestas Domini*, typ o genezie bizantyńskiej, inspirowany jest wizją *Zasiadającego na Tronie* w liturgii niebieskiej czwartego rozdziału Apokalipsy (Ap, 4, 1–20). Tekst ten wywodzi się z wizji Księgi Ezechiela (Ez 1, 1–10). Obie wizje ujawniają postać Boga w sferze nadprzyrodzonej, otoczonego nadprzyrodzonymi bytami, jak aniołowie – cherubini i serafini – starsi, cztery istoty, które mówią o najwyższej pozycji Boga w hierarchii bytów.

Wszystkie te osoby na drugim, środkowym planie tworzą rzeczywistość, której doświadczał Chrystus Arcykapłan po przekroczeniu powierzchni zasłony i przejściu przez niebiosy. Przedstawienie w drugim planie toruńskiej kwatery syntetyzuje dwa typy ikonograficzne. Z jednej strony zawiera ono podstawowe i istotne elementy *Maiestas Domini*, przedstawienie Boga tronującego. Są to mandorla, cztery zwierzęta apokaliptyczne, aniołowie oraz łuk tęczy. Z drugiej strony jest

to przedstawienie Trójcy Świętej pojętej jako *Paternitas*, czyli relacja Ojca i Syna w Duchu Świętym.

Jednak zarówno *Maiestas Domini*, jak i *Paternitas* w wersji toruńskiej nie stanowią hieratycznych, prezentacyjnych i statycznych przedstawień Istoty Najwyższej, nastawionych na wizualizację ich istoty, lecz są przedstawieniem Boga działającego. Wskazują na to pewne elementy plastyczne. Po pierwsze głowa Boga Ojca znajduje się na wysokości głowy Chrystusa Ukrzyżowanego. Bóg Ojciec utożsamia się więc z cierpiącym Arcykapłanem. Po drugie Logos, Syn Boży, wznosi prawą rękę w geście retorycznym. Przysługuje to Słowu Odwiecznemu, lecz Słowo jest osobą spełniającą boski plan Zbawienia. Po trzecie Bóg Ojciec kieruje prawą rękę, ułożoną w geście retorycznym – złożone dwa palce – ku dołowi. Nie chodzi w tym o polecenie wydawane któremukolwiek z aniołów. Gest retoryczny Boga Ojca ma o wiele większą wagę. Niespotykane jest tylko to, że jest on skierowany w dół, a nie ku górze, do czego przywykliśmy przy analizach przedstawień Chrystusa czy Boga Ojca majestatycznego. Bóg Ojciec kieruje gest ku dołowi, ponieważ wskazuje na plan zbawienia. Otóż zdaje się on wskazywać Synowi jego misję zbawczą, która rozgrywa się na pierwszym, najbliższym planie obrazu.

Ten plan zajmuje dolną część tablicy obrazowej. Jego centrum stanowi stworzony z gałązek Drzewa Życia, wygiętych w kształt okręgu, medalion, do którego przybity jest Baranek. Towarzyszą mu po obu stronach klęczące kobiece personifikacje – Eklezja i Synagoga. Synagoga kieruje wzrok w prawo, ku dołowi, i trzyma w lewej ręce czaszkę kozła. Eklezja zwraca się ku Barankowi i do trzymanego w prawej ręce kielicha zbiera krew wypływającą z jego boku. Przywodzi to na myśl scenę ukrzyżowania, w której u stóp krzyża stoją właśnie dwie personifikacje. Całą scenę flankują wysokie, stojące postacie mężczyzn – św. Jan Chrzciel, ubrany w skórę wielbłądzą oraz św. Jan Ewangelista w tunice i płaszczu. Jan Chrzciel wskazuje prawą, wyciągniętą ręką Baranka, w lewej trzyma zwój. Jan Ewangelista trzyma we wzniesionej prawej ręce kielich.

Cała scena wydaje się syntezą elementów wywodzących się z różnych typów ikonograficznych. Wypada najpierw skupić się na postaci Baranka. Istotna jest relacja Boga Ojca na planie środkowym i Baranka na planie pierwszym, najbliższym. Jest to relacja podstawowa do zrozumienia całości. Bóg Ojciec kieruje gest retoryczny prawej ręki ku dołowi i ku strefie na pierwszym planie. Oznacza to decyzję realizacji planu zbawienia oraz misję powierzoną Synowi-Logosowi. Taką relację odkrywamy w rozdziałach czwartym i piątym Apokalipsy. Ich treścią jest liturgia niebieska, będąca syntezą Bożego planu zbawienia. Protagonistą pierwszej części liturgii jest Zasiadający na tronie (Ap, 4, I–II). Wszystkie istoty – cztery zwierzęta, dwudziestu czterech starszych oraz byty anielskie – oddają mu cześć. Centrum tego hymnu chwały jest *Trisagion* – „Sanctus, Sanctus, Sanctus” (Ap 4, 8). W drugiej części liturgii pojawia się Baranek między czterema zwierzętami. Uzyskuje on swoją tożsamość – jest to Lew z pokolenia Judy oraz Odrośl Dawida. Ten Baranek podchodzi do tronu Zasiadającego. Bierze z jego ręki zwój. Jako jedyny jest zdolny złamać siedem pieczęci. W hymnie uwielbienia, który śpiewają ku czci baranka uczestnicy liturgii, ujawniania się boski plan zbawienia. Baranek został zabity i swoją krwią nabył Bogu ludzi, którzy staną się królami i kapłanami.

Baranek jest więc tożsamy z Arcykapłanem z Listu do Hebrajczyków, który dokonuje prześlągnięcia za grzechy i oczyszcza z martwych uczynków. Tutaj uwypuklony jest inny aspekt. Jest nim nabycie przez Chrystusa nowego ludu Bożego, ludu kapłanów i królów dla Najwyższego. Ceną za nabycie ludu jest krew Baranka.

Jednak, aby zrozumieć rolę i znaczenie Baranka na pierwszym planie obrazu toruńskiego, konieczne jest odniesienie do wydarzenia wyjścia z Egiptu. W dwunastym rozdziale Księgi Wyjścia YHWH nakazał Mojżeszowi, aby Izraelici postarali się o baranka, którego mieli zabić czternastego dnia miesiąca Nissan (Wj 12, 1–28). Mieli go upiec z wnętrznościami i spożywać w gotowości do drogi z gorzkimi ziołami.

Od czternastego dnia miesiąca mieli spożywać chleby praśne, niekwaszone. Krwią baranka mieli oznaczyć odrzwia domu, w którym przebywali. Anioł, który miał przybyć, aby uśmiercić pierworodnych, ominął domy oznaczone krwią.

Zarówno ofiara paschalna z baranka, pośpieszny posiłek złożony z mięsa baranka, jak i oznaczenie krwią otworów drzwiowych były związane z fundamentalnym wydarzeniem w dziejach Izraela, czyli Exodusem. To święto, zwane w Księdze Wyjścia Świętem Praśników, miało być odtąd obchodzone corocznie jako pamiątka Bożego działania zbawczego. Bóg wtedy wyprowadził bowiem swój lud z niewoli egipskiej (Wj 12, 1–2; 17–18). Baranek był postrzegany jako zwierzę opatrznosciowe – źródło pokarmu, a także źródło krwi, która ochroniła Izraelitów przed uśmiercającym działaniem anioła. Baranek był też wzmiankowany w Księdze Kapłańskiej.

Interpretacja baranka została dokonana w Nowym Testamencie. W Ewangelii Janowej Jan Chrzciciel ujawnia tożsamość Jezusa, który przyszedł do chrztu. Jan nazwał go „Barankiem Bożym” (J 1, 29–30). Jan wskazał również Jezusa uczniom. Paweł w Pierwszym Liście do Koryntian utożsamiał Baranka z Chrystusem (1 Kor 5, 7).

Postać Chrystusa jako paschalnego Baranka została zarysowana w homilii paschalnej biskupa Melitona z Sardes⁸. Pisma św. Bonawentury przyniosły koncepcję soteriologiczną, w której podstawową rolę

8 *The Homily on the Passion by Melito, Bishop of Sardes*, Cambridge 1940 (Studies and Documents 12); Meliton de Sardes, *Homélie sur la Pâque*, Papyrus Bodmer XIII, ed. M. Testuz, Genève 1960; Meliton de Sardes, *Sur la Pâques*, ed. O. Perler, Paris 1966 (Sources Chrétiennes 123); *A Latin Epitome of Melito's Homily on the Pascha*, ed. H. Chadwick, „Journal of Theological Studies” 11 (1960), s. 76–82; J. Daniélou, *Figura i wydarzenie u Melitona z Sardes*, [w:] *Studia biblijne i archeologiczne*, red. E. Dąbrowski, przeł. karmel warszawski, Poznań–Warszawa–Lublin, 1962, s. 97–106; B. Czyżewski, *Le mystère de la Pâque selon Peri Pascha de Mélicon de Sardes*, [w:] *Veritatem desiderat anima*, opr. N. Widok, Opole 1995, 53–116.

odgrywał Baranek. Jezus zbawił bowiem swój lud poprzez złożenie i wniesienie swej własnej krwi, dlatego słusznie nazwany jest Barankiem. Mocą jego krwi chrześcijanie doświadczyli zbawienia. Dlatego możliwe jest właściwe odczytanie Baranka paschalnego. Oznacza on po prostu Chrystusa⁹.

Baranek przybity do układających się w okrąg gałęzek Drzewa Życia jest więc realizacją zapowiedzi Księgi Wyjścia. Nowotestamentowe interpretacje, a przede wszystkim opis liturgii niebieskiej piątego rozdziału Apokalipsy (Hbr 5, 6–14), widzą w nim postać Chrystusa umierającego, przybitego od krzyża. Istotne dla zrozumienia postaci Baranka są towarzyszące mu cztery postacie. Eklezja i Synagoga występują w scenie *Ukrzyżowania*. Symbolizują wspólnotę wierzących oraz tych, którzy nie uwierzyli. Eklezja, zbierająca krew wypływającą z boku, ujawnia sakramentalne, eucharystyczne znaczenie śmierci Chrystusa. Aluzją do kozła, który bierze na siebie winy Izraelitów, jest czaszka kozła trzymana w ręce przez Synagogę (Kpł 16, 20–22). Jan Chrzciciel po prawej stronie nawiązuje do postaci ostatniego z proroków z pierwszego rozdziału Ewangelii Janowej. Tam dwukrotnie Chrzciciel nazywa Jezusa Barankiem (J 1, 29; 36). Jego gest wyciągniętej ręki można odczytać jako gest rozpoznania Mesjasza, który staje się Barankiem. O ile Jan Chrzciciel zapowiada mękę i śmierć, ofiarę Chrystusa, to Jan Ewangelista z kielichem, nad którym wznosi się Hostia, wizualizuje wypełnienie. Eucharystia jest konkluzją zbawczej męki i śmierci. Cały scenariusz wydarzenia, który odczytywany jest na pierwszym, najbliższym planie, jest więc scenariuszem ukrzyżowania.

9 S. C. Napiórkowski, *Św. Bonawentura. Życie i myśl*, Warszawa 1976, *passim*; R. Woźniak, *Przełom w teologii św. Bonawentury z Bagnoregio i jego teologiczno-pastoralne konsekwencje*, „Polonia Sacra” 56 (2019) nr 2, s. 61–82, <https://doi.org/10.15633/ps.3351>.

Jednak, aby zrozumieć orędzie całej kompozycji zwanej *Quinitas*, należy zidentyfikować relacje, które łączą zawartość wszystkich trzech części, trzech planów. Na trzecim planie ukrzyżowany Chrystus-Arcykapłan stoi przed zasłoną przybytku, ale jest to zasłona przesłaniająca nie Święte Świętych namiotu, ale sanktuarium niebieskie. Jest on gotowy przekroczyć barierę zasłony i wejść, nie tyle do miejsca Świętego Świętych, ile przejść przez niebiosy. Przejście przez niebiosy Chrystusa Człowieka, Chrystusa – Arcykapłana, wiąże się z wejściem w głęboką relację z Bogiem Trójjedynym. Właśnie na drugim, środkowym planie uwidoczniła się rzeczywistość, do której wkroczy Arcykapłan, niosący krew własną.

Jednak Trójca, przedstawiona w tym planie, nie jest rzeczywistością statyczną, pozbawioną dynamiki, trwającą i odseparowaną od innych rzeczywistości. Ojciec i Syn-Logos, siedzący na łonie Ojca, działają na rzecz ludzkiego zbawienia. Syn i Ojciec ujmują krąg z symbolami żywiołów. Ma to oznaczać współudział w dziele Stworzenia. Syn i Ojciec gestami konstytuują nową rzeczywistość. Syn unosi prawą rękę w geście retorycznym jako Logos. Ojciec podobnym retorycznym gestem wskazuje dolną strefę, a raczej pierwszy plan. Oba gesty stanowią jeden akt decyzji i jeden akt Odkupienia. Te gesty wiążą się z postacią Baranka. Na związek Trójcy z Barankiem mogą wskazywać jeszcze inne elementy. Mandorla, symbol sfery nadprzyrodzonej, określa Przedwiecznego, którego obraz odnajdujemy w pierwszej części liturgii apokaliptycznej (Ap 4, 2–11). Baranek jest głównym protagonistą drugiej części (Ap 5, 5–14). Wynika z tego, że relacja planu drugiego i pierwszego może odzwierciedlać relację dwóch części liturgii niebieskiej. Ten opis stanowi dyptyk, w którym zarówno Przedwieczny, jak i Baranek przyjmują akty czci ze strony czterech zwierząt, starszych i bytów anielskich. Natomiast Baranek przedstawiony na planie pierwszym obrazu nie jest Barankiem czczonym, ale umierającym. Cztery osoby towarzyszące – Jan Chrzciel, Jan Ewangelista, Eklezja i Synagoga –

są osobami rozpoznającymi Baranka jako Zbawcę oraz jako podmiot Eucharystii.

Jaka jest struktura obrazu? Przeanalizowaliśmy go jako zespół trzech równoległych planów usytuowanych w bardzo płytkiej przestrzeni, można jednak przedstawić tę strukturę, wykorzystując pojęcia retoryki. Otóż trzy plany obrazu można zamienić na trzy sektory struktury koncentrycznej. W centrum znajduje się Trójca – również do niej należy gołębica Ducha Świętego powyżej wierzchołka Drzewa Życia. Po obu stronach symetrycznie usytuowani są Baranek, ale jako ukrzyżowany i umierający, czyli ofiara paschalna, oraz Chrystus ukrzyżowany – Arcykapłan przechodzący albo mający przejść przez zasłonę i przez niebiosą. Chrystus po obu stronach jest człowiekiem dokonującym aktu zbawienia i Odkupienia ludzkości. Działanie jest zrozumiałe tylko w relacji do Trójcy ujętej jako *Paternitas*. Trójca jest dynamiczna, działająca i zbawcza – akceptująca wejście Chrystusa jako Arcykapłana do jej sfery i dynamizm umierania Chrystusa-Baranka, znajdującego konkluzję swego dzieła w Eucharystii. Obraz jest więc wizualizacją wyjątkowej koncepcji działania Chrystusa i Odkupienia człowieka. Ma ona prawdopodobnie źródło w teologicznej myśli franciszkańskiej, w szczególności w pismach św. Bonawentury z Bagnoregio. Wykazano już inspirację dziełami Bonawentury w przedstawieniu Baranka. Jednak zależność obrazu od koncepcji teologicznych Doktora Serafickiego wymaga dalszych badań i głębszych poszukiwań. W niniejszym studium chodzi o odkrycie doświadczenia misterium paschalnego.

Czy ta wysublimowana, zwizualizowana koncepcja teologiczna ma wyraźny wątek paschalny? Aby na to pytanie odpowiedzieć, należy najpierw zidentyfikować istotne wydarzenia historyczne, w których paschalność uzyskuje swój najmocniejszy wyraz. Czym są te wydarzenia? Otóż w obu bocznych sektorach, podporządkowanych centralnej kwaterze z Trójcą, identyfikujemy dwa starotestamentalne obchody – *Iom Kipur* i *Pesah*. Oba święta mają swą genezę w historii narodu wybranego

i opisane są w Pięcioksięgu. *Iom Kipur*, dzień Przebłagania jest osadzony w przedstawieniu Chrystusa ukrzyżowanego za zasłoną. Aluzja do *Pesah* widoczna jest w przedstawieniu Baranka. Oba święta mają znaczenie zbawcze. Bóg w wydarzeniu wyjścia z Egiptu, w ofierze baranka paschalnego oraz w oznaczeniu krwią odrzwi wybawia Izrael z niewoli egipskiej. Dzięki decyzji Boga lud może opuścić kraj niewoli i ucisku. Ogromną, trudną do przecenienia wagę ma krew Baranka na framugach drzwi – ratuje bowiem przed uśmiercającą pierworodnych mocą anioła. Dzień Przebłagania ma również rys odkupieńczy. Bóg bowiem jest przebłagany za grzechy ludu. Krew wniesiona za zasłonę jest dowodem ofiar złożonych za winy Izraelitów. Na głowę wylosowanego kozła są składane wszystkie winy ludu.

Te dwa wielkie obchody zostały zreinterpretowane i odczytane na nowo w pismach Nowego Testamentu. W tej interpretacji na czoło wysunięta została Pascha. Wydarzenia pojmania, sądu, męki i śmierci Jezusa dokonały się w kontekście święta *Pesah*. Synoptycy sytuują wydarzenia męki w dniu po pierwszym Dniu Przaśników (Mt 26,47–27, 56; Mk 14,26–15, 47; Łk 22, 21–49). Jan opisuje zaś mękę, która miała się dokonać w Dniu Przygotowania, poprzedzającym wielkie święto – *Pesah* (J 18, 1–19, 37). Opis męki jest poprzedzony przez opis Ostatniej Wieczerzy, spożytej w pierwszy Dzień Przaśników u synoptyków, a przed świętem Paschy u Jana. Jednak trzeba odwołać się do opisów wieczerzy u synoptyków, ona bowiem rzuca światło na wydarzenia męki (Mt 26, 17–30; Mk 14, 12–25; Łk 22, 1–20). Spożywanie wydawanego na mękę ciała i przelewanej krwi Chrystusa, zapowiadane przez Jana (J 6, 53–59), łączy mękę ze świętem Paschy. Święty Paweł w Pierwszym Liście do Koryntian zwięźle zinterpretował mękę Chrystusa jako realizację zapowiedzi w świętowaniu Paschy (1 Kor 5, 7). Mówił wręcz o Chrystusie jako ofierze paschalnej, utożsamiając go z Barankiem paschalnym. Jan Chrzciel dwukrotnie nazwał Chrystusa Barankiem Bożym (J 1, 29; 35). Wyjątkową interpretację Baranka odczytujemy w piątym rozdziale Apokalipsy.

Czy wszystko to znajduje wyraz w obrazie Baranka przybitego do obręczy gałązek Drzewa Życia? Baranek jest istotą umierającą. Zbieranie krwi odnosi się do faktu przebiccia boku i wypłynięcia krwi oraz wody (J 19, 34–35). Wzmiankowany jest również fakt, że Barankowi nie łamało kości, spożywano go jako całego (J 19, 39 w odniesieniu do Wj 12, 46). Tak więc ukrzyżowanie Chrystusa okazuje się śmiercią Baranka i realizacją zapowiedzi obecnej w świecie Pesah.

Czy jednak *Iom Kippur* zostało zapomniane? Otóż w Ewangelii według św. Mateusza jest wzmianka o tym, że zasłona świątyni, oddzielająca miejsce Święte od Świętego Świętych, rozdarła się w momencie śmierci Chrystusa (Mt 27, 51). W interpretacji neotestamentowej znaczenie tego święta zostało więc mocno zredukowane. Jednakże w obrazie toruńskim zarówno przedstawienia odnoszące się do *Pesah* (Baranek), jak i przedstawienie odnoszące się do *Iom Kippur* otrzymały tę samą rangę i te same relacje do Trójcy Świętej. Czym więc jest misterium paschalne w jego redakcji na przedstawieniu *Quinitas* z toruńskiego polptyku franciszkańskiego? Jest to przede wszystkim Pascha Chrystusa, to znaczy Jezus Chrystus jest protagonistą tego wydarzenia. Pascha jest wydarzeniem o wyraźnie ukierunkowanym dynamizmie. Jest ona przejściem Chrystusa. Przejście jest wyraźnie i w sposób odmienny przedstawione na obu częściach konstrukcji dośrodkowej. W obrazie z tkaniną (plan trzeci) jest to przejście od uniżenia się do natury ludzkiej, Chrystus bowiem wyraźnie ujawnia swoje człowieczeństwo, poprzez mękę – jest on ukrzyżowany, a poprzez kotarę, czyli poprzez człowieczeństwo, wchodzi on do środowiska Trójcy Świętej. Autor Listu do Hebrajczyków mówi, że przeszedł on przez niebiosy, a jest ich siedem w myśli żydowskiej. Jest to więc wstępowanie do dogłębnego uniżenia, wstępowanie na najwyższy stopień istnienia, jakim jest Trójca Święta.

Jeśli chodzi o Baranka, to w jego postaci obserwowalne jest zstępowanie, uniżanie się, schodzenie aż do śmierci. Baranek strzeżony przez

wspólnotę Izraelitów był przeznaczony do uśmiercenia, jego krew miała określone użycie. Synagoga i Eklezja są świadkami jego męki i śmierci, lecz jest to tylko aluzja. Krew zbierana do kielicha ma walor zbawczy i ratujący. Tak więc Pascha Chrystusa jest nowa, choć bazuje na zasobach biblijnych i interpretacji dwóch świąt starotestamentowych – *Iom Kipur* i *Pesah*. Jednakże ta nowa interpretacja, mająca zapewne źródło w myśli franciszkańskiej, ma wyraźny wątek zbawczy. Jest on ukazany w postaci św. Jana Ewangelisty, który trzyma kielich z Hostią. Wstępowanie i zstępowanie Chrystusa zyskuje swoją konkluzję w liturgii, a w szczególności w Eucharystii. Eucharystia, ujawniana w obrazie przez Jana Chrzyciela, w mowie wygłoszonej przez Jezusa po cudownym rozmnożeniu chleba znajduje swój wizualny wyraz w kontekście misterium paschalnego Chrystusa (J 6, 22–66).

Bibliografia

- A Latin Epitome of Melito's Homily on the Pascha*, ed. H. Chadwick, „Journal of Theological Studies” II (1960), s. 76–82.
- Czyżewski B., *Le mystère de la Pâque selon Peri Pascha de Méliton de Sardes*, [w:] *Veritatem desiderat anima*, opr. N. Widok, Opole 1995, s. 53–116.
- Daniélou J., *Figura i wydarzenie u Melitona z Sardes*, [w:] *Studia biblijne i archeologiczne*, red. E. Dąbrowski, przeł. karmel warszawski, Poznań–Warszawa–Lublin 1962, s. 97–106.
- Dobrzeńcki T., *The Toruń Quinity in the National Museum in Warsaw*, „The Art Bulletin” XLVI (1964) nr 3, s. 380–388.
- Dobrzeńcki T., *Legenda o Secie i Drzewie życia w sztuce średniowiecznej*, „Roczniki Muzeum Narodowego w Warszawie” 10 (1966), s. 165–202.
- Dobrzeńcki T., *Toruńska Quinitas*, „Biuletyn Historii Sztuki” 30 (1968) nr 3, s. 261–278.

- Labuda A. S., *Chrystus dwunastoletni – Bóg, Nauczyciel. Ze studiów nad retabulum franciszkanów toruńskich*, [w:] *Nobile claret opus. Studia z dziejów sztuki dedykowane Mieczysławowi Zlatowi*, Wrocław 1998, s. 106–122.
- Łoś W., *Program ikonograficzny kwatery Trójcy Świętej poliptyku toruńskiego*, [w:] *Sztuka Torunia i ziemi chełmińskiej 1233–1815*, red. J. Poklewski, Warszawa–Poznań–Toruń 1986, s. 121–134.
- Meliton de Sardes, *Homélie sur la Pâque*, *Papyrus Bodmer XIII*, ed. M. Testuz, Genève 1960.
- Meliton de Sardes, *Sur la Pâques*, ed. O. Perler, Paris 1966 (*Sources Chrétiennes* 123).
- Michnowska M., *Ze studiów nad XIV-wiecznym poliptykiem toruńskim*, „Teka Komisji Historii sztuki” 2 (1961), s. 119–212.
- Napiórkowski S. C., *Św. Bonawentura. Życie i myśl*, Warszawa 1976.
- Woźniak R., *Przełom w teologii św. Bonawentury z Bagnoregio i jego teologiczno-pastoralne konsekwencje*, „Polonia Sacra” 56 (2019) nr 2, s. 61–82, <https://doi.org/10.15633/ps.3351>.
- The Homily on the Passion by Melito, Bishop of Sardes*, Cambridge 1940 (*Studies and Documents* 12).
- Toruń, *Kościół franciszkanów, Malarstwo gotyckie w Polsce, Sześć tablic poliptyku*, [w:] *Malarstwo gotyckie w Polsce*, t. 1: *Synteza*, red. A. S. Labuda, K. Secomska, Warszawa 2004, s. 270–274.

Ilustracje



Quinitas – kwatery polityku, 1360–1390, kościół franciszkanów Panny Marii w Toruniu, obecnie Muzeum Diecezjalne, Pelplin.

Pascha umierającego króla

POMNIK GROBOWY KAZIMIERZA JAGIELLOŃCZYKA,
KATEDRA WAWELSKA, WIT STWOSZ I JORG HUBER,
ROK 1492

O pomniku grobowym króla Kazimierza, młodszego syna Władysława Jagiełły, można powiedzieć, że był dziełem zaplanowanym. Kazimierz i Elżbieta zaplanowali na miejsce swego pochówku zarówno Kaplicę Świętokrzyską jako mauzoleum, jak i pomniki grobowe jeszcze za swego życia. Gdy Kazimierz zmarł w 1492 roku, podjęto prace rzeźbiarskie nad jego grobowcem. Wykonanie zlecono dwóm artystom – Witowi Stwoszowi oraz Jorgowi Huberowi. Grobowiec został ufundowany przez Elżbietę Rakuszanę. Do wykonania użyto marmuru salzburskiego. Nagrobek jest kenotafem, to znaczy, że tumba nie mieści zwłok królewskich – zostały one złożone w komorze pod posadzką kaplicy.

Kazimierz Jagiellończyk był nietuzinkowym monarchą¹. Urodzony w 1427 roku syn Władysława Jagiełły i Zofii Holszańskiej okazał się monarchą właściwym i odpowiadającym czasom, które nastały. W latach 1440–1492 zasiadał na litewskim tronie wielkoksiążęcym. Dążył do centralizacji Litwy, ale decydował też o zachowaniu jej odrębności i nienaruszalności terytorialnej. W 1447 roku został ukoronowany na króla Polski

1 M. Bogucka, *Kazimierz Jagiellończyk*, Warszawa 1978.

w katedrze wawelskiej. Tym samym ustanowił unię personalną między Polską i Litwą. W 1453 roku potwierdził przywileje szlachty koronnej, co nadało dalszy bieg ewolucji społecznej. Król zaczął bowiem opierać się na stanie szlacheckim. W 1454 roku przyjął poselstwo Związku Pruskiego i na prośbę posłów inkorporował Prusy do Królestwa Polskiego. To było powodem zbrojnej odpowiedzi Zakonu i rozpoczęcia wojny trzynastoletniej. Po pierwszej klęsce strony polskiej pod Chojnicami podjęto rekrutację wojsk zaciężnych. W sytuacji problemów finansowych zakonu szala przechylała stopniowo się na stronę korony polskiej. W końcu bitwa pod Świecinem w 1461 roku oraz zwycięstwo połączonych flot Gdańska i Elbląga nad flotą krzyżacką na Zalewie Wiślanym w 1462 roku przesądziły o wyniku wojny. Pokój toruński w 1466 roku przyznawał Polsce Pomorze Gdańskie, Malbork, Elbląg, ziemie chełmińską i michałowską, a także biskupstwo warmińskie. Zakon stał się lennikiem królestwa. Polska uzyskała dostęp do Morza Bałtyckiego, ważne porty oraz zażegnanie niebezpieczeństwa krzyżackiego. Kazimierzowi udało się po długich zabiegach dyplomatycznych doprowadzić do osadzenia na tronie czeskim królewicza Władysława, który został koronowany w katedrze praskiej w 1471 roku. Fiaskiem zakończyła się jednak próba osadzenia królewicza Kazimierza, późniejszego świętego, na tronie węgierskim.

Okres panowania Kazimierza był czasem rozwoju kultury i nauki w królestwie Polskim. Kulturę tę tworzyli znakomici protagoniści. Byli nimi Jan Długosz – historyk, Jan Ostroróg – publicysta i pisarz polityczny, Kalimach – dyplomata, Grzegorz z Sanoka – jeden z pierwszych humanistów, Wojciech z Brudzewa – astronom, Jakub z Paradyża – teolog. Należy też podkreślić rozwój sztuk plastycznych i przemiany w rzeczywistości artystycznej, naznaczone pojawieniem się polptyków augustiańskiego i dominikańskiego oraz twórczością Wita Stwosza. W 1489 roku została ukończona nastawa ołtarzowa w kościele Mariackim.

Obaj rzeźbiarze stworzyli grobowiec pozostający w tradycji pomników wawelskich – Władysława Łokietka, Kazimierza Wielkiego i Władysława Jagiełły. Jest to bowiem nagrobek tumbowy z leżącą na płycie wierzchniej postacią, ujęty w prześwitową przestrzeń baldachimową. Jednakże nagrobek Jagiellona przewyższa, szczególnie pod względem struktury oraz treści myślowych i duchowych, poprzednie pomniki. Jest on również realizacją wyjątkową, ponieważ nie można znaleźć dla niego bezpośrednich wzorców. Bogata i głęboka treść duchowa i intelektualna wyróżnia ten pomnik spośród innych, nawet w perspektywie całej Europy. Treści te były już przedmiotem badań. Piotr Skubiszewski rozpoznał ich podstawowe wątki w kontekście pomników nagrobnych stworzonych przez samego mistrza Wita Stwosza². Maria Skubiszewska poświęciła tym treściom obszerną rozprawę i dokonała analiz oraz interpretacji wszystkich sektorów treści³. Jej rozprawa jest dotychczas najdokładniejszą i najbardziej rozległą próbą odczytania treści pomnika. Zdzisław Kępiński w monografii twórczości Stwosza poświęcił wiele uwagi pomnikowi. Zwrócił też uwagę na istotne rysy treści⁴. Jerzy Gądomski uwypuklił trwanie tradycji nagrobka baldachimowego. Jednak według niego nastąpiło odrzucenie konwencji przedstawiania twarzy w obliczu ściągniętym bólem i naznaczonym agonią⁵. Anna Boczkowska zajęła się kwestią uobecnienia członków dynastii Jagiellonów w przedstawieniach nagrobka⁶. Marek

2 P. Skubiszewski, *Rzeźba nagrobna Wita Stwosza*, Warszawa 1957, s. 14–56.

3 M. Skubiszewska, *Program ikonograficzny nagrobka Kazimierza Jagiellończyka w Katedrze Wawelskiej*, „*Studia do Dziejów Wawelu*” 4 (1978), s. 117–209, <https://doi.org/10.11588/diglit.17922>.

4 Z. Kępiński, *Wit Stwosz*, Warszawa 1981, passim.

5 J. Gądomski, *Dzieła Stwosza w Polsce*, [w:] *Wit Stwosz w Krakowie*, red. L. Kalinowski, F. Stolor, Kraków 1987, s. 39–62.

6 A. Boczkowska, *Herkules i Dawid z rodu Jagiellonów*, Warszawa 1993, passim.

Walczak podjął się studiów postaci króla umierającego, spoczywającej na płycie górnej⁷.

Monografisci Wita Stwosza i badacze pomnika wawelskiego wnieśli cenny wkład do badań nad jego treściami ideowymi i duchowymi. Rozpoznali wszystkie zespoły obrazów, odczytali elementy symboliczne, podjęli się analizy i interpretacji leżącej postaci króla. Jednak rozpoznanie wątków i elementów misterium paschalnego w całym złożonym i bogatym zespole treści cenotafu wydaje się zadaniem doniosłym. Dotychczas bowiem tego nie przeprowadzono. Dokonana na nowo w niniejszym tekście analiza ma na celu przygotowanie do odnalezienia wątku misterium paschalnego.

Pierwszym krokiem będzie podział pomnika na strefy. Maria Skubiszewska dokonała podziału na dwie strefy. Chodzi o strefę ziemską, do której należy blok tumby, cztery kwatery na jej ściankach oraz postać króla, oraz strefę niebieską, do której należy baldachim oraz przedstawienia na kapitelach kolumn⁸. Podział ten wydaje się mało precyzyjny. Należy w tym miejscu z naciskiem podkreślić, że treści nagrobka ułożone są w linii wstępującej, pionowej od podłoża ku górze. Owszem, do strefy ziemskiej należy zaliczyć cztery kwatery na bocznych ściankach tumby, jednakże dużo wątpliwości budzi włączenie do tej strefy leżącej postaci króla. Monarcha wydaje się wyniesiony ponad rzeczywistości ziemskie, pozostaje on w oddaleniu od dolnej strefy nagrobka i jest zorientowany ku strefie górnej. Do niej należy oczywiście wsparty na ośmiu kolumnach baldachim złożony z trzech przęseł, nakrytych żebrowymi sklepieniami o zróżnicowanych wzorach i żebrach spływających na kapitele kolumn. Każde przęsło na zewnątrz ujęte jest kratownicą przenikających się

7 M. Walczak, „Umierający król”. U źródeł formuły ikonograficznej nagrobka Kazimierza IV Jagiellończyka, [w:] *Jagiellonowie i ich świat. Polityka kościelna i praktyki religijne Jagiellonów*, red. B. Czwojdrak, J. Sperka, P. Węcowski, Kraków 2020, s. 73–90.

8 M. Skubiszewska, *Treści ideowe nagrobka*, dz. cyt., s. 121–122.

archiwolt, pinakli oraz kwiatonów. W niektórych sektorach następuje florealizacja elementów architektonicznych. Zarówno sklepienia, jak i kratownice podkreślają wagę i doniosłość baldachimu nad królewską tumbą.

Istnieją więc dwie podstawowe strefy znaczeniowe – strefa ziemska i strefa niebieska. Król znajduje się zaś w strefie pośredniej, między ziemią a niebem. Ma to ogromne znaczenie dla dalszego odczytywania treści i identyfikacji wątku paschalnego.

Wypada więc poddać analizie każdą z trzech stref. Strefę ziemską wypełniają cztery kwatery, w których po dwie postacie zajmują miejsca obok tarczy herbowej. Kwatera na zachodnim krótszym boku tumby ujmuje herb Królestwa Polskiego z białym orłem. Obok niego przedstawiony jest duchowny w kalotce na głowie oraz możnowładca, którego głowę chroni specjalne nakrycie. Jest to po prostu siateczka mieszcząca opadające włosy. W kolejnej kwaterze, umieszczonej od wschodu, na dłuższej ścianie tumby odnajdujemy herb Wielkiego Księstwa Litewskiego Pogoń, strzeżony przez przedstawicieli stanu szlacheckiego. Następna kwatera, usytuowana w środku ścianki, mieści herb ziemi dobrzyńskiej. Ujmują go dwaj mieszczanie noszący na głowach kapelusze z wywiniętymi od przodu rondami. Ostatnia kwatera, od zachodu, prezentuje herb Kujaw, a obok niego siedzą dwaj chłopci.

Każda z kwater w górnej części wypełniona jest kratownicą zbudowaną ze zróżnicowanych elementów. Z jednej strony są to elementy architektoniczne – pinakle, archiwolty, żebra, kwiatony, które są masywne, zgodne z wymogami konstrukcji, oraz mają prawidłowe kształty. Z drugiej strony w innym miejscu te same elementy są już fantazyjnie wygięte, pozbawione pierwotnej tektoniczności i poddane florealizacji. Tworzą one fantazyjne, choć symetryczne kompozycje. Mają one dać wrażenie baldachimu. I rzeczywiście, każda z kwater zdaje się nakryta baldachimem, który osłania elementy istotne, ważne, choć nie zawsze należące do sfery nadprzyrodzonej.

Jakie jest zasadnicze przesłanie kwater i ich zawartości? Po pierwsze mamy tutaj koncepcję polityczną władztwa Kazimierza, wyrażoną za pomocą herbów. Orzeł Biały, Pogoń są całkowicie zrozumiałe. Chodzi bowiem o dwa władztwa połączone unią personalną. Jak zrozumieć dwa herby ziem leżących na peryferiach? Ziemię dobrzyńską przyłączono do królestwa na mocy pokoju toruńskiego. Czy to jednak jest wystarczająca motywacja? Czy stanowi aluzję do zwycięskiej wojny trzy-nastoletniej i inkorporacji serii ziem przedtem należących do państwa zakonnego? A co z Kujawami? Odnalezienie odpowiedzi na te pytania nie należy do tegoż przedłożenia. Należy jednak uznać, że wszystkie cztery herby mają symbolizować terytorialną całość władztwa Kazimierza, zakres i pełnię politycznego programu króla.

Po drugie cztery pary trzymaczy herbowych, a raczej cztery pary świadków, reprezentują stany Królestwa Polskiego. Otóż stan duchowny wraz z możnowładcami strzeże herbu królestwa. Przedstawiciele stanu rycerskiego, a raczej już szlacheckiego, opiekują się tarczą herbową Litwy. Dwaj mieszczanie ujmują herb ziemi michałowskiej, a dwaj chłopci strzegą herbu Kujaw. Uwidocznienie czterech stanów, delimitowanych nie bez trudności, ujętych w równowadze, ma być wyrazem społecznych dążeń króla i podejmowania prób stworzenia monarchii opartej na równowadze stanów. Zapewne niebagatelną rolę odegrał tu utwór literacki zwany *Radami Kalimachowymi*, który prezentuje koncepcję silnej władzy monarszej i monarchii stanowej jako modelu organizacji społeczeństwa⁹.

Jednak kluczowe znaczenie ma rozpoznanie czterech temperamentów. Cechy choleryka ujawniają duchowny i możnowładca, cechy melancholików można przypisać dwóm szlachicom, sangwinikami zdają się być mieszczanie, natomiast cechy flegmatyków są ujawniane przez chłopów. To rozpoznanie nie pretenduje do miana ostatecznego

9 P. Skubiszewski, *Rzeźba nagrobna Wita Stwosza*, dz. cyt., s. 33–34.

werdyktu rozpoznającego temperamenty. Istnieje bowiem coś istotniejszego. Chodzi mianowicie o twarze trzymaczy i świadków oraz źródło ich cech indywidualnych i przyczyny zróżnicowania.

Należy tu przywołać rozprawę Jacka Dębickiego na temat filozoficznego podłoża i intelektualnego środowiska twórczości Wita Stwosza¹⁰. Podstawą rozważań są relacje Wita Stwosza do dwóch wybitnych przedstawicieli nauki środowiska krakowskiego w czasie realizacji ołtarza mariackiego. Byli to filozof Jan z Głogowa oraz teolog Stanisław z Zawady. Szczegółnej uwagi wymaga wpływ myśli Głogowczyka na charakter i kształt sztuki rzeźbiarza. Jacek Dębicki analizował bowiem dzieło Jana z Głogowa „Physionomia hincinde ex illustribus scriptoribus per venerabilem virum magistrum Joannem Glogovieensem diligentissime recolecta”. Początek tego dzieła jest znamieny, zawiera on bowiem afirmację ludzkiego ciała. Mistrz dostrzega w ludzkim ciele szlachetność i harmonijność, które są nieobecne w ciałach innych istot¹¹. Ma to wagę ogromną, trudną do przecenienia. Chodzi bowiem o ważny sektor antropologii, czyli filozoficznej, a nawet teologicznej koncepcji bytu ludzkiego, który jest zarówno duchowy, jak i cielesny. Cieleśność człowieka uzyskuje tutaj wysoką rangę i wszelkie cechy dzieła Bożego. Jednak Jan dostrzegł w aspekcie fizycznym człowieka coś jeszcze bardziej doniosłego. Ciało mianowicie wyraża charakter człowieka i jego osobowość¹².

Dlatego dokonał w swym dziele klasyfikacji części ciała ludzkiego, wyróżniając rodzaje i typy oraz formułując sądy o charakterze człowieka na podstawie cech fizycznych istotnych części ciała. Filozof zaczyna swą typologię i charakterologię od głowy, następnie przechodzi

¹⁰ J. Dębicki, *Filozofia sztuki Wita Stwosza w świetle średniowiecznej teorii atrium*, Kraków 2018, *passim*.

¹¹ Tamże, s. 105–106.

¹² Tamże, s. 107.

do włosów, ich kształtu i koloru, wreszcie dochodzi do twarzy i oczu. Jacek Dębicki dokładnie przeanalizował typy twarzy według Głogowczyka i odnalazł ich realizacje w postaciach ołtarza mariackiego. Wykazał więc inspiracje myślą filozofa i typologią jego *Physiologusa* w twórczości Wita Stwosza¹³.

Czy podobnych rozpoznaić możemy dokonać w twarzach i owłosieniu czterech świadków w kwaterach tumbi? Jacek Dębicki odnalazł charakterystyki temperamentów w dziele XV-wiecznego krakowskiego filozofa. Czy jest więc możliwe zestawienie opisów kompleksji oraz właściwych im charakterów i działań z zachowaniami oraz rodzajami twarzy w postaciach trzymaczy herbowych? Byłoby to zadanie właściwe dla dalszego etapu badań. W tym momencie istotne jest jednak to, że działania właściwe temperamentom Jan przypisywał zarówno duszy, jak i ciału. Wspólnota duszy i ciała jest stwierdzeniem o wielkiej wadze. Można więc powiedzieć, że temperamenty rozpoznane w osobach trzymaczy herbowych w czterech kwaterach wyrażają całe człowieczeństwo, całą ludzkość i całą naturę ludzką. Podstawowe znaczenie ma tutaj liczba cztery, która wyraża pełnię i *universum*, czy to duchowe, czy materialne. W tym przypadku chodzi o *universum* człowieczeństwa. Owszem *universum* polityczne – cztery herby, i *universum* społeczne – cztery stany, stanowią ważne elementy komunikatu, jednakże są one tylko konstrukcją, na której osadzone jest *universum* człowieka i człowieczeństwa. To ostatnie będzie miało znaczenie w rozpoznaniu misterium paschalnego.

Pora przejść do drugiej sfery w strukturze pomnika. Jest nim postać króla spoczywającą w lekkim zagłębieniu na płycie górnej tumbi. Postać króla, jego postawa z kontrapostem oraz układ szat wskazują, że król przyjmuje postawę stojącą. Monarcha przedstawiony jest

¹³ Tamże, s. 110–150.

w sytuacji wyjątkowej, co więcej, nawet jednorazowej. Odziany jest bowiem w albę, układającą się łamanymi fałdami u podłoża, humerał osłaniający szyję oraz przysłaniający odzienie codzienne, stułę, a także ciężką, obramioną szeroką lamówką z kaboszonami, kapę koronacyjną zaopatrzoną w poziomą przewiązkę łączącą obie poły. Wywinięcie się lewej poły kapy i ukazanie podszewki podkreśla również stojącą pozę monarchy. Jej uwypukleniem są również sfera, jabłko trzymane w prawej ręce oraz berło w lewej. Król ubrany jest w strój właściwy jego liturgii koronacyjnej. W tej liturgii król jest istotnym podmiotem. Jest przedstawiany wiernym po modlitwach, namaszczeniu i wręczeniu insygniów¹⁴. Wydaje się, że postać tak przedstawionego króla była inspirowana jego prezentacją w pełni majestatu po zakończeniu namaszczeń oraz nadaniu insygniów. Podkreślają to jeszcze dwa trzymacze heraldyczne – stojące po obu bokach lewarty, których łby nikną w hełmach prętowych. Prawy lewart prezentuje herb z poziomym pasem – należący do Elżbiety, oraz dzwiga królewski miecz. Lewy lewart niesie tarczę z białym orłem. Na jego hełmie widnieje korona z klejnotem – orłem. U stóp króla widnieje godło Jagiellonów.

Można więc zgodzić się z obserwacją Marii Skubiszewskiej, która w postaci umierającego króla rozpoznała jedno z dwóch ciał królewskich, przemijające ciało króla¹⁵. Jest to koncepcja wypracowana przez Ernsta Kantorowicza¹⁶. W postaci króla na tumbie widzimy to drugie ciało, podlegające destrukcji. Istnieje jednak to pierwsze, wieczne i trwałe. Królewskość bowiem w swym wyższym ciele jest trwała.

Postać króla w szatach koronacyjnych i z insygniami władzy reprezentuje to pierwsze ciało. Głowa króla, przechylona do tyłu i nieco

14 *Ordo coronandi regis poloniae*, ed. S. Kutrzeba, Kraków 1910, s. 33–46.

15 M. Skubiszewska, *Treści ideowe nagrobka*, dz. cyt., s. 128.

16 E. Kantorowicz, *Dwa ciała króla. Studium ze średniowiecznej teologii politycznej*, Warszawa 2007, *passim*.

w lewo, należy już do drugiego ciała. Wyraża ona ból, cierpienie i wykazuje oznaki agonii. Piotr Skubiszewski stwierdził, że jest ona wyjątkowa i nie ma wzorca. Nie ma bowiem w całej twórczości Stwosza podobnej twarzy. Twierdzi, że mamy do czynienia z przedstawieniem twarzy o cechach indywidualnych¹⁷. Ból, wyjątkowo przedstawiony, podkreśliła również Maria Skubiszewska. Jednak Marek Walczak zidentyfikował dotychczas nierozpatrywane warstwy znaczeń. Odkrył podobieństwo twarzy króla do twarzy Chrystusa w krucyfiksie Slackera w kościele Mariackim. Obserwujemy jednak wyraźnie gamę uczuć, jakie jawią się na twarzy króla. Marek Walczak słusznie stwierdził, że mamy tu do czynienia z emocjami, jakie można odczytać na twarzy umierającego Chrystusa¹⁸. Koncepcja ta jest ze wszech miar interesująca. Znaczenie kobiety w połogu wraz z liśćmi i kamieniami szlachetnymi na poziomej przełączce kapy króla jest dość istotne. Badacz rozpoznał w nim nie tyle symbol życia odnowionego po śmierci, ile cierpienia kobiety związane z porodem i połogiem¹⁹.

Odczytanie obu stanów – bólu twarzy i bólu połogu związał z postaciami z ołtarza Matki Boskiej Bolesnej, stojącego naprzeciw cenotafu królewskiego. Tak więc nadzieją dla umierającego króla była męka Chrystusa oraz współcierpienie jego Matki. Te dwie postaci miałyby być dla niego pocieszeniem. Owa koncepcja jest niezwykle interesująca, zważając na kontekst, w którym znajdował się nagrobek oraz rolę obu kaplic katedry wawelskiej, zbudowanych od strony zachodniej i flankujących jej główny portal. Jednakże budzi ona wiele wątpliwości, zważywszy na to, że nie uwzględnia relacji umierającego króla zarówno do sfery ziemskiej, jak i sfery niebieskiej. Nie miejsce na krytyczną analizę koncepcji

17 P. Skubiszewski, *Rzeźba nagrobkowa Wita Stwosza*, dz. cyt., s. 38.

18 M. Walczak, „*Umierający król*”, dz. cyt., s. 82–83.

19 Tamże, s. 86–88.

krakowskiego badacza, natomiast wydaje się konieczne, by najpierw jeszcze raz odnieść się do inspiracji *Physiologus* Jana z Głogowa.

Otóż wyjątkowość wyrazu twarzy i zespół uczuć mają zapewne źródło właśnie tam. Wynika to zresztą z umiejętności, które czerpał Stwos z myśli filozofa, który za podłoże uczuć uważał naturę ludzką w swej integralności, to znaczy w jedności duszy i ciała. Otóż duchowe przeżycia umierającego króla jawią się na wyrzeźbionej, w sposób wyjątkowy i niemający precedensu, twarzy króla. Jednakże król w swoim drugim ciele, poddanym cierpieniu i umieraniu, odróżniającym się od tego pierwszego wysublimowanego i wiecznego, znajduje się na szczycie człowieczeństwa. Król bowiem, władający całością ziem uobecnionych w czterech herbach oraz stojący nad strukturą społeczną czterech stanów, znajduje się w drugim sektorze, w drugiej, wyższej strefie, powyżej kwater i na płycie wierzchniej. To sytuuje go jako byt ludzki, jednakże byt o wyższej randze i specjalnych kwalifikacjach. Tak bowiem był postrzegany król, który otrzymał konsekrację liturgiczną w akcie koronacji.

Jednakże ten wysublimowany byt jawi się – przede wszystkim dzięki wyrazowi twarzy – jako odchodzący, zstępujący na dno egzystencji i przemijający. Te treści odzwierciedlają agonię króla. Widoczna jest tu jednak sprzeczność: między ludzką naturą ukazaną na kwaterach tumbi a wyjątkowym, doniosłym człowieczeństwem króla, które pogrąża się w otchłani śmierci. Sprzeczność ta dotyczy także królewskich szat i atrybutów – symboli koronacji, konsekracji i wyniesienia ponad społeczeństwo oraz terytorium – w kontraście z umierającą głową i twarzą monarchy. Wyniesienie króla, umieszczonego ponad strefą ziemską i ludzką, kontrastuje ze zstępowaniem i umieraniem, co ma kluczowe znaczenie dla zrozumienia paschalnej linii całej kompozycji. Jednak nasuwa się tutaj pytanie: Jaka jest nadzieja dla króla, który zstępuje ku śmierci i obumiera w bólu? Nadzieja ta nie znajduje się w pierwszym, trwałym, nawet wiecznym ciele króla, oznaczonym przez ubiór i atrybuty. Nie ma jej również w sferze ziemskiej w rządzonych terytoriach i czterech

stanach. Ta nadzieja znajduje się w sferze niebieskiej, w partii baldachimu, gdzie na kapitelach kolumn dźwigających baldachim i wyprowadzających żebra trzech przęseł widnieją przedstawienia. Jest to trzecia strefa, trzecia część struktury nagrobka i jego zawartości treściowej. Należy więc skupić uwagę na ośmiu kapitelach i ich półplastycznych obrazach.

Zanim jednak wglębimy się w treści przez nie niesione, trzeba ustalić usytuowanie nagrobka względem kierunków kardynalnych stron świata. Otóż cenotaf, umieszczony w narożniku kaplicy świętokrzyskiej, ustawiony jest na osi wschód–zachód. Oś pomnika jest równoległa do osi kościoła katedralnego. Jest to jeden z podstawowych kierunków, jedna z dwóch podstawowych orientacji nagrobka. Te dwa kierunki mają swe znaczenie. Otóż wschód kojarzy się z Chrystusem, niebem, nadzieją zbawieniem i zmartwychwstaniem. Modlitwa poranna – *Laudes*, kojarzona jest ze wschodem, w kantyku Zachariasza mamy bowiem wzmiankowane słońce przychodzące z wysoka (Łk 1, 68–79). Zachód kojarzony jest ze śmiercią, umieraniem, schyłkiem, zagrożeniem, cierpieniem. Modlitwa liturgiczna, *Vesperae*, kojarzona jest z zachodem, ponieważ z zachodem słońca skojarzona jest również męka i śmierć Chrystusa.

Oprócz tego mamy jeszcze dwa rzędy kolumn, które podtrzymują baldachim. Jeden z nich, bliższy ścianie kaplicy, znajduje się po stronie północnej, drugi, przeciwnie – po stronie południowej. Północ była odczytywana jako sfera zła, pogaństwa, ciemności, zagrożenia, potępienia. Strona południowa była rozpoznawana jako sfera chrześcijaństwa, dobra, jasności, zbawienia. Dwa ciągi kolumn i dwa ciągi kapiteli z obrazami niosą doniosłe komunikaty, mające podstawowe znaczenie dla odczytania wątku paschalnego. Co więc znajduje się na kapitelach? Najpierw niech przemówią obrazy ciągu północnego.

Na pierwszym od wschodu kapitelu mamy trzy sceny – Bóg Ojciec stwarzający świat, strącenie upadłego Lucyfera oraz Bóg Ojciec wysyłający Syna i nakładający mu krzyż. Początkiem narracji jest stworzenie. Oto starzec spogląda na kulę – symbol wszechświata albo symbol ziemi. Jest

to synteza stworzenia bytów materialnych i niematerialnych, duchowych. Część z tych bytów zbuntowała się wobec planu Boga i nastąpiło strącenie szatanów. To wydarzenie ma swoje źródła biblijne. Bitwa na niebie w Apokalipsie kończy się właśnie odrzuceniem Smoka oraz złych duchów (Ap 12, 7–19). Strącenie Szatana jest opisane przez Izajasza (Iz 14, 12–21). Synem Jutrzenki nazywany jest Szatan. Nie ma, co prawda, przedstawienia grzechu pierworodnego, jest jednak obraz decyzji o zbawieniu człowieka. Maria Skubiszewska w sposób bardzo szczegółowy przedstawiła genezę i orędzie tych przedstawień, szczególną uwagę poświęcając Chrystusowi wysłanemu z krzyżem na świat. Okazuje się, że ta scena jest odpowiedzią na scenę upadku, grzechu i sprzeciwu. Ta właśnie scena zaczyna kluczową narrację. Ma podstawy biblijne. Święty Paweł w Liście do Filipian, w kantyku chrystologicznym mówił o uniżeniu się Chrystusa do poziomu natury ludzkiej i posłuszeństwie aż do śmierci (Flp 2, 8). Autor Listu do Hebrajczyków opisał zwięźle proces uczenia się posłuszeństwa, jakiemu poddany został Syn Boży (Hbr 5, 8). Tenże św. Paweł w Liście do Rzymian potwierdzał, że uniżenie się Syna aż do śmierci było decyzją Ojca (Rzym, 3, 25–26). Maria Skubiszewska określiła dzieło św. Anzelma *Cur Deus homo?* jako główne źródło teologiczne obrazu Ojca wysyłającego Syna Przedwiecznego na świat²⁰. W przedstawieniu na kapitelu należy zwrócić uwagę na dwa aspekty. Po pierwsze Chrystusowi, posłusznemu Ojcu nadany został rys pasyjny. Jezus jest ukazany jako nagi człowiek noszący jedynie perizonium na biodrach, biorący na ramię krzyż i oddalający się. Tak więc Bóg Ojciec wskazuje krzyż nie Synowi odwiecznemu, ale Jezusowi nazwanemu później Chrystusem. Staje on wobec Ojca w postawie posłuszeństwa. Po drugie, scenie wysłania Syna towarzyszyły zwykle sceny strącenia Szatana. Tak jest również na pierwszym kapitelu w północnym ciągu. Maria Skubiszewska

20 M. Skubiszewska, *Treści ideowe nagrobka*, s. 158–160.

cytuje dzieło św. Fridolina, które mówi o tym, że konsekwencją decyzji Ojca o Wcieleniu, zakomunikowanej duchom, był bunt Lucyfera i jego zwolenników. Obie sceny – *Strącenie Lucyfera przez Michała* oraz *Wysłanie Syna* – są ściśle ze sobą związane²¹. Obie ukazują schodzenie ku dołowi, a nawet ku otchłani. Jednak o ile scena z Lucyferem jest upadkiem spowodowanym jego wolą, to zstępowanie Chrystusa wynika z jego woli przyjmującej decyzję Ojca. Nie w tym ciągu jest to nadzieja na powstanie po upadku. Następny kapitel niesie nam przedstawienie trzech aniołów z rozpostartymi skrzydłami. Uznany jest za wizualizację Trójcy Świętej. Jakie znaczenie ma prezentacja trzech duchów dobrych, z rozłożonymi skrzydłami? Może on być nawiązaniem do wydarzenia z Księgi Rodzaju, w którym Abraham przyjmuje trzech wędrowców (Rdz 18, 1–15). Jednak wydaje się, że bardziej trafne będzie uznanie Trójcy Świętej za nieodzowną część kompleksu obrazów obejmującego *Strącenie Szatana* i *Wysłanie na świat Syna*. To ostatnie odbywa się w obliczu Trójcy. Mimo ujawnienia się Trzech Osób Boskich następne zespoły obrazów przedstawiały upadek człowieka i jego walkę ze złem.

Na trzecim kapitelu mamy dwie sceny – *Walkę Dawida z Goliatem* oraz *Walkę Samsona z lwem*. Są to starotestamentowe sceny ukazujące znakomitych bohaterów, protagonistów bezpieczeństwa i rozwoju Izraela – ludu Bożego. Jednakże takie ich postrzeganie może upośledzić nasze odczytywanie tych scen. Otóż obaj bohaterowie okazali również słabość i podlegali upadkowi. Jednakże ważne jest również zestawienie obu historii. Otóż obrazy Dawida zabijającego Goliata oraz Samsona odnoszącego zwycięstwo nad lwem stanowiły dwa poboczne, starotestamentowe obrazy towarzyszące nowotestamentowemu obrazowi Chrystusa zstępującego do Otchłani. Jest to zestawienie z jednej z kart *Biblia pauperum*. Księga ta zawiera karty z obrazami i słownymi komentarzami,

21 Tamże, s. 156–158.

służące kaznodziejom. Każda z nich zawiera dwa obrazy starotestamentowe, jeden z wydarzeniem *ante legem*, drugi z wydarzeniem *sub lege*, które flankują nowotestamentowy obraz *sub gratia*. Obrazy po bokach stanowią zapowiedzi określane mianem *typus*, obraz w centrum jest wypełnieniem zwanym *antitypus*. Wywodzi się on z egzegezy szukającej wielorakich sensów Biblii. Oba więc wydarzenia niejako ukrywają wydarzenie Nowego Testamentu dokonujące się już w porządku łaski. Oba zdają się opiewać zwycięstwa nad wrogami, jednakże w rzeczywistości wizualizują zejście na dno egzystencji i upadek. Tym jest bowiem zstąpienie Chrystusa do piekieł. Uwalnia on praojców, upadłych pod wpływem grzechu pierworodnego, sam również schodzi jeszcze niżej, niż dokonał tego w męce i śmierci. W rzeczywistości chodzi w obu walczonych scenach nie o wywyższenie, lecz o zejście i zstąpienie obu herosów, mających również doświadczenie grzechu.

Doświadczenie grzechu i upadku widoczne jest w scenach czwartego kapiteła ciągu północnego. Patriarcha Noe w postawie pełnej uwagi słucha Boga. Jednakże w następnej scenie widoczne jest jego upojenie winem, bezwład i nagość. Nagość jest symbolem grzechu, nędzy, upadku. Troska jego synów, Sema i Jafeta, okrywających nagość ojca, kontrastuje z szyderczym zachowaniem Chama (Rdz 9, 18–25). Cykl obrazów północnego ciągu kończy się obrazem totalnego upadku i nędzy moralnej.

Wypada podsumować treść zespołu obrazów północnego ciągu kapiteli. Nadany mu został intencjonalnie wyraźny kierunek – ze wschodu na zachód, czyli od świętości, jasności, dobra i prawości, ku upadkowi moralnemu, ciemności, schyłkowi i moralnemu złu. Ten upadek wyraźnie przejawia się w postawie protagonistów – Lucyfera, Dawida, Samsona i Noego. Jednocześnie wyraźnie widoczny jest wątek, który jest odpowiedzią na tę moralną i egzystencjalną degrengoladę. Jest nim zstępowanie, które można nazwać kenozą (Flp 2, 5–11). Ujawnia się ona w dynamizmie Chrystusa przyjmującego krzyż i udającego się na ziemię oraz w postawie Chrystusa zstępującego do otchłani. Cechy takiej

kenozy można również odczytać w postawie Seta okrywającego Ojca. Wszystko rozgrywa się w strefie północy, czyli ciemności i pogaństwa. Antytezą tego upadku jest zespół obrazów ciągu południowego.

Na pierwszym kapitule tego ciągu, usytuowanym w południowo-zachodnim narożniku cenotafu, znajduje się przedstawienie *Zwiastowania Joachimowi*. Jest to scena apokryficzna. Joachim, mąż Anny i ojciec Marii Panny, otrzymuje orędzie anioła. Zostaje mu oznajmione narodzenie wyjątkowej córki. Jakie znaczenie wywodzi się z tekstu niekanonicznego? Jakie znaczenie ma ta scena, rzadko pojawiająca się w sztuce? Występuje ona w *Speculum Humanae salvationis*, która jest księgą opisującą historię zbawienia, wzbogaconą obrazami²². Każdy z rozdziałów niosących określony temat opatrzony jest czterema obrazami. Dwa z nich wywodzą się ze Starego Testamentu, jeden jest obrazem nowotestamentowym, a jeden wywodzi się z przekazów pozabiblijnych, legendarnych. Obraz nowotestamentowy jest traktowany bardzo swobodnie. *Zwiastowanie Joachimowi* i *Narodzenie Marii* wywodzą się z apokryfów. Jednak uzupełniają one ewangeliczną narrację historiozbawczą, dlatego autor *Speculum* przyznał im rangę równą obrazom wywodzącym się z pism kanonicznych. *Zwiastowanie Joachimowi* mieści się w trzecim rozdziale *Speculum*, który mówi najpierw o tym, że Chrystus, który jedynie może zbawić człowieka pobitego i porzuconego przez zbójców, wysłał najpierw swoją Matkę. Temu passusowi towarzyszy przedstawienie *Zwiastowania Joachimowi*. Następnie tekst przynosi relację legendarną. Król Astiages miał wizję, w której z łona jego córki wyrastała winna latorośl. Tą latoroślą był król Cyrus mający umożliwić Izraelitom powrót do Ziemi Świętej. Komentarz wyjaśnia tę wizję, a towarzyszy temu obraz ją przedstawiający.

22 B. Kress, *Speculum humanae salvationis. An introduction*, 28 lipca 2025, <https://warburg.sas.ac.uk/library-collections/photographic-collection/photographic-collection-index/religious-iconography/speculum-humanae-salvationis-introduction> (11.01.2026).

Następne obrazy wywodzą się z ksiąg Starego Testamentu. Jest to *hortus conclusus* i *fons signatus* z Pieśni nad Pieśniami (Pnp 4, 12). W komentarzu mowa jest o Salomonie, który przepowiada zamknięty ogród i zapieczętowane źródło. Źródłem jest Maria, zapieczętowana w łonie Marii, która po urodzeniu stała się zamkniętym ogrodem. Drugi obraz przedstawia oślicę Balaama i anioła. W komentarzu mowa jest o Gwieździe Dawida zapowiadanej przez Balaama. Tą gwiazdą ma być według komentarza Maria. Okazuje się, że apokryficzna scena otoczona jest alegorycznymi obrazami wizualizującymi Marię. *Speculum* ma więc określone teologiczne podłoże, w którym Maria odgrywa istotną rolę. Jest ona zapowiadana jako matka Zbawiciela, dlatego jest traktowana jako osoba będąca nosicielem Zbawiciela.

Maria Skubiszewska dostrzegła w przedstawieniu *Zwiastowania Joachimowi* i w całej narracji południowego ciągu wyraźny wątek mariologiczny. Twierdziła nawet, że uwypuklenie roli Marii we wszystkich scenach nawiązuje do idei Niepokalanego Poczęcia. Był to jednak okres gorących polemik teologicznych i sporów: czy chodzi o poczęcie bez grzechu pierworodnego, czy jedynie o uświęcenie w łonie matki? Obecnie trudno wchodzić w ten spór i szukać jego śladów w krakowskim środowisku teologicznym. Poza tym obecność dyskusji immakulistycznych w dyskursie zbawczym obrazów na kapitelach nagrobka wydaje się bardzo wątpliwa. Kapitele te bowiem niosą wyraźny dyskurs soteriologiczny, właściwy całemu kontekstowi obrazów, które pojawiają się w strukturze pomnika. Dyskurs ten, szczególnie w jego części południowej, wstępującej od zachodu ku wschodowi, jest naznaczony postacią Chrystusa. Trzeba to koniecznie wziąć pod uwagę. Jak więc rozumieć pojawiającą się postać Marii? Jaką rolę odgrywa apokryficzny obraz Joachima? Wiemy już, że ten ostatni obraz był inspirowany właśnie obrazową narracją *Speculum humanae salvationis*. Była to, obok *Biblia pauperum* księga, która najprawdopodobniej służyła kaznodziejom. Nauczanie kaznodziejskie było w wielu środowiskach jedynym kanałem transmisji

prawd wiary i orzeczeń katechizmowych dla wiernych. Nic więc dziwnego, że wykazywano troskę, aby ten przekaz nasycony był rzeczywistością zbawczą, aby dostarczał danych soteriologicznych. W takiej sytuacji wydaje się bardzo prawdopodobne, że również *Zwiastowanie Marii przez Gabriela*, przedstawione na drugim kapitule ciągu, również było inspirowane obrazami tej księgi. A jakie obrazy towarzyszyły przedstawieniu *Zwiastowania*? Zanim na to odpowiemy, trzeba nadmienić, że rozdziały *Speculum* podejmowały następujące tematy zbawcze. Rozdział czwarty mówi o narodzeniu Marii, piąty o przedstawieniu Marii w świątyni, szósty poświęcony jest zaślubinom Marii i Józefa. W rozdziale siódmym mamy przekaz o zwiastowaniu Marii przez Gabriela. Obrazowi Zwiastowania według Ewangelii Łukaszej towarzyszą przedstawienie płonącego krzaka, do którego zbliża się Mojżesz (Wj 3, 4–4; Rdz 24, 18), Gedeona z runem nasyconym poranną rosą (Sdz 6, 37) oraz Rebeki udostępniającej wodę Eliezerowi i jego wielbłądom (Rdz 24, 11–21).

To potwierdza wyrażone już przypuszczenie, że *Speculum humanae salvationis* naznaczone jest bardzo mocną mentalnością alegoryczną i typologiczną. Alegoria i typologia sprawiają, że wydarzenia Starego Testamentu zapowiadają zbawcze wydarzenia Nowego Testamentu. Zapowiedź była niezwykle ważna i jej poszukiwano, ponieważ miały one potwierdzać wiarygodność orędzia chrześcijańskiego i pewność zapowiadanego zbawienia. W tej sytuacji maryjność obu zwiastowań – potwierdzona obrazami legendarnymi i starotestamentowymi – jest proklamowaniem przyścia Zbawiciela. Mają więc one silny rys chrystologiczny oraz soteriologiczny i wydaje się, że nie należy doszukiwać się tu wątku maryjnego jako samodzielnej narracji. Maria przyjmuje tu wyraźną rolę zapowiadającą i ukazującą Zbawiciela. Tak też należy rozumieć oba przedstawienia.

Kolejny, trzeci kapitel niesie obrazy, które są wielką syntezą. Ta synteza rozpoczyna się *Narodzeniem Chrystusa* przedstawionym na sposób adoracyjny. Ciekawe jest ułożenie Dzieciątka. Jest ono nagie, a ręce

ma złożone w okolicach podbrzusza w taki sposób, w jaki układa się ręce zmarłego. Jest to wyraźna aluzja do męki i śmierci. Jest to więc zapowiedź serii wydarzeń, które kończą się Oplakiwaniem. Można zapytać, skąd taka silna obecność Marii w tej narracji. Otóż zarówno Narodzenie, jak i Oplakiwanie zostały zaczerpnięte z obrazów i komentarzy *Speculum humanae salvationis*. Narodzenie Chrystusa jest tematem rozdziału 8 *Speculum*, a oplakiwanie, gdzie Maria trzyma w ramionach Chrystusa – rozdziału 26. W obu tych przedstawieniach rola Marii jest aż nadto widoczna. Przedstawia ona widzowi, odbiorcy Chrystusa, zarówno narodzonego, jak i martwego. Co więcej, jest to Chrystus nie tylko uniżony, lecz także zstępujący, schodzący coraz niżej na dno egzystencji. Zapowiedź tego schodzenia znajduje się już intuicyjnie w *Zwiastowaniu Joachimowi*, a w sposób jednoznaczny w *Zwiastowaniu Marii*, ponieważ wtedy, poczęty, przyjmuje ludzką naturę, czyli dokonuje pierwszego aktu kenozy. Uniżenie z zapowiedzią śmierci widoczne jest w Narodzeniu, a jego antykulminację odczytujemy w Oplakiwaniu.

Jak orientacja tego cyklu narracyjnego w ciągu kapiteli wpływa na odczytanie treści. Otóż ciąg ten jest położony po stronie południowej, stronie jasności, łaski zbawienia i chrześcijaństwa w odróżnieniu od pogańskiej północy. Nic więc dziwnego, że narracja chrystologiczna zajmuje tę stronę. Poza tym narracja przebiega od zachodu ku wschodowi, czyli wskazuje na wyjście z mroku, zagrożenia, obumierania i skierowania się ku porankowi, jasności, nadziei, życiu i ku słońcu symbolizującemu przychodzącego Zbawiciela. Jednakże przeanalizowany powyżej przebieg narracji wskazuje na coś zupełnie innego. Otóż Chrystus się uniża i schodzi aż do śmierci. Jest to sprzeczność, ponieważ kierunek ku wschodowi zdaje się przeczyć kierunkowi, w jakim schodzi Chrystus. Jest to sprzeczność pozorna, jak to wykażemy, jednak mająca ogromne znaczenie przy poszukiwaniu wątku paschalnego.

Nasuwa się jeszcze jedno pytanie. Czy sceny cyklu północnego są typami scen w analogicznie położonych kapitelach cyklu południowego?

Odpowiedź na to pytanie jest negatywna. Żadna ze scen z Noem nie jest zapowiedzią zwiastowania Joachimowi, a sceny walk Dawida z Goliatem czy Samsona z lwem nie są zapowiedziami zwiastowania Marii. W zestawieniu obu cykli narracyjnych chodzi o tak zwany odwrócony paralelizm. Ten ostatni jest po prostu konstrukcją retoryki judaistycznej. W pierwszym cyklu następuje schodzenie – od chwały do upadku. W drugim cyklu następuje wstępowanie – od uniżenia do chwały, bo w rzeczywistości uniżenie i schodzenie Chrystusa jest ujawnianiem jego boskości, która najpełniej przejawia się w scenie Sądu Ostatecznego.

Ten odwrócony paralelizm pozwala nam odczytać linie misterium paschalnego w całej strukturze pomnika. Pierwszym przejawem misterium paschalnego jest obumieranie i zstępowanie ku śmierci całej ludzkości. Ona bowiem, wizualizowana przez cztery temperamenty w osobie umierającego króla, zmierza ku śmierci. Ten kierunek jest nieuchronny i na pierwszy rzut oka pozbawiony nadziei. Pascha każdego człowieka, nawet króla, jest przede wszystkim zmierzaniem ku niebytowi śmierci. Agonia króla, wyryta na jego zindywidualizowanej twarzy, potwierdza to stwierdzenie. Ta beznadziejna destrukcja wypełnia treść linii pionowej łączącej tumbę z jej przedstawieniami oraz spoczywającego na jej płycie umierającego króla. Jednak ona nie wypełnia całej treści pomnika i całej zawartości kierunku pionowego. Ma on swoją kontynuację, dlatego też śmierć króla budzi nadzieję w programie zbawienia na dwóch ciągach kolumn – północnym i południowym. Program ten składa się z dwóch części. Pierwsza – cykl północny jest opisem upadku człowieka i jego schodzenia ku „nagości”, która oznacza nędzę duchową i moralną. Druga – cykl południowy jest opisem Boskiego działania poprzez Wcielenie. Jest ono tak bardzo ważne, że do uwidocznienia Wcielenia użyto dwóch obrazów – *Zwiastowanie Joachimowi* oraz *Zwiastowanie Marii*. Wcielenie kontynuowane jest w Pasji wizualizowanej na trzecim kapitelu. Sąd Ostateczny jest zwycięskim punktem dojścia oraz momentem powstania z martwych – Chrystusa i ludzkości. Na koniec należy jeszcze

zadać pytanie, czy mamy do czynienia z Paschą króla, Paschą ludzkości czy Paschą Chrystusa. Po przeanalizowaniu obrazów możemy odpowiedzieć, że wszystkie trzy stopniowo się integrują, jak wykazała lektura i interpretacja zespołu obrazów kenotafu Kazimierza Jagiellończyka.

Bibliografia

- Boczkowska A., *Herkules i Dawid z rodu Jagiellonów*, Warszawa 1993.
- Bogucka M., *Kazimierz Jagiellończyk*, Warszawa 1978.
- Dębicki J., *Filozofia sztuki Wita Stwosza w świetle średniowiecznej teorii atrium*, Kraków 2018.
- Gadomski J., *Dzieła Stwosza w Polsce*, [w:] *Wit Stwosz w Krakowie*, red. L. Kalinowski, F. Stolorz, Kraków 1987, s. 39–62.
- Kantorowicz E., *Dwa ciała króla. Studium ze średniowiecznej teologii politycznej*, Warszawa 2007.
- Kępiński Z., *Wit Stwosz*, Warszawa 1981.
- Kress B., *Speculum humanae salvationis. An introduction*, 28 lipca 2025, <https://warburg.sas.ac.uk/library-collections/photographic-collection/photographic-collection-index/religious-iconography/speculum-humanae-salvationis-introduction> (11.01.2026).
- Ordo coronandi regis poloniae*, wyd. S. Kutrzeba, Kraków 1910.
- Skubiszewska M., *Program ikonograficzny nagrobka Kazimierza Jagiellończyka w Katedrze Wawelskiej*, „*Studia do dziejów Wawelu*” 4 (1978), s. 117–209, <https://doi.org/10.11588/diglit.17922>.
- Skubiszewski P., *Rzeźba nagrobna Wita Stwosza*, Warszawa 1957.
- Walczak M., „*Umierający król*”. U źródeł formuły ikonograficznej nagrobka Kazimierza IV Jagiellończyka, [w:] *Jagiellonowie i ich świat. Polityka kościelna i praktyki religijne Jagiellonów*, red. B. Czwojdrak, J. Sperka, P. Węcowski, Kraków 2020, s. 73–90.

Ilustracje



Nagrobek Kazimierza Jagiellończyka, 1492, Wit Stosz, Jorg Huber, Kraków, katedra wawelska, kaplica świętokrzyska – widok ogólny.



Nagrobek Kazimierza Jagiellończyka, 1492, Wit Stosz, Jorg, Huber, Kraków, katedra wawelska, kaplica świętokrzyska – *postać umierającego króla.*



Nagrobek Kazimierza Jagiellończyka, 1492, Wit Stosz, Jorg, Huber, Kraków, katedra wawelska, kaplica świętokrzyska, baldachim, strona północna, pierwsza kolumna, Wit Stosz, Jorg, Huber kapitel, *Stworzenie świata*.
Źródło: P. Skubiszewski, *Rzeźba nagrobna Wita Stosza*, Warszawa, 1957.



Nagrobek Kazimierza Jagiellończyka, 1492, Wit Stosz, Jorg, Huber, Kraków, katedra wawelska, kaplica świętokrzyska, baldachim, strona północna pierwsza kolumna, kapitel, *Bóg Ojciec wysyła Syna na świat*.
Źródło: P. Skubiszewski, *Rzeźba nagrobna Wita Stosza*, Warszawa, 1957.



Nagrobek Kazimierza Jagiellończyka, 1492, Wit Stosz, Jorg, Huber, Kraków, katedra wawelska, kaplica świętokrzyska baldachim, strona północna, pierwsza kolumna, kapitel, *Strącenie szatana*.

Źródło: P. Skubiszewski, *Rzeźba nagrobna Wita Stosza*, Warszawa, 1957.



Nagrobek Kazimierza Jagiellończyka, 1492, Wit Stosz, Jorg Huber, Kraków, katedra wawelska, kaplica świętokrzyska, baldachim, strona północna trzecia kolumna, kapitel, *Dawid walczący z Goliatem*.

Źródło: P. Skubiszewski, *Rzeźba nagrobna Wita Stosza*, Warszawa, 1957.



Nagrobek Kazimierza Jagiellończyka, 1492, Wit Stosz, Jorg Huber, Kraków, katedra wawelska, kaplica świętokrzyska, baldachim, strona północna, trzecia kolumna, kapitel, *Samson walczący z lwem*.

Źródło: P. Skubiszewski, *Rzeźba nagrobna Wita Stosza*, Warszawa, 1957.



Nagrobek Kazimierza Jagiellończyka, 1492, Wit Stosz, Jorg Huber, Kraków, katedra wawelska, kaplica świętokrzyska, baldachim, strona północna kapitel, czwarta kolumna, *Pijaństwo Noego oraz Noe słuchający Boga*.

Źródło: P. Skubiszewski, *Rzeźba nagrobna Wita Stosza*, Warszawa, 1957.



Nagrobek Kazimierza Jagiellończyka, 1492, Wit Stosz, Jorg Huber, Kraków, katedra wawelska, kaplica świętokrzyska, baldachim, strona południowa, piąta kolumna, kapitel – *Zwiastowanie Joachimowi*.

Źródło: P. Skubiszewski, *Rzeźba nagrobna Wita Stosza*, Warszawa, 1957.



Nagrobek Kazimierza Jagiellończyka, 1492, Wit Stosz, Jorg Huber, Kraków, katedra wawelska, kaplica świętokrzyska, baldachim, strona południowa, szósta kolumna, kapitel – *Zwiastowanie Marii*.

Źródło: P. Skubiszewski, *Rzeźba nagrobna Wita Stosza*, Warszawa, 1957.



Nagrobek Kazimierza Jagiellończyka, 1492, Wit Stosz, Jorg Huber, Kraków, katedra wawelska, kaplica świętokrzyska, baldachim, strona południowa, siódma kolumna, kapitel – *Narodzenie*.

Źródło: P. Skubiszewski, *Rzeźba nagrobna Wita Stosza*, Warszawa, 1957.



Nagrobek Kazimierza Jagiellończyka, 1492, Wit Stosz, Jorg Huber, Kraków, katedra wawelska, kaplica świętokrzyska, baldachim, strona południowa, siódma kolumna, kapitel – *Pietà*.

Źródło: P. Skubiszewski, *Rzeźba nagrobna Wita Stosza*, Warszawa, 1957.

Ars de mortibus surgendi...



Nagrobek Kazimierza Jagiellończyka, 1492, Wit Stosz, Jorg Huber, Kraków,
katedra wawelska, kaplica świętokrzyska baldachim, strona południowa,
ósmą kolumna, kapitel – *Sąd Ostateczny / Deesis*.

Źródło: P. Skubiszewski, *Rzeźba nagrobna Wita Stosza*, Warszawa, 1957.

Misterium paschalne wizualizowane i unaocznione wszystkim wiernym w eucharystycznym ostensorium

KUSTODIA RACIBORSKA,
KOLEGIATA NAJŚWIĘTSZEJ MARIII PANNY
W RACIBORZU, ROK 1495

Czy zaginione *argentarium* może przyciągać uwagę? Czy zagubiona kustodia może jeszcze oddziaływać, budzić emocje, inspirować? Czy taki przedmiot, do którego nie ma fizycznego dostępu, może być przedmiotem badań? Pytania wydają się dziwne i wzbudzają niepokój. Jednak prowokowane są przez rzeczywistą sytuację: kustodia z raciborskiej kolegiaty od 1945 roku uznana jest za zaginioną i nie jest znane miejsce jej przechowywania. Owszem, pojawiają się pogłoski o prawdopodobnych miejscach jej ukrycia. Niekiedy prezentowany jest petersburski Ermitaż jako domniemane miejsce złożenia zagrabionego przedmiotu. Nie ma jednak co do owych hipotetycznych miejsc żadnej pewności.

Paradoksalnie jednak to nieobecne dzieło sztuki zadziwia, porusza, wzbudza emocje, inspirowane do myślenia. Jego bowiem forma i wartość treściowa odbiegają od innych ostensoriów eucharystycznych, zarówno okazałych i imponujących, jak i tych skromnych i mosiężnych. Co więcej, ten przedmiot był i jest przedmiotem badań naukowych. Ujął

go w swym katalogu Hans Lutsch¹. Był eksponatem wystawy zabytków złotnictwa w 1905 roku i szczegółowo został opisany w katalogu². Erwin Hintze i Karl Masner zamieścili go również w swym monumentalnym wydawnictwie albumowym poświęconym dziełom złotniczym ze Śląska³. Z tego albumu pochodzą dwie wielkoformatowe fotografie bardzo dobrej jakości, dające obraz struktury i zawartości kustodii. Wzmiankował ją Josef Braun, a po wojnie zamieścił ją w swej syntezie sztuki Śląska Tadeusz Dobrowolski⁴. Przedmiot okazał się na tyle znaczący i doniosły, że doczekał się hasła w leksykonie niemieckiej historii sztuki⁵. Tadeusz Chrzanowski wraz z Marianem Korneckim wielokrotnie podejmowali temat kustodii raciborskiej, podkreślając jej niespotykaną formę⁶. Jan Samek rozpatrywał kustodię w całym kontekście złotnictwa ziem polskich i kilkakrotnie ją omawiał⁷.

Należy tutaj uwypuklić dokonania kilkorga badaczy z końca XX stulecia. Johann Michael Fritz jest autorem obszernej syntezy gotyckiego złotnictwa Europy Środkowej. W swojej monumentalnej rozprawie

- 1 H. Lutsch, *Verzeichnis der Kunstdenkmäler der Provinz Schlesien*. Bd. IV: *Regierungs-Bezirk Oppeln*, Breslau 1894, s. 338–339.
- 2 *Ausstellung von Goldschmiedearbeiten schlesischen Ursprunges o der schlesischen Besitze*, Breslau 1905, nr 16.
- 3 E. Hintze, K. Masner, *Goldschmiedearbeiten Schlesiens. Eine Auswahl von Goldschmiedearbeiten schlesischer Herkunft oder aus schlesischem Besitze*, Breslau 1911, s. 7, tab. VIII, IX.
- 4 J. Braun, *Das christliche Altargerät in seinem Sein und in seiner Entwicklung*, München 1932, s. 397n; T. Dobrowolski, *Sztuka na Śląsku*, Katowice 1948, s. 201, il. 100.
- 5 *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, Bd. 3, Stuttgart 1954, szp. 892.
- 6 T. Chrzanowski, *Nyskie rzemiosło artystyczne od średniowiecza do połowy XIX wieku*, [w:] *Szkice nyskie. Studia i materiały*, t. 1, Opole 1974, s. 131; T. Chrzanowski, M. K. Kornecki, *Sztuka Śląska Opolskiego*, Kraków 1974, s. 133–134; T. Chrzanowski, *Kilka uwag o złotnictwie śląskim*, [w:] *Złotnictwo śląskie. VII sesja z cyklu „Sztuka użytkowa na Śląsku”* 7 X 1993, red. J. Pater, Wrocław 1995, s. 13.
- 7 J. Samek, *Polskie złotnictwo*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1988, s. 86–88; J. Samek, *Dzieje złotnictwa w Polsce*, Warszawa 1993, s. 22.

zamieścił dzieła złotnicze wszystkich ośrodków naszej części Europy. Badacz poświęcił kustodii raciborskiej notę katalogową oraz znaczącą analizę⁸. Dietmar Lüdke skoncentrował się na pełnoplastycznej postaci Chrystusa Męża Bolesci w dolnej kondygnacji *ostensorium*⁹. Należy również przywołać dwie rozprawy Barbary Ćwiklińskiej¹⁰. W pierwszym tekście autorka skupiła się na emocjonalnym oddziaływaniu i intelektualnym znaczeniu materiałów, z których wykonano kustodię – złoto, srebro, kamienie szlachetne i perły. W drugim tekście przedstawiła podstawowe problemy badawcze – kontekst historyczny, pochodzenie idei tego typu instrumentu oraz genezę formy. Janusz Nowiński przedstawił przedmiot w kontekście przedstawień, a Bogusław Czechowicz włączył go do dziedzictwa książęcego mecenatu i przypisał powstanie monstrancji środowisku krakowskiemu¹¹.

Największy wkład wniosła jednak Grażyna Regulska. Jej dziełem jest głęboka analiza dzieła w monografii śląskiego złotnictwa oraz precyzyjna nota katalogowa w syntezie polskiego złotnictwa gotyckiego¹². Badaczka przywołała źródła, które mówią, że na Śląsku istniały jeszcze

8 J. M. Fritz, *Goldschmiedekunst der Gotik in Mitteleuropa*, München 1982, s. 298.

9 D. Lüdke, *Die Statuetten der gotischen Goldschmiede. Studien zu den „autonomen“ und vollrunden Bildwerken der Goldschmiedeplastik und Statuetten Reliquiaren in Europa zwischen 1230 und 1530*, München 1983, s. 660–661.

10 B. Ćwiklińska, *Późnogotyckie kustodium z Raciborza a śląskie tworzywa szlachetne*, [w:] *Między Wrocławiem a Krakowem. Sztuka gotycka na Górnym Śląsku*, Katowice 1995, s. 57–72; B. Ćwiklińska, *Poszukiwana kustodia z Raciborza (1495 r.) – otwarty problem badawczy*, [w:] *Złotnictwo śląskie. VII sesja z cyklu „Sztuka użytkowa na Śląsku”* 7 X 1993 r., red. J. Pater, Wrocław 1995, s. 79–84.

11 J. Nowiński, *Ars eucharistica. Idee, miejsca i formy towarzyszące przechowywaniu Eucharystii w sztuce wczesnochrześcijańskiej i średniowiecznej*, Warszawa 2000, s. 216, il. 117; B. Czechowicz, *Książęcy mecenat artystyczny na Śląsku u schyłku średniowiecza*, Warszawa 2005, s. 432–435.

12 G. Regulska, *Gotyckie złotnictwo na Śląsku*, Warszawa 2001, s. 66–67, 144–145; *Racibórz, monstrancja*, [w:] G. Regulska, *Gotyckie złotnictwo w Polsce. Katalog zabytków*, Warszawa 2015, s. 104; *Album ilustracji*, Warszawa 2025, il. 175–177.

w XVIII wieku podobne ostensoria – dwa w Świdnicy i jedno w Nysie. Zestawiła raciborską kustodię z analogicznymi przedmiotami w Hiszpanii i podobnymi relikwiarzami w Niemczech. Stwierdziła, że jedynie w Hiszpanii ocalały podobne przedmioty. Podała jednak w wątpliwość twierdzenie o wykonaniu raciborskiego *ostensorium* przez nyskiego złotnika Mikołaja Schleupnera.

Dotychczasowe badania skupiały się na nietypowej formie kustodii, stawiano pytania o genezę jej stylu oraz o pochodzenie kształtu. Środowiska pochodzenia przedmiotu doszukiwano się we Wrocławiu, Nysie czy Krakowie. Bardzo mało uwagi poświęcono treściom duchowym monstrancji. Jedynie Barbara Ćwiklińska odkryła treści osadzone na podłożu cennej materii. Dotychczasowe badania milczą na temat ewentualnego wątku paschalnego mimo obecności choćby postaci Męża Bolesci.

Rozpocznijmy analizę, która pozwoli systematycznie ujawniać, że orędzie misterium paschalnego jest istotną częścią treści teologicznych raciborskiej kustodii. *Ostensorium* zbudowane jest na sześciobocznej podstawie, wspartej na sześciu nóżkach, z którymi związane są postaci lwów, a raczej lewartów, bo są to symboliczne zwierzęta stojące na tylnych łapach. Trzymają one tarcze herbowe. Same zwierzęta zdają się mieć charakter symboliczny, jednak nasuwa się pytanie, czy są to tylko trzymacze herbowe, czy może mają głębokie znaczenie doniosłości, dostojności i wielkiej wagi przedmiotu. To ostanie należałoby wywnioskować z opisu tronu Salomona. Został opisany w Pierwszej Księdze Królewskiej (1 Krl 10, 18–20). Lwi tron symbolizował godność królewską, a typologicznie był rozumiany jako zapowiedź potomka – przyszłego Mesjasza i Zbawiciela. Tak więc może się wydawać, że lewarty trzymające tarcze herbowe u podstaw *ostensorium* eucharystycznego mają związek z obecnością Chrystusa w Eucharystii.

Ogólny kształt monstrancji określany jest jako wieżowy lub zbliżony do wieży. Wieża miałaby więc decydować o jej wymowie i o jej

treściach. Jest to rozpoznanie błędne i prowadzące na manowce. Wieża zwykle jest strukturą masywną i zamkniętą, natomiast w kustodii obserwujemy przestrzenność i prześwitowość. Analizując chociażby pierwszą kondygnację, stwierdzamy, że otwiera się ona sześcioma arkadami o łukach w „ośli grzbiet”, wspartych na alternatywnie ułożonych masywnych filarkach z przyporami, oraz cienkich, spiralnych kolumienkach. Powstała przestrzeń, która zamiast ograniczających ją ścian ma jedynie szerokie prześwity. Jej granice określa sześć podpór. Co jednak najważniejsze, taka przestrzeń jest nakryta baldachimem. Podobny charakter mają przestrzenie w drugiej i w trzeciej kondygnacji. Przestrzeń drugiej kondygnacji, okrywająca cylindryczne *reservaculum* wykonane pierwotnie zapewne z kryształu górskiego, nakryta jest baldachimem osadzonym na czterech kolumienkach. Flankowana jest dwoma pinaklami, które w pierwszej kondygnacji przeprute są miniaturowymi przestrzeniami na figurki świętych. Przestrzeń trzeciej kondygnacji zdefiniowana jest przez cztery cienkie, smukłe kolumienki dźwigające baldachim, które jednak usytuowane są w sposób diagonalny, to znaczy, że jedna z kolumienek, osadzona na osi symetrii przestrzeni, przesłania jej wnętrze i figurkę *Mulier solem amicta*.

Odkrywamy więc, zamiast wieży, przemyślany i doskonale skomponowany system przestrzeni diafanicznych, czyli prześwitowych i baldachimowych. Ułożone są one w porządku pionowym i wstępującym, ponieważ każda z przestrzeni wyższej kondygnacji jest węższa od poprzedzającej ją przestrzeni dolnej. Całość nakryta jest prześwitowym hełmem zbudowanym z czterech zbiegających się, opatrzonych żabkami, żeber. Na szczycie hełmu znajduje się figurka pelikana karmiącego młode.

Przestrzeń diafaniczna i nakryta baldachimem jest przestrzenią niosącą głębokie znaczenie. Przywołać tu należy choćby koncepcje Hansa Sedlmayra, który przestrzeń gotyckiej katedry określił właśnie

jako diafaniczną i baldachimową¹³. Jest to przede wszystkim przestrzeń, której baldachim określa jej szczególny charakter, wyjątkowy status, oraz definiuje charakter nadprzyrodzony. Istotnie przestrzenie baldachimowa i prześwitowa są wyłączone z przestrzennego porządku świata. Wszystko, co znajduje się pod baldachimem, należy więc do sfery nadprzyrodzonej. Jest to również przestrzeń, która nie ma masywnych, nieprzezroczystych przegród oddzielających ją od rzeczywistości zewnętrznej. Nie możemy jej określić jako przeźroczysta, lecz jako diafaniczną, czyli prześwitową, albo bardziej precyzyjnie, przenikalną. Ma ona wyraźne granice. Określają je podpory baldachimu. Jednak te granice są możliwe do przejścia światła. Przestrzeń diafaniczna ma więc zdolność do absorpcji światła. Przenikalność i otwartość tych przestrzeni, nie mają one bowiem masywnych ścian, umożliwia penetrację światłem, które w tym kontekście ma wartość symboliczną. Światło symbolizuje bowiem bóstwo i nadprzyrodzoność.

Wszystkie trzy przestrzenie tworzą więc niepowtarzalne środowisko, w którym znaczenie odnajdują zarówno półfigura Chrystusa-Męża Boleści, konsekrowana hostia w *reservaculum*, jak i figurka Madonny z Dzieciątkiem ujętej jako *Mulier solem amicta*. Przestrzeń diafaniczna i baldachimowa nie są przestrzeniami dla samych siebie, są stworzone, aby uwypuklić znaczenie elementów, które się tam znalazły. Nie można więc właściwie odczytać znaczenia i orędzia Męża Boleści, Hostii i Madonny odzianej w słońce bez odniesienia ich do przestrzeni nadprzyrodzoności.

Pobieżna nawet obserwacja każe nam stwierdzić, że żaden z elementów – Mąż Boleści, Hostia i Madonna – nie jest przypadkowy i każdy ma swe uzasadnienie. Co więcej, wydaje się, że każdy wnosi coś do wątku paschalnego, który zamierzamy odkryć.

13 H. Sedlmayr, *Entstehung der Kathedrale*, Wiesbaden 2001, passim.

Można zacząć od pierwszej kondygnacji. Obecność Męża Boleści w eucharystycznym *ostensorium* nie powinna dziwić. Wszak występuje on na kielichu z Cieszyna z 1494 roku, na kielichu I z Żor, na kielichu z Rakowa z końca XV wieku¹⁴. Cierpiący Chrystus pojawia się w górnej kondygnacji monstrancji z Głogowa z około 151 roku oraz w górnej kondygnacji monstrancji z Powidzka¹⁵. Można również przywołać liczne przedstawienia rzeźbiarskie i malarskie związane z miejscami przechowywania Eucharystii. Dla wielu badaczy związek tego przedstawienia z Eucharystią jest jednoznaczny. Chodzi jednak o to, by wyodrębnić, w poszukiwaniu rysu paschalnego, wszystkie wątki treściowe tego przedstawienia właśnie w kontekście kustodii raciborskiej. Chrystus w półpostaci wyłania się z sarkofagu. Zbawiciel jest osobą żyjącą, nawet aktywną. Wykonuje on bowiem gesty rękami. Prawą ręką, dotykając klatki piersiowej, wskazuje na ranę w boku. Lewą rękę unosi na wysokość barku, ukazując spód zranionej dłoni. Swoją wkład w odczytanie treści tego typu wnieśli Tadeusz Dobrzeniecki oraz Grażyna Jurkowłaniec¹⁶. Należy też przywołać klasyczne już studium Erwina Panofsky'ego¹⁷. Otóż trzy wątki byłyby tu ważne. Pierwszym jest wątek typologiczny. Grażyna Jurkowłaniec przywołała postaci ze Starego Testamentu będące typami cierpiącego Jezusa – szczęśliwy mąż z psalmu pierwszego (Ps 1, 1–5), cierpiący sługa YHWH z Księgi Izajasza (Iz 53, 1–12) oraz człowiek w opresji pokładający nadzieję w Bogu z Księgi Jeremiasza (Jr 17, 5–17)¹⁸. Drugim jest wątek pozaczasowego cierpienia i obumierania

14 G. Regulska, *Gotyckie złotnictwo na Śląsku*, dz. cyt., s. 113–114, 145–146, 179.

15 Tamże, s. 118–141.

16 T. Dobrzeniecki, *Niektóre zagadnienia ikonografii Męża Boleści*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie” 15 (1971), s. 7–218; G. Jurkowłaniec, *Chrystus Umęczony*, Warszawa 2002, *passim*.

17 E. Panofsky, *Imago Pietatis: Przyczynek do historii typów przedstawieniowych. Mąż Boleści i Maryja Pośredniczka*, przeł. T. Dobrowolski [w:] E. Panofsky, *Średniowiecze*, Warszawa 2001, s. 221–262.

18 G. Jurkowłaniec, *Chrystus Umęczony*, dz. cyt., s. 48–53.

Chrystusa. Trzecim jest ukazywanie ran, które są dowodem zbawczego działania Chrystusa. Motyw ukazywania ran typologicznie wiąże się z zapowiedzią z Księgi Zachariasza (Za 12, 20)¹⁹. Które z tych znaczeń mają uzasadnienie zarówno w kształtowaniu przedstawienia, jak i w formowaniu jego kontekstu? Wydaje się, że najbliższe będzie tu *ostentatio vulnerum*, które jest objawieniem łaski i miłosierdzia, ponieważ na to wskazują gesty Chrystusa. Konotują jego mękę jako źródło miłosierdzia, jak również eucharystyczny kontekst. Przedstawienie cierpiącego Chrystusa jest interpretacją Eucharystii. Jej celebracja w rozumieniu dojrzałego średniowiecza była bowiem ujawnieniem i przeżyciem męki Chrystusa. Miało to zakorzenienie w średniowiecznej liturgii. *Canon Romanus* zawiera wyraźny wątek uniżenia Chrystusa, który przecież znajduje swą kulminację w słowach ustanowienia. Właśnie liturgia nadaje Mężowi Boleści wyraźny rys paschalny.

Gesty Chrystusa mają jeszcze jedno znaczenie. Mianowicie Chrystus-Mąż Boleści jest przedstawiony w sytuacji komunikacyjnej. Jest on nastawiony na kontakt z widzem, ponieważ pragnie zakomunikować zbawienie poprzez gesty ujawniające rany.

Obecność konsekrowanej Hostii w *reservaculum* i pierwotnie w cylindrze z górskiego kryształu jest oczywista. Jest to racja istnienia kustodii oraz centralne miejsce całej struktury. Natomiast w trzeciej kondygnacji znajduje się figurka Madonny z Dzieciątkiem, otoczona promienistym nimbem. Kompozycja tej miniaturowej rzeźby wskazuje jednoznacznie: jest to figura stojącej Marii, która trzyma Dzieciątko na lewej ręce. Ponieważ mamy do dyspozycji jedynie fotografię, to nawet jeśli jest dokładna, nie daje możliwości rozstrzygnięcia wszystkich wątpliwości, które rodzą się w związku z oglądem tego fragmentu kustodii. Nie pozostaje więc nic innego, jak przyjąć, na podstawie dokładnej analizy fotografii,

¹⁹ Tamże, s. 72–73.

że jest to Madonna z Dzieciątkiem w promienistym nimbie. Taka więc Madonna została skojarzona z postacią Niewiasty odzianej w słońce z 12. rozdziału Apokalipsy św. Jana (Ap 12, 1–6). Niewiasta jest w trakcie porodu oraz w konfrontacji ze smokiem – postacią diaboliczną. Znaczenie mają trzy jej atrybuty – ogarniające ją słońce, księżyc pod stopami oraz korona z dwunastu gwiazd. W przedstawieniu trzeciej kondygnacji widoczny jest jedynie słoneczny nimb. Opis postaci Niewiasty poprzedza trąbienie siódmego anioła, po którym następuje hymn pochwalny. Po opisie następuje walka Szatana z Michałem i jego aniołami, zakończona zwycięsko dla sił nieba. Począwszy od Hipolita, poprzez Tychoniusza oraz Będę Wielebnego, interpretowano Niewiastę w słońcu jako obraz Kościoła²⁰. Poród miał symbolizować nowe narodzenie ochrzczonych. Podobne znaczenia przypisał Ruppert z Deutz. Niewiasta w słońcu zostaje rozpoznana jako Kościół. Słońcem jest Chrystusa, a księżyc symbolizuje czasowy blask i przepych rzeczy stworzonych²¹. Jednak już w XII stuleciu interpretacja maryjna Niewiasty przeważała nad interpretacją eklezjologiczną. Taka również dominowała w końcu XV stulecia.

Jak więc należy zinterpretować Madonnę z Dzieciątkiem w słońcu, usytuowaną w trzeciej kondygnacji monstrancji? Nawet w ograniczonym oglądzie wysuwają się na pierwszy plan trzy elementy – Chrystus, słońce i Niewiasta odziana w słońce. Słońce niosło w tym kontekście konkretne znaczenie, Chrystus był bowiem nazywany słońcem. Tak więc Maria, która trzyma Dzieciątko, pełni określoną funkcję – ukazuje, ujawnia Chrystusa²². Podkreśla to słoneczny nimb. Właśnie ogarnięta słońcem Niewiasta – Maria – jest nosicielką Jezusa.

20 J. Fronrobert, *Apokalyptische Weib*, [w:] *Lexikon der christlichen Ikonographie. Allgemeine Ikonographie*, Erster Band, Rome–Freiburg–Basel–Wien 1994, s. 148

21 Rupertus de Deutz, *Commentarium in Apocalipsim*, Liber VII, cap 12, kol. 1040–1041 (Patrologia Latina 169).

22 E. M. Vetter, *Mulier amicta sole*, „Munchener Jahrbuch der Bildenden Kunst” 9 (1958–1959), s. 32–71; J. J. Fronrobert, *Apokalyptische Weib*, dz. cyt.,

Jednak dla pełnego zrozumienia przekazu należy przeanalizować miejsca, w których usytuowano trzy najistotniejsze elementy – Mąż Boleści, *reservaculum* z Hostią oraz słoneczna Maria z Dzieciątkiem. Od razu nasuwa się szereg pytań. Czy mamy do czynienia z rozbudowanym, wielopoziomowym polem semiotycznym, które ma swój wewnętrzny system współrzędnych (góra – środek – dół), a od usytuowania elementu w tymże polu zależy jego znaczenie? Czy może mamy reminiscencję koncentrycznej, dośrodkowej retorycznej struktury biblijnej, w której element centralny uzasadnia znaczenia obu elementów bocznych, a one uwydatniają rangę i orędzie elementu centralnego?

Gdzie szukać odpowiedzi na te pytania? Najpierw trzeba porównać struktury i zawartości innych monstrancji, nie tylko śląskich. A od początku należy jednak podkreślić, że zarówno *Vir Dolorum*, jak i *Mulier Solem Amicta* nie są czymś wyjątkowym w kustodii raciborskiej. Oba przedstawienia pojawiają się często w przestrzeniach kondygnacji drugiej lub trzeciej rozpowszechnionej monstrancji ze stopą trzonem i nodusem. W tychże konstrukcjach przeznaczony do oglądu *reservaculum* znajduje się zawsze w kondygnacji dolnej, pierwszej. Druga kondygnacja służy do umieszczenia elementu wizualnego. W trójkondygnacyjnej monstrancji z Głogówka w kondygnacji drugiej umieszczono *Mulier Solem Amicta*, a w kondygnacji trzeciej – Męża Boleści²³. W przestrzeni drugiej kondygnacji monstrancji z Toszka znajduje się przedstawienie Madonny w nimbie promienistym²⁴. Zaginiona monstrancja z Głogowa miała w drugiej kondygnacji figurkę Męża Boleści²⁵. Drugą kondygnację monstrancji z Lasek zajmuje *Mulier solem amicta*²⁶. Monstrancja z Powidzka

s. 145–150 (148).

23 G. Regulska, *Gotyckie złotnictwo na Śląsku*, s. 120, il. 136–139.

24 Tamże, s. 147, il. 129–131.

25 Tamże, s. 118, il. 140.

26 Tamże, s. 127–128, il. 141, 142.

mieści w drugiej kondygnacji figurkę *Vir Dolorum*²⁷. Nie ma więc wyrażonej reguły, która rządziłaby umieszczeniem przedstawienia w górnych kondygnacjach konstrukcji prezentacyjnej monstrancji. Zarówno *Mulier Solem amicta*, a jest to Madonna z Dzieciątkiem w promienistej glorii, stojąca na półksiężycu, jak i *Vir Dolorum* traktowane są równoważnie i zamiennie.

Oba typy ikonograficzne są przedstawieniami prezentacyjnymi, wizyjnymi i mistycznymi. Nawet Niewiasta obleczona w słońce, która przecież jest postacią pełną dynamizmu w splocie wydarzeń rozdziału 12. Apokalipsy (Ap 12, 1–18), w redakcji, która się pojawia w przestrzeniach baldachimowych monstrancji, jest statyczna i dostosowana do oglądu. Rozwiązaniem znaczenia obu wizji mistycznych jest odkrycie ich relacji do najważniejszego elementu w przestrzeniach *ostensorium*, czyli Hostii. Ta ostatnia jest wpisana w działanie prezentacyjne, domagające się uwagi i przyciągające ogląd wiernych. Tej oglądowości podporządkowano oba obrazy. Wynika z tego, że zarówno Hostia, jak i dwa przedstawienia – *Mulier Solem Amicta* i *Vir dolorum* – są poddane wymogowi oglądalności. Zewnętrzne warunki dostępu do obu figur są właściwie takie same jak warunki dostępu do konsekrowanej Hostii.

Niesie to konsekwencję o wielkiej wadze. Otóż oba przedstawienia – Niewiasta w słońcu i ukazujący rany Mąż Boleści wizualizują to, co zawiera Hostia. Oba obrazy ujawniają istotę Hostii. Jeśli mówimy o jej istocie, to od razu odkrywamy osobę Chrystusa. Oba obrazy są obrazami chrystologicznymi. Pierwszy z nich, ten w dolnej kondygnacji, jest obrazem cierpienia, męki i śmierci, czyli kenozy Chrystusa. Ten drugi przynosi zaś wizję Chrystusa chwalebnego. Jak już to zostało uprzednio powiedziane, od XII wieku obraz Niewiasty w słońcu z 12. rozdziału apokalipsy interpretowano w kluczu maryjnym. W kobiecie

27 Tamże, s. 141–142, il. 143–145.

rozpoznawano po prostu Matkę Chrystusa. Tak zapewne chciano ją widzieć w figurce stojącej Madonny prezentującej Dzieciątko, osadzonej w kustodii powstałej w roku 1495. Jest to jednak Madonna w rzeczywistości nadprzyrodzonej, chwalebnej, a tę rzeczywistość określa promienisty nimb. Tak więc Maria prezentuje Chrystusa, a ta prezentacja wzmocniona jest promienistym nimbem słonecznym symbolizującym Chrystusa oraz księżycem pod stopami Madonny, oznaczającym pokonanie zła. Obecność Madonny stała się świadectwem o Chrystusie, ale już o Chrystusie chwalebny. Godne podkreślenia jest również to, że to świadectwo o Chrystusie wzmocnione jest przez dwóch Janów – Ewangelistę i Chrzcziciela, których figurki stoją po bokach przestrzeni baldachimowej w trzeciej kondygnacji.

Rodzi się jednak pytanie, czy usytuowanie tych dwóch różnych obrazów, objawiających Chrystusa, w różnych miejscach struktury kustodii, nie przydaje dodatkowego znaczenia? Czy pozycja Męża Boleści w dolnej części nie uwypukla dodatkowo jego uniżenia i śmierci? Czy umieszczenie Niewiasty w słońcu – Madonny prezentującej Chrystusa, nie mówi o chwale Zbawiciela i jego wieczności? Przy pierwszym oglądzie taka konstatacja może się wydawać jak najbardziej trafna i słuszna, jednak porównanie usytuowania czy Chrystusa Bolesnego czy Madonny z Dzieciątkiem każe podać w wątpliwość takie odczytanie. W innych monstrancjach tego czasu zarówno Mąż Boleści, jak i Niewiasta w słońcu znajdują swe miejsce w przestrzeni baldachimowej nad *reservaculum*. Jeśli przestrzeń ta miałaby być odczytana jako przestrzeń chwały i nadprzyrodzoności, to nie byłoby tam miejsca dla Chrystusa bolesnego. Nie należy więc przypisywać znaczeń dodatkowych (np. przestrzeń ziemskiego cierpienia i przestrzeń niebieskiej chwały) przestrzeniom baldachimowym kustodii, gdzie widnieją *Vir Dolorum* i *Mulier solem amicta*. Należy przyjąć, że obie przestrzenie uczestniczą w ujawnieniu Chrystusa, który jest obecny w konsekrowanej Hostii. Natomiast odczytanie paschalne jest jak najbardziej możliwe i odpowiadające treściom obu figur.

Pascha Chrystusa zawiera w sobie zarówno jego cierpienie i umieranie, jak i zmartwychwstanie oraz wieczną chwałę. Otóż w dwóch przedstawieniach kustodii mamy wizualizację Paschy Chrystusa. Niesie ona bowiem obraz cierpienia uwidocznionego w beczasowym, mistycznym i ahistorycznym przedstawieniu wyłaniającego się z sarkofagu Męża Bolesci. Chrystus prezentuje widzowi ranę swego boku oraz ranę na lewej, uniesionej ręce. Rany mają znaczenie miłosierdzia wobec upadłego człowieka. Stawia również przed oczy widza jego chwałę, wyrażoną przez symbolikę jasności. Madonna z Dzieciątkiem, otoczona przez słoneczną glorię, jest przedstawieniem chwalebnym, należącym do sfery niebieskiej. Poprzez swoją osobę ujawnia Chrystusa. Opozycja kenozy i chwały wpisuje się bowiem w dynamikę misterium paschalnego.

Jednak należy z naciskiem podkreślić, że źródłem znaczenia obu figur i źródłem ich paschalności jest konsekrowana Hostia prezentowana w przezroczystym, cylindrycznym *reservaculum*. Paschalność Eucharystii nie ulega wątpliwości. Choć w XV stuleciu celebracja Eucharystii traktowana była przede wszystkim jako *anamnesis* i uobecnienie cierpienia Chrystusa, dostrzegano również jego zmartwychwstanie. Zresztą podstawowym tekstem niosącym znaczenie Eucharystii był wtedy *Canon Romanus*²⁸. Jego analiza wykazuje, że pierwsza część jest zstępowaniem, unizaniem się aż do antykulminacji kenozy, którą są słowa ustanowienia. Druga część ma zaś charakter wstępujący. Tematem tej części jest chwała. Wynika z tego, że Eucharystia, w swoim aspekcie pasywnym, prezentacyjnym jest anamnezą, czyli wspomnieniem, ale przywodzącym na myśl obecność męki, śmierci i zmartwychwstania Chrystusa.

To misterium jest obecne w dwóch rzeczywistościach społecznych. Pierwszą rzeczywistością jest splot powiązań rodzinnych oraz akt fundacji. Magdalena, córka Mikołaja I, wyszła za mąż w 1478 roku za Jana,

28 J. A. Jungmann, *Missarum Sollemnia. Eine genetische Erklärung der römischen Messe*, Bd. 2, Wien 1952, s. 127–340.

księcia raciborskiego²⁹. Uznana jest za fundatorkę kustodii. Okoliczności fundacji miały być szczególne. Księżna po śmierci swego męża, księcia Jana, miała ufundować to *ostensorium*. Jan III Młodszy, książę na Raciborzu, zmarł 14 kwietnia 1493 roku³⁰. Barbara Ćwiklińska doszukała się elementów w strukturze kustodii, które miałyby wskazywać na zapowiedź Sądu Ostatecznego. Miał to być Mąż Boleści jako nadzieja dla zmarłych oraz elementy apokaliptyczne jako symptom rzeczy ostatecznych³¹. Owszem, pod koniec XV wieku Apokalipsa mogła być interpretowana w kluczu eschatologicznym. Budziło jednak wątpliwości rozpoznanie w sarkofagu wątków Jeruzalem Niebieskiego. Nasuwa się więc teraz pytanie, czy szlachetne kamienie na sarkofagu Chrystusa są autentycznymi zdobieniami z czasów powstania kustodii, czy może pochodzą z uzupełnień w XIX wieku? Nie jest znana interpretacja sarkofagu, z którego w różnych redakcjach wyłania się Mąż Boleści jako Jeruzalem Niebieskiego?

Barbara Ćwiklińska podkreśliła wątek rodziny, dynastii książęcej i jego członków, których patronami są święci, których figurki usytuowane są pod pulpityowymi daszkami przypor w pierwszej kondygnacji³². Są to święci Mikołaj, Maria Magdalena, Urszula i Barbara. Słuszny wydaje się ten wątek rodzinny i dynastyczny, jednakże bardziej chodziło tu o modlitwę za zmarłego męża Magdaleny, uproszenie odpuszczenia win i nadzieję zmartwychwstania, co potwierdziła również Barbara Ćwiklińska. W tym samym obecna w przedmiocie idea misterium paschalnego uzyskuje swój praktyczny wymiar.

Jednakże istniał jeszcze jeden bardzo ważny aspekt praktyczny, który pozwolił ujawnić się linii misterium paschalnego. Otóż w drugiej

29 K. Jasiński, *Rodowód Piastów Śląskich*, Kraków 2007, s. 588.

30 Tamże, s. 588.

31 B. Ćwiklińska, *Poszukiwana kustodia z Raciborza*, s. 82–83.

32 Tamże, s. 80.

połowie XV wieku Śląsk był obszarem bardzo bogatego i intensywnego kultu Eucharystii. Już w XIV stuleciu praktykowane było święto Bożego Ciała. W XV wieku rozpowszechniły się teoforyczne procesje. Dane źródłowe wskazują na rozpowszechnieniu się procesji Bożego Ciała od połowy XV wieku. W 1450 roku biskup Jan Nowak zarządził uroczystą procesję Bożego Ciała dla całego Wrocławia³³. W 1469 roku odbyła się procesja Bożego Ciała z udziałem biskupów oraz książąt³⁴. Te dwa przykłady pokazują jedynie, że wzór stolicy biskupiej mógł oddziaływać na inne miasta. Jednakże nie tylko celebrowanie święta, tego szczególnego momentu w roku, inspirowało kult Eucharystii. Był to kult oparty na pragnieniu widzenia konsekrowanej Hostii, nasycony emocjonalnością i pociągający duże grupy wiernych. Powodował on powstawanie bractw Najświętszego Sakramentu, które miały przywilej cotygodniowego, czwartkowego nabożeństwa ku czci Eucharystii. Obejmowało ono mszę świętą, wystawienie *Sanctissimum* oraz eucharystyczną procesję. Znamienna jest tutaj działalność legata papieskiego Hieronima Lando, arcybiskupa Krety, który udzielał odpustów i fundował takie bractwa³⁵. Istnieją świadectwa o ustanowieniu bractw w Środzie Śląskiej przy kościele św. Marcina w Jaworze czy w Lubinie³⁶. Legat Hieronim ustanowił takie bractwo w Głogowie³⁷. Opublikowane przez Josepha

33 W. Urban, *Troska biskupa Piotra II Nowaka (1447–1456) o życie liturgiczne w diecezji wrocławskiej*, „Ateneum Kapłańskie” 49 (1957), s. 383–395; J. Mandziuk, *Historia Kościoła katolickiego na Śląsku. Średniowiecze*, t. I, cz. 2, Warszawa 2010, s. 306.

34 *Historia Vratislaviensis*, [w:] *Scriptores rerum silesiacarum*, Bd. 7, Breslau 1872, s. 204.

35 K. Matwijowski, *Kult Najświętszego Sakramentu w bractwach kościelnych na terenie diecezji wrocławskiej*, [w:] *W blasku Eucharystii*, red. I. Dec, Wrocław 1996, s. 89–96.

36 J. Mandziuk, *Historia Kościoła katolickiego na Śląsku. Średniowiecze*, dz. cyt., s. 373.

37 K. Wutke, *Die Inventare der Nichtstaatlichen Archive Schlesiens. II, Kres und Stadt Glogau*, [w:] *Codex Diplomaticus Silesiae*, Bd. 28, Breslau 1915, s. 109.

Jungnitza protokoły wizytacyjne potwierdzają ustanowienie przez arcybiskupa Krety bractwa w Górze Śląskiej³⁸.

Wszystkie wybrane świadectwa potwierdzają istnienie szerokiego, obejmującego dość duże grupy wiernych ruchu religijnego, który był skupiony na adoracyjnym kulcie Eucharystii. Można nawet zaryzykować tezę, że właśnie ten ruch, a nie celebrowane dorocznie święto Bożego Ciała, był podłożem powstania wielu ostensoriów eucharystycznych. Wśród nich poczesne miejsce zajmuje kustodia raciborska. Istniejące monstrancje, skatalogowane przez Grażynę Regulską, oraz cytowane przez badaczkę świadectwa protokołów wizytacyjnych o ostensoriach znajdujących się w kościołach mówią o potrzebie nowego instrumentu kultowego³⁹.

Należy zwrócić uwagę na treści ruchu religijnego, w ramach którego rozwijał się kult Eucharystii. Był to kult chrystocentryczny, skupiony na realnej obecności Chrystusa w Hostii przechowywanej w *reservaculum* oraz na pasywnym aspekcie Eucharystii. Należy zwrócić uwagę, że według świadectw członkowie bractw uczestniczyli w każdy czwartek we mszy świętej. Można już teraz domniemywać, że w formacji członków bractwa było więc obecne misterium paschalne, choćby nawet w ograniczonym zakresie.

Konkludując te rozważania, można powiedzieć, że wyjątkowe ostensorium – kustodia z kościoła Wniebowzięcia Panny Marii w Raciborzu – niosła w swych treściach ideowych wątek misterium paschalnego przejawiający się w dwóch przedstawieniach figuralnych – *Vir Dolorum* i *Mulier Solem amicta*. Są to przedstawienia, które ujmują aspekt kenotyczny oraz aspekt chwalebny Paschy Chrystusa. Jednak centrum misterium ujawnionego w strukturze monstrancji była Eucharystia – konsekrowana

38 J. Jungnitz, *Visitationsberichte der Diözese Breslau. Archidiakonat Glogau*, Breslau 1907, s. 173.

39 G. Regulska, *Gotyckie złotnictwo na Śląsku*, passim.

Hostia. To misterium miało społeczne konsekwencje we wspomnieniu zmarłych, które wynikało z decyzji fundatorki – księżnej Magdaleny – oraz w szerokim nurcie kultu eucharystycznego w końcu XV stulecia na Śląsku, którego przejawem było właśnie to ostensorium.

Bibliografia

Ausstellung von Goldschmiedearbeiten schlesischen Ursprungeso der schlesischen Besitze, Breslau 1905, nr 16.

Braun J., *Das christliche Altargerät in seinem Sein und in seiner Entwicklung*, München 1932.

Chrzanowski T., *Nyskie rzemiosło artystyczne od średniowiecza do połowy XIX wieku*, „Szkice Nyskie. Studia i Materiały” 1 (1974), s. 106–153.

Chrzanowski T., *Kilka uwag o złotnictwie śląskim*, [w:] *Złotnictwo śląskie. VII sesja z cyklu „Sztuka użytkowa na Śląsku”* 7 X 1993, red. J. Pater, Wrocław 1995, s. 7–34.

Chrzanowski T., Kornecki M. K., *Sztuka Śląska Opolskiego*, Kraków 1974.

Ćwiklińska B., *Poszukiwana kustodia z Raciborza (1495 r.) – otwarty problem badawczy*, [w:] *Złotnictwo śląskie. VII sesja z cyklu „Sztuka użytkowa na Śląsku”* 7 X 1993 r., red. J. Pater, Wrocław 1995, s. 79–84.

Ćwiklińska B., *Późnogotyckie kustodium z Raciborza a śląskie tworzywa szlachetne*, [w:] *Między Wrocławiem a Krakowem. Sztuka gotycka na Górnym Śląsku*, Katowice 1995, s. 57–72.

Czechowicz B., *Książęcy mecenat artystyczny na Śląsku u schyłku średniowiecza*, Warszawa 2005.

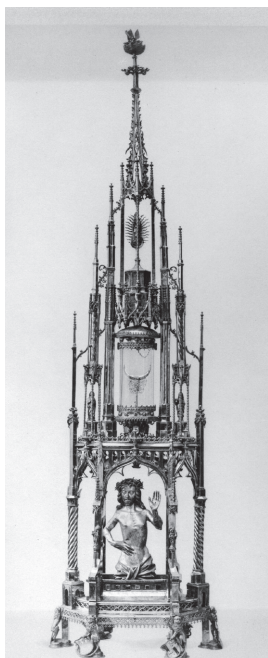
Dobrowolski T., *Sztuka na Śląsku*, Katowice 1948.

Dobrzeńcki T., *Niektóre zagadnienia ikonografii Męża Bolesci*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie” 15 (1971), s. 7–218.

- Fonrobert J. J., *Apokalyptische Weib*, [w:] *Lexikon der christlichen Ikonographie. Allgemeine Ikonographie*, Bd. I, Rome–Freiburg–Basel–Wien 1994, s. 145–150.
- Fritz J. M., *Goldschmiedekunst der Gotik in Mitteleuropa*, München 1982.
- Hintze E., Masner K., *Goldschmiedearbeiten Schlesiens. Eine Auswahl von Goldschmiedearbeiten schlesischer Herkunft oder aus schlesischem Besitze*, Breslau 1911.
- Historia Vratislaviensis*, [w:] *Scriptores rerum silesiacarum*, Bd. 7, Breslau 1872.
- Jasiński K., *Rodowód Piastów Śląskich*, Kraków 2007.
- Jungmann J. A., *Missarum Sollemnia. Eine genetische Erklärung der römischen Messe*, Bd. 2, Wien 1952.
- Jungnitz J., *Visitationsberichte der Diözese Breslau. Archidiakonat Glogau*, Breslau 1907.
- Jurkowlanec G., *Chrystus Umęczony*, Warszawa 2002.
- Lüdke D., *Die Statuetten der gotischen Goldschmiede. Studien zu den „autonomen“ und vollrunden Bildwerken der Goldschmiedeplastik und Statuetten Reliquiaren in Europa zwischen 1230 und 1530*, München 1983.
- Lutsch H., *Verzeichnis der Kunstdenkmäler der Provinz Schlesien*. Bd. IV: *Regierungs-Bezirk Oppeln*, Breslau 1894, s. 338–339.
- Mandziuk J., *Historia Kościoła katolickiego na Śląsku. Średniowiecze*, t. I, cz. 2, Warszawa 2010.
- Matwijowski K., *Kult Najświętszego Sakramentu w bractwach kościelnych na terenie diecezji wrocławskiej*, [w:] *W blasku Eucharystii*, red. I. Dec, Wrocław 1996, s. 89–96.
- Nowiński J., *Ars eucharistica. Idee, miejsca i formy towarzyszące przechowywaniu Eucharystii w sztuce wczesnochrześcijańskiej i średniowiecznej*, Warszawa 2000.
- Panofsky E., *Imago Pietatis: Przyczynek do historii typów przedstawieniowych. Mąż Bolesci i Maryja Pośredniczka*, przeł. T. Dobrowolski [w:] E. Panofsky, *Średniowiecze*, Warszawa 2001, s. 221–262.

- Racibórz, monstrancja, [w:] G. Regulska, *Gotyckie złotnictwo w Polsce. Katalog zabytków*, Warszawa 2015, s. 104.
- Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, Bd. 3, Stuttgart 1954.
- Regulska G., *Gotyckie złotnictwo na Śląsku*, Warszawa 2001.
- Rupertus de Deutz, *Commentarium in Apocalipsim, Liber VII, cap 12*, kol. 1040–1041 (Patrologia Latina 169).
- Samek J., *Polskie złotnictwo*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1988.
- Samek J., *Dzieje złotnictwa w Polsce*, Warszawa 1993.
- Sedlmayr H., *Entstehung der Kathedrale*, Wiesbaden 2001.
- Urban W., *Troska biskupa Piotra II Nowaka (1447–1456) o życie liturgiczne w diecezji wrocławskiej*, „Ateneum Kapłańskie” 49 (1957), s. 383–395.
- Vetter E. M., *Mulier amicta sole*, „Munchener Jahrbuch der Bildenden Kunst” 9 (1958/1959), s. 32–71.
- Wutke K., *Die Inventare der Nichtstaatlichen Archive Schlesiens. II, Kres und Stadt Glogau*, [w:] *Codex Diplomaticus Silesiae*, Bd. 28, Breslau 1915, s. 109.

Ilustracje



Kustodia, 1495, kościół Wniebowzięcia Najświętszej Mari Panny,
Racibórz, zaginiona – *widok ogólny oraz Mąż Bolesłci w pierwszej kondygnacji.*
Źródło: Goldschmiedarbeiten Schlesiens. Eine Auswahl von Goldschmiedearbeiten
schlesischer Herkunft oder aus schlesischem Besitze im auftrage des Schlesischen
Altertumsvereins herausgegeben von Erwin Hinze und Karl Masner; 75 Tafeln
und zahlreiche Textabbildungen, Breslau 1911, k. VIII–IX.

Dariusz Tabor CR

<https://orcid.org/0000-0001-8071-4174>

Uniwersytet Papieski Jana Pawła II w Krakowie

<https://ror.org/0583g9182>

Abstrakt

Ars de mortibus surgendi. Misterium paschalne w dziełach sztuki późnego antyku i średniowiecza

Prezentowana książka jest zbiorem studiów poświęconych głębokim treściom wybranych dzieł sztuki późnego antyku i średniowiecza. Celem badań, które legły u podłoża tych tekstów, było odkrycie wyraźnego wątku misterium paschalnego w interpretowanych dziełach. Kryteriami wyboru tych dzieł był ścisły chrystocentryzm, chrystologiczna narracja obrazowa, wstępujący i zstępujący charakter narracji oraz uwypuklenie natury ludzkiej Chrystusa i chrześcijanina. Źródłem misterium paschalnego są przede wszystkim narracje o męce śmierci i zmartwychwstaniu Jezusa Chrystusa w czterech kanonicznych ewangeliiach, pewnych fragmentach w Liście do Hebrajczyków oraz w listach Pawłowych i powszechnych. Teksty te były komentowane przez ojców Kościoła.

Studia poświęcone są jedenastu dziełom sztuki z różnych okresów i miejsc. Są to: sarkofagi Anastasis, Iuniusa Bassusa; zespół mozaik

w Bazylice Santa Prassede w Rzymie, drzwi biskupa Bernarda z Hildesheim, tryptyk z Alton Tower w Victoria and Albert Museum w Londynie, drzwi brązowe z Porta di San Ranieri katedry w Pizie, pierwszy kielich wraz z pateną z kościoła kanoników regularnych w Trzemesznie, zespół miniatur całostronicowych psalterza trzebnickiego wplecionych w tekst Księgi Psalmów (Wrocław, Biblioteka Uniwersytecka IF 440), kwatery polptyku z kościoła franciszkanów w Toruniu – Quinitas, nagrobek Kazimierza Jagiellończyka w katedrze wawelskiej oraz zaginiona kustodia z Raciborza. Każde z tych dzieł to nośnik zespołu obrazów, a w ich głębokich treściach, odkrywanych przez autora w prezentowanych tekstach, wyraźnie wizualizowany jest wątek misterium paschalnego Chrystusa i człowieka. Ujawnia się ono nie tylko w chrystologicznej narracjach, lecz także w dwóch kierunkach – zstępowaniu ku poniżeniu i wstępowaniu ku chwale.

Słowa kluczowe: sztuka wczesnochrześcijańska, sztuka romańska, sztuka gotycka, misterium paschalne, Chrystus, kenoza, śmierć, zmartwychwstanie, cykl chrystologiczny

Dariusz Tabor CR

<https://orcid.org/0000-0001-8071-4174>

The Pontifical University of John Paul II in Krakow

<https://ror.org/0583g9182>

Abstract

Ars de mortibus surgendi. The paschal mystery discovered in the works of art of late antiquity and the Middle Ages

This book is a collection of studies, firstly published dedicated to the profound meaning of selected works of art, The principal goal of research, whose results are displayed in these texts is the identification of the thread of the Paschal Mystery. The principal criterion of choice The works of art has been chosen according some criterions – Christocentric characters, Christological narration, descending and ascending direction of narration and human nature of Christ and faithful. were the Christocentric character of, The source of the Paschal Mystery are the narrations of the Death and Resurrection of Christ form the canonical gospels, the discourse from the Letter to the Hebrew, Paulin letters and catholic letters. Also the Father of Church contributed to the reflection of Pascha. These studies are devoted to eleven works of art from

different periods and places. These are the Anastasis sarcophagus, the sarcophagus of Iunius Bassus, a set of mosaics in the Basilica of Santa Prassede in Rome, the door of Bishop Bernard of Hildesheim, a triptych from Alton Tower in the Victoria and Albert Museum in London, the bronze doors from Porta San Ranieri in Pisa Cathedral, the first chalice and paten from the Church of the Regular Canons in Trzemeszno, a set of full-page miniatures from the Trzebnica Psalter (Wrocław, University Library IF 440), a panel from the polyptych from the Franciscan church in Toruń – Quinitas, the tombstone of Casimir Jagiellon in Wawel Cathedral, and the lost monstrance from Racibórz. Each of these works is a carrier of a set of images. their profound contents, discovered by the author in the presented texts, clearly visualize the theme of the Paschal Mystery of Christ and man. It is revealed not only in Christological narratives, but also in two directions: descent into humiliation and ascent to glory.

Keywords: early christian art, romanesque art, gothic art, paschal mystery, christ, kenosis, death, resurrection, christological cycle

Spis treści

Wprowadzenie. <i>Misterium paschalne</i> <i>w życiu chrześcijaństwa i w sztuce</i>	5
Labarum – Chrystus zmartwychwstały uobecniony w znaku sztandaru. <i>Sarkofag Anastasis, Rzym 320–330,</i> <i>Watykan, Museo Pio Cristiano</i>	19
Nadzieja paschy dla prefekta Rzymu. <i>Sarkofag Iuniusa Bassusa,</i> <i>Rzym, około roku 360, Watykan, Museo del Tesoro della Basilica</i> <i>di San Pietro</i>	31
Umieranie i powstawanie z martwych w środowisku Apokalipsy. <i>Zespół mozaik – w konsze absydialnej, na łuku absydialnym</i> <i>i na łuku triumfalnym bazyliki św. Praksedy Rzymie,</i> <i>lata dwudzieste IX wieku</i>	49
Upadek dawnego Adama i powstanie Adama nowego. <i>Kwatery Drzwi brązowych, Hildesheim,</i> <i>Kościół Świętego Michała, rok 1015</i>	67
Pascha Chrystusa w podziemiach, na ziemi i w niebiosach: ukrzyżowanie – mądrość w centrum misterium paschalnego. <i>Tryptyk z ALTON Tower, Londyn, Victoria and Albert Museum,</i> <i>około roku 1153</i>	83

Wizualizacja Paschy Chrystusa w momencie wkroczenia w przestrzeń liturgii. <i>Drzwi Brązowe – Porta di San Ranieri</i> <i>katedry w Pizie, Bonanus z Pizy, 1180–1181</i>	97
Chrzest i eucharystia przestrzeniami paschy Chrystusa i człowieka. Sakramentalna ekonomia misterium paschalnego. <i>Kielich i patena z Trzemeszna, lata osiemdziesiąte XII wieku,</i> <i>Gniezno, Skarbiec Katedralny</i>	109
Tajemnica paschalna, która stała się tajemnicą iluminowanego psalterza. <i>Psalterz trzebnicki, lata trzydzieste XIII wieku</i> <i>(Wrocław, Biblioteka Uniwersytecka, IF 440)</i>	133
Baranek paschalny: zabity i przechodzący przez zasłonę do świątyni. <i>Quinitas – kwatera retabulum kościoła</i> <i>franciszkanów w Toruniu, 1360–1390</i>	159
Pascha umierającego króla. <i>Pomnik grobowy Kazimierza Jagiellończyka, Katedra Wawelska,</i> <i>Wit Stwosch i Jorg Huber, rok 1492</i>	179
Misterium paschalne wizualizowane i unaocznione wszystkim wiernym w eucharystycznym ostensorium. <i>Kustodia raciborska, rok 1495, kolegiata Najświętszej</i> <i>Marii Panny w Raciborzu</i>	207
Abstrakt	227
Abstract	229

Pod nieco skomplikowaną nazwą *Ars de mortibus surgendi* kryje się głęboka rzeczywistość chrześcijaństwa opisana za pomocą terminu «misterium paschalne». Jest to właśnie przedmiot poszukiwań prowadzonych przez autora, który analizuje i interpretuje dzieła sztuki od późnej starożytności aż do schyłku wieków średnich. Szuka on tej rzeczywistości, formułując pewne kryteria doboru dzieł sztuki oraz stosując odpowiednie narzędzia metodologiczne.

Dariusz Tabor — prezbiter Zgromadzenia Zmartwychwstania Pana Naszego Jezusa Chrystusa, historyk sztuki, akredytowany tutor, zaangażowany w Instytucie Historii Sztuki i Kultury Uniwersytetu Papieskiego Jana Pawła II w Krakowie. Bada malarstwo książkowe wieków średnich, sztukę cysterską, związki sztuki i egzegezy oraz sztuki i duchowości w średniowieczu.

Autor książek: *Iluminacje cysterskich kodeksów śląskich XIII wieku* (2004), *Malarstwo książkowe na Śląsku w XIV wieku* (2008), *Beatus vir. Chrystologiczny psalterz trzebnicki w Bibliotece Uniwersyteckiej we Wrocławiu (IF 440) wobec egzegezy biblijnej i duchowości cysterskiej XIII stulecia* (2020). Obecny zbiór studiów jest rezultatem zgłębiania rzeczywistości Misterium Paschalnego w sztukach plastycznych.



Uniwersytet Papieski
Jana Pawła II
w Krakowie

ISBN 978-83-8370-118-9



9 788383 701189

