

KS. PAWEŁ SZCZEPANIAK ^{a, @}

 0000-0003-2908-7720

[@] Archivio Storico Diocesano, via don Angelo Lolli 19, 48121 Ravenna, IT

[@] PawelSzczepaniak@VP.PL

KAPLICA MĘKI PAŃSKIEJ W BAZYLICE SIERADZKIEJ – PRZYSZYNEK DO STUDIÓW

Słowa kluczowe: Sieradz, krzyż, kaplica, Maria Magdalena, święty Jan, rokoko, ołtarz.

Abstrakt: Kaplica Męki Pańskiej, zwieńczająca prawą, boczną nawę bazyliki mniejszej w Sieradzu, jest wpisana w nurt artystycznej wizji Golgoty, stanowiącej centralny punkt historii zbawienia. Wzniesiona ponad poziom świątyni kryje w sobie pochodzący z 1756 r. czarny, drewniany ołtarz, którego centrum stanowi grupa ukrzyżowania ze św. Janem, św. Marią Magdaleną oraz cennym krucyfiksem. Na co dzień jest miejscem przeznaczonym na poranną adorację, pełniąc tym samym swój podstawowy cel, jakim jest tworzenie przestrzeni sakralnej ofiarującej wiernemu kontakt z Bogiem. Ostatnio przeprowadzone prace konserwatorskie umożliwiły odkrycie na nowo jej walorów artystycznych, wpisując się tym samym w mozolnie realizowany plan rewitalizacji całej świątyni. Artykuł jest próbą analizy historyczno-artystycznej sieradzkiej kaplicy dedykowanej zbawczej męce Chrystusa. Śmierci, która stała się inspiracją dla pokoleń artystów żywo zaangażowanych w przedstawienie ostatnich chwil z życia Jezusa oraz emocji towarzyszących naocznym świadkom asystującym temu wydarzeniu.

KS. PAWEŁ SZCZEPANIAK (1984–); 2009, kapłan diecezji włocławskiej (2009–2022); archidiecezji Ravenna-Cervia, IT (2022–); 2009, mgr: teologia (UMK, Toruń); 2018, lic. nauk humanistycznych: historia sztuki (Uniwersytet Boloński, Bolonia, IT); 2021, dr nauk humanistycznych: historia sztuki (Uniwersytet Gregoriański, Rzym, IT); Wicedyrektor Archiwum (2022–) i członek (2016–) Komisji ds. Sztuki Sakralnej archidiecezji Ravenna-Cervia; zainteresowania naukowe: historia sztuki, archiwistyka, wizytacje kanoniczne biskupów Ravenny.

Sekcje: [Wprowadzenie] > 1. Scena ukrzyżowania, trudny początek > 2. *Christus patiens* > 3. Kaplica Męki Pańskiej > 4. Ołtarz > [Zakończenie].

Okrucieństwo sceny męczeńskiej śmierci Zbawiciela było dla pierwszych chrześcijan zbyt obciążone kulturowo, aby stać się od razu symbolem nowo narodzonej wspólnoty wierzących. Krzyż, zarezerwowany dla niewolników i nie obywateli rzymskich, dopiero z czasem stał się znakiem rozpoznawczym grupy religijnej, określając jednocześnie jej status jako tej, która jest otwarta na przebaczenie, jedność, zrozumienie cierpienia, nawet jeśli nie zawsze w historii chrześcijaństwa pod tym znakiem wierzący dawali przykład przykazania miłości, jasno sformułowanego w Ewangelii (por. J 15, 12). Dramat ukrzyżowania stał się również wyrazem ekspresji artystycznej ułatwiającej wiernym zrozumienie tajemnicy zawartej w odkupieńczej śmierci Chrystusa. W sieradzkiej świątyni, cieszącej się od 2018 r. tytułem bazyliki mniejszej, można podziwiać jeden z przykładów barokowej wizji Golgoty wyrażonej w postaci kaplicy zwieńczającej prawą, boczną nawę kościoła. Niniejszy artykuł jest próbą nakreślenia historii, przekazu artystycznego i etapów konserwacji obiektu, który na stałe wpisał się w świadomość mieszkańców sieradzkiego grodu.

1. Scena ukrzyżowania, trudny początek

Wywodząca się ze wschodniego porządku kulturowego związanej z Persją, kara ukrzyżowania z czasem została przyjęta przez Kartagińczyków i Rzymian. W literaturze tych ostatnich była postrzegana jako okrutna i odrażająca, zarezerwowana dla niewolników i obywateli niebędących Rzymianami, którzy popełnili najcięższe zbrodnie. Cyceron w mowie *Pro C. Rabirio perduellios reo*, zaznacza: „a sama nazwa krzyża daleka niech będzie nie tylko od ciała obywatela rzymskiego, lecz także od jego myśli oczu i uszu. Z tych wszystkich bowiem rzeczy nie tylko taki kres życia i męka, ale też taki rodzaj śmierci, oczekiwanie na nią, a wreszcie sama myśl o niej niegodna jest obywatela rzymskiego i człowieka wolnego”. Ten silny kontekst kulturowy, do którego należy dołączyć spostrzeżenie św. Pawła, piszącego, iż krzyż był przekleństwem i zgorszeniem dla Żydów oraz głupstwem dla pogan (por. Ga 3, 13; 1Kor 1, 23), spotkał się z silną potrzebą materialnego ukazania prawdy o zbawieniu przez śmierć Chrystusa na krzyżu. Pierwsi chrześcijanie, silnie związani z omówionym w ogromnym skrócie uwarunkowaniem kulturowym, na początku używali znaku krzyża w innych, ukrytych wyobrażeniach, takich jak znak ryby, chrystogramu,

kotwicy czy okrętu z masztem¹. Z czasem jednak krzyż stawał się coraz bardziej ewidentnym znakiem wyznawców Chrystusa którzy stanęli przed problemem połączenia tego, co tragiczne, gorszące, brzydkie z tym, co piękne i mówiące o nadziei. Artysta został postawiony przed niezwykle trudnym zadaniem estetycznego ukazania narzędzia kaźni, tragizmu konania, niewyobrażalnego bólu i w konsekwencji śmierci. Zadanie zgoła niełatwe.

Za jedno z pierwszych przedstawień Ukrzyżowanego uchodzi wizerunek wygrawerowany w jaspisie, znajdujący się w kolekcji British Museum od 1986 roku. Kamień, prawdopodobnie wywodzący się z Turcji lub innej wschodniej części morza Śródziemnego, jest datowany na koniec II, początek III wieku. Klejnot jest pokryty liczną serią inwokacji trynitarnych. Jezus został przedstawiony nagi, z brodą i długimi włosami, z ramionami wyciągniętymi pod poziomą belką w kształcie litery T i przymocowanymi do niej krótkimi paskami wokół nadgarstków. Górna część ciała jest wyprostowana, a głowa ostro skierowana w lewą stronę. Nogi są ukazane z profilu, zgięte w kolanach i luźno zwisające, jakby siedział na drążku. Słowa wyryte na obu stronach mają charakter hymniczny. Ten wytwór pierwszej wspólnoty chrześcijan jest niemym świadkiem istnienia grupy, która była świadoma przedstawienia Ukrzyżowanego i która dołączyła do niego tajemnicze formuły, aby przywołać soterologiczną moc krzyża². Z tego samego okresu pochodzi, datowana na II w., karykatura odnaleziona w piwnicy pałacu na wzgórzu Palatyńskim w Rzymie. Przedstawienie wyryte w murze ukazuje rozpiętego na krzyżu mężczyznę z głową osła, podczas gdy druga osoba wznosi ku niemu ręce w geście modlitwy. Całość jest opatrzona komentarzem: „Aleksamenos modli się do boga”. Owa karykatura jest wyraźnym znakiem trudności przyjęcia zbawczego sensu śmierci krzyżowej Chrystusa³.

Z czasem krzyż stał się postrzegany jako objawienie królewskiej chwały Zbawiciela, tron uwielbienia i zwycięstwa nad śmiercią. Przykładem jest niewątpliwie wytwór ostatniej stolicy Imperium Rzymskiego, Rawenny.

¹ Por. S. Kobieltus, *Krzyż Chrystusa. Od znaku i figury do symboliki i metafory*, Kraków 2011, s. 115–134.

² Por. R.D. Kotansky, *The Magic 'Crucifixion Gem' in the British Museum*, „Greek, Roman, and Byzantine Studies”, 57(2017), s. 631–655.

³ Por. J.J. Kopeć, *Kult krzyża i jego teologiczna wymowa*, AtK, 109(1987), z. 1(470), s. 82; G. Rinaldi, *Iconografia ed epigrafia di contenuto anticristiano*, w: *Realia Christianorum 2: La Bibbia e la sua esegesi, Atti del convegno, Napoli, 15 aprile 2016*, red. A. Giudice, G. Rinaldi, Napoli 2016, s. 10–11.

Mozaiki z V i VI wieku przedstawiają złote krzyże. *Crux splendidior cunctis astris* w mauzoleum Galii Placydii jest symbolem wieczności i kosmicznej chwały. Reprezentuje najjaśniejszą z gwiazd na firmamencie niebieskim, które zdają się wirować wokół niego, będącego centrum, początkiem i końcem wszechświata⁴. Ten kosmiczny wymiar krzyża jest wyrażony we wczesnochrześcijańskiej myśli idącej za św. Pawłem, który widział w wyciągniętych ramionach Zbawiciela gest obejmujący cały świat, aby zgromadzić go w jedno i wprowadzić do domu Ojca⁵. Powraca w absydzie bazyliki Sant'Apollinare in Classe, będąc ewidentnym centrum kompozycji mającej na celu przywołanie wydarzenia Przemienienia na górze Tabor. Na przeciwnych krańcach poziomej belki krzyża są umieszczone greckie litery Α i Ω. W centrum został umieszczony wizerunek Chrystusa, z brodą i otwartymi oczami. Nad krzyżem widnieje grecki napis: ΙΗΣΥΣ ΧΡΙΣΤΟΣ ΘΕΟΥ ΥΙΟΣ ΣΩΤΗΡ (Jezus Chrystus Syn Boga Zbawcy), podczas gdy na dole widać łaciński napis: SALVS MVNDI (Zbawiciel świata), odwołujące się do odkupieńczej roli krzyża oraz koncepcji jedności religijnej ortodoksyjnych części Wschodu i Zachodu, co miało być zamierzeniem politycznym cesarza Justyniana I Wielkiego (483–565)⁶. Idąc śladami teologii Pawłowej znak krzyża urasta do miana symbolu zwycięstwa, zdobi korony władców, jest umieszczany na chorągwiach czy też stawiany na nowo schryścianizowanych ziemiach⁷. Do XIII wieku w sztuce dominuje typ ikonograficzny *Christus triumphans*, ukazujący Ukrzyżowanego jako zwycięzcę, kapłana, z otwartymi oczyma, bez śladów męki⁸. Z tego okresu należy wspomnieć jedno z pierwszych przedstawień ukrzyżowania, w którym oprócz samego Chrystusa występują postaci poboczne. Mowa o płaskorzeźbie wykonanej w kości słoniowej, pochodzącej z V w., dziś w kolekcji British Museum. Panel stanowi jedną z czterech części przedstawiających epizody o aresztowaniu, śmierci i zmartwychwstaniu Jezusa. Ukrzyżowany z otwartymi oczami, lekko okrytym, umięśnionym, dobrze widocznym ciałem wyraźnie kontrastuje z Judaszem, którego opadnięte kończyny i zamknięte oczy nie pozostawiają złudzenia, iż postać wisząca na drzewie jest martwa. Pod krzyżem pojawiają się kluczowe dla późniejszych

⁴ Por. A. Dall'Asta, *La croce e il volto. Percorsi tra arte, cinema e teologia*, Milano 2015, s. 30–31.

⁵ Por. Kopeć, *Kult krzyża*, s. 82.

⁶ Por. C. Rizzardi, *Il mosaico a Ravenna. Ideologia e arte*, Bologna 2011, s. 150–151.

⁷ Por. Kopeć, *Kult krzyża*, s. 84.

⁸ Por. A. Grabar, *Christian Iconography. A study of its origins*, Washington 1968, s. 137.

przedstawić postaci – Maryja ze św. Janem po lewej stronie i żołnierz przebijający bok Chrystusa po prawej. Panel jest wyraźnie nacechowany konkretnym przesłaniem mówiącym o zbawczej mocy śmierci Chrystusa, która prowadzi do pełni życia w zmartwychwstaniu⁹. Na fresku z bazyliki Santa Maria Antiqua z Rzymu, datowanym na połowę VIII w., widać postać Ukrzyżowanego w roli kapłana ubranego w długą tunikę przykrywającą całe ciało. Monumentalny Chrystus z rozpiętymi ramionami prawdopodobnie odpowiada decyzjom Soboru in Trullo (691–692, Sobór Konstantynopolitański III), który zalecał, aby w dekoracji kościołów oraz przedmiotów używanych w liturgii dominowała postać Chrystusa, do tej pory zastępowana wizerunkiem Baranka Bożego¹⁰. Ukazany epizod wyraźnie wskazuje na wizję śmierci Chrystusa w kontekście glorii i chwały. Krzyż otaczają Maryja, umieszczona po lewej stronie, oraz św. Jan po prawej. Całość dopełniają dwaj żołnierze, proporcjonalnie mniejsi od postaci Matki i umiłowanego ucznia – Longinus, umieszczony obok Maryi oraz bezimienny żołdak po stronie apostoła.

2. *Christus patiens*

Wraz z pojawieniem się duchowości franciszkańskiej, od pierwszej połowy XIII w. pojawia się, już wcześniej istniejący w sztuce bizantyjskiej, patetyczny motyw *Christus patiens*, Boga-Człowieka umierającego w agonii na krzyżu z zamkniętymi oczami i pochyloną głową. Na tym tle wyróżnia się potężnych rozmiarów (316x285 cm), krzyż z kościoła San Domenico w Bolonii. Dzieło Giunta Pisano z lat 1250–1254 ukazuje wygięte w kształcie litery S ciało Zbawiciela. Na uwagę zasługuje niezwykła ekspresja oblicza Chrystusa z wgłębionymi policzkami, długim, ostrym grzbietem nosa i opadającymi na ramiona długimi włosami. Sam Chrystus umieszczony jest na tle przypominającym drogocenny materiał. Pomiedzy Ukrzyżowanym widać cierpiących Maryję i św. Jana. Pisano przywołuje styl bizantyjski i postbizantyjski z rejonów okupowanych przez krzyżowców, z którymi prawdopodobnie mógł wyruszyć w jedną z wypraw¹¹.

⁹ Por. F. Harley McGowan, *Death is Swallowed Up in Victory Scenes of Death in Early Christian Art and the Emergence of Crucifixion Iconography*, „Cultural Studies Review”, 17(2011), nr 1, s. 112–115.

¹⁰ Por. P. Delogu, *Thelologia picta: Giovanni VII e l'adorazione del crocefisso in Santa Maria Antiqua di Roma*, w: *Ingenita curiositas. Studi sull'Italia medievale per Giovanni Vitolo*, t. 1, red. B. Figliuolo, R. Di Meglio, A. Ambrosio, Battipaglia 2018, s. 264–165.

¹¹ Por. *La Croce bolognese di Giunta Pisano*, „Prospettiva”, 2006, nr 121–124, s. 14.

Do motywu *Christus patiens* dołącza dzieło Cimabue. Na dwóch krzyżach, pierwszym z Arezzo datowanym na ok. 1268–1271, i drugim z bazyliki Santa Croce z Florencji z ok. 1272–1280, artysta poprzez układ ciała i ekspresję oblicza usiłuje ukazać realne cierpienie Chrystusa, nawet jeśli używa jeszcze delikatnego wyrazu pozbawionego okrucieństwa i bezwzględności. Pochylona głowa nadaje głębi kruchości człowieczeństwa Chrystusa. Nawet jeśli można dopatrywać się tu przywoływania wpływów bizantyjskich, w sztuce Cimabue widać już wyraźną zmianę idącą w kierunku naturalizmu i realizmu, które mają tu swój początek, a które nasilą się w sztuce jego ucznia Giotto¹². Scena Ukrzyżowania z Kaplicy Scrovegnich z Padwy z początku XIV w. ukazuje początek nowej formy wyrazu, artysty chcącego przedstawić w pełni realizm męki i śmierci Chrystusa. Akt ukrzyżowania nie ogranicza się jedynie do kilku uczestników rygorystycznie umieszczonych po prawej i lewej stronie konającego Chrystusa, ale przybiera znamiona prawdziwej sceny, w której każdy z aktorów wyraża skrajne emocje¹³.

Uwagę przyciąga postać św. Marii Magdaleny, która od ok. połowy XIII w. staje się odrębną figurą zajmującą naczelne miejsce w scenie ukrzyżowania, na równi z Maryją i św. Janem. Jednym z przykładów jest bez wątpienia krzyż z kościoła Santi Ippolito e Cassiano z Riglione datowany na siódmą dekadę XIII wieku. Po lewej stronie *Christus patiens* jest umieszczona Maryja, zaś po prawej św. Jan. U dołu widać niewielkich rozmiarów postać w czerwonych szatach z długimi włosami, która całuje stopy Chrystusa; jest to bez wątpienia Magdaleny, która dzięki duchowości franciszkańskiej otrzymuje bardziej znaczące miejsce w scenie ukrzyżowania¹⁴. Włoskie Quattrocento z postacią Ukrzyżowanego Donatella, uwypukla bardziej człowieczeństwo Zbawiciela, ukazując zwisające na krzyżu ciało z całym swym ciężarem i zarazem pięknem, jak w przypadku dzieła Brunelleschiego z Kaplicy Gondich z Santa Maria Novella z Florencji¹⁵. Okres baroku, tak bogaty w swej twórczości, dzięki kontrastom

¹² Por. M. Primavera, *La Crocifissione nella pittura, nella scultura e nel Cinema. Un viaggio lungo due millenni*, Bologna 2022, s. 62.

¹³ Por. Ch. Frugoni, *L'affare migliore di Enrico. Giotto e la cappella Scrovegni*, Torino 2008, s. 236–242; L. Castelfranchi, *Crocifissione*, w: *Iconografia e arte cristiana*, t. 1, red. R. Cassanelli, E. Guerriero, Milano 2004, s. 556.

¹⁴ Por. P. Refice, *Un lungo preambolo: il Medioevo (III–XIII secolo)*, w: *Maddalena. Il mistero e l'immagine*, red. C. Acidini, G. Brunelli, F. Mazzocca, Milano 2022, s. 44–45.

¹⁵ Por. Primavera, *La Crocifissione nella pittura*, s. 69–70.

światłocieni pozwala przekształcić scenę ukrzyżowania w prawdziwy teatr, gdzie głównym aktorem jest sam Ukrzyżowany umieszczony na czarnym tle, wzmacniającym realizm i tragizm momentu. Warto wspomnieć dzieła takich malarzy, jak: Anton van Dyck, Francisco de Zurbarán czy Bartolomé Esteban Murillo.

3. Kaplica Męki Pańskiej

Studia materiałów archiwalnych przeprowadzonych przez Martę Cichecką¹⁶ oraz wcześniejsze studia ks. Witolda Kujawskiego¹⁷ dowodzą, iż istnieją rozbieżności co do konkretnej daty powstania kaplicy. Według *Katalogu zabytków*, miała ona powstać w roku 1658¹⁸, będąc ufundowaną już w 1639 roku¹⁹, czyli po wielkim pożarze z 7 czerwca 1645 roku, który strawił świątynię. Ksiądz Kujawski datuje jej powstanie na pierwszą połowę XVII w., zaś ks. Walery Pogorzelski jako pewnik podaje rok 1639, w którym to „Wojciech Prus Chudzicki własnym kosztem buduje kaplicę Pana Jezusa od południowej strony kościoła, z obszernym sklepem pod kaplicą”²⁰. Idąc za sugestią Cicheckiej należy przypuszczać, iż kaplica została wybudowana pomiędzy 1637 a 1683 r., choć wykaz funduszy na jej powstanie sięga roku 1609²¹. Z czasem zmieniana była również sama nazwa kaplicy, która od 1683 r. do 1780 r. była poświęcona Niepokalanemu Poczęciu Najświętszej Maryi Panny, a od 1791 r. Panu Jezusowi Ukrzyżowanemu²². Dziś sieradzanie używają nazwy „Kaplica Męki Pańskiej”. Zmianom ulegało również samo nazwisko fundatora. W dokumentach archiwalnych widnieje zapis *capella Chudzinsciana*²³ odwołująca się do Wojciecha Chudzińskiego²⁴, którego, jak wcześniej zostało to zanotowane, ks. Pogorzelski nazywa Wojciechem Prusem Chudzickim.

¹⁶ Zob. M. Cichecka, *Kaplica Pana Jezusa (Męki Pańskiej) w kościele pw. Wszystkich Świętych jako przykład kaplicy kopułowej*, „Na Sieradzkich Szlakach”, 32(2017), nr 3(127), s. 49–51.

¹⁷ Zob. W. Kujawski, *Kościelne dzieje Sieradza*, Włocławek 1998.

¹⁸ Por. *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. 2: *Województwo łódzkie*, z. 10, red. J. Łoziński, Warszawa 1954, s. 303.

¹⁹ Por. Cichecka, *Kaplica Pana Jezusa*, s. 49.

²⁰ Por. W. Pogorzelski, *Sieradz*, Włocławek 1927, s. 17–18.

²¹ Por. Cichecka, *Kaplica Pana Jezusa*, s. 50.

²² Por. tamże.

²³ Por. ArDWł, AAG. Wiz. 9 (ob. sygn. 039), k. 311.

²⁴ Por. Cichecka, *Kaplica Pana Jezusa*, s. 50.

Kaplica znajduje się w zwieńczeniu południowej nawy świątyni i jest znacznie wyniesiona ponad poziom posadzki świątyni. Jak zauważa Piotr Gryglewski, interesującym jest fakt powiązania kaplicy arkadami z nawą boczną i prezbiterium²⁵, co umożliwia czynny udział wiernych w liturgii. W 1925 r. do wschodniej ściany kaplicy, staraniem ks. Pogorzelskiego, dobudowano zakrystię²⁶. Do kaplicy prowadzą schody, co architektonicznie podkreśla jej pasyjny charakter związany z miejscem męczeńskiej śmierci Zbawiciela na Golgocie. Pod kaplicą istnieje krypta prawdopodobnie przeznaczona na pochówek fundatora i jego rodziny, a z czasem, na mocy dekretu prymasa Antoniego Kazimierza Ostrowskiego (1713–1784), również wikarych i mansjonarzy²⁷. Samo wnętrze ozdobione jest sztukaterią w stylu lubelsko-kaliskim, rozpowszechnionym w pierwszej połowie XVII w., sklepione kopułą na pendentywach i ozdobione sztukaterią stiukową w formie gurtów i rozet z XVII wieku. Niestety na dzień dzisiejszy brak jest dokumentacji mogącej wyjaśnić, kto był wykonawcą dekoracji. Na elementy stiukowe składają się listwy dzielące kopułę na osiem części z wpisanymi w nie centralnie dużymi rozetami w kasetonach i rozmieszczonymi na całej ich powierzchni gwiazdami umieszczonymi na niebieskim tle. W centrum widnieje duża rozeta w formie prostego kwiatu. Podstawę kopuły stanowi profilowany gzyms. Poniżej w narożnikach widnieją portrety dwunastu Apostołów, rozmieszczonych po trzech w każdym z nich, wpisane w okręgi z motywem geometrycznym. Kopułę odcina szeroki, wydatny gzyms i fryz z iluzjonistyczną dekoracją malarską imitującą sztukaterie. Ściany kaplicy są pokryte polichromią z motywem roślinnym i kratownicy, pochodzącą z XX lub przełomu XIX i XX wieku. W 1995 roku przeprowadzona została jej renowacja pod kierownictwem Pawła Długozima wraz z Elżbietą i Marianem Rawskimi z Bądkowa²⁸. W roku 2018 dekoracja malarska ścian została włączona w program prac konserwatorskich, które staraniem proboszcza, ks. Mariana Bronikowskiego, zostały powzięte na szeroką skalę i objęły kaplicę Męki Pańskiej. Program prac konserwatorskich

²⁵ Por. P. Gryglewski, *Vetusta Monumenta. Szlacheckie mauzoleum od poł. XV w. do XVII w.*, Łódź 2002, s. 133.

²⁶ Por. Pogorzelski, *Sieradz*, s. 29.

²⁷ Por. Cichecka, *Kaplica Pana Jezusa*, s. 50.

²⁸ Por. Archiwum Parafii Wszystkich Świętych w Sieradzu (APWSS), Dokumentacja prac konserwatorskich i restauratorskich. Konserwacja i restauracja polichromii i dekoracji stiukowej w kaplicy Męki Pańskiej, Łódź 2018, s. 4–5 [mps].

i restauratorskich został powierzony mgr Monice Bystrońskiej-Kunat, konserwator malarstwa i rzeźby polichromowanej²⁹.

W kaplicy znajdują się ponadto dwa epitafia wykonane z czarnego marmuru sięgające początku XIX wieku. Pierwsze z nich jest poświęcone pamięci wikariusza parafii ks. Józefa Dąbrowskiego, zmarłego 21 października 1848 r. w wieku 31 lat. Drugie, fundacji „stroskanej Matki po stracie jedyne go syna”, upamiętnia ks. Jana Nepomucena Lewandowskiego, zmarłego 29 lipca 1852 r. w wieku 31 lat, również wikariusza tejże parafii. Ponadto w 1996 r. została zamontowana na jednej ze ścian biała marmurowa płyta upamiętniająca pobyt w sieradzkiej świątyni, ks. kard. Adama Majdy, arcybiskupa Detroit w Stanach Zjednoczonych, który, jak podkreśla napis, wizytował świątynię „w asyście swego krewnego, proboszcza tutejszej parafii księdza prałata Józefa Frątczaka”. Całość kaplicy dopełnia witraż przedstawiający Pietę, inspirowaną dziełem Michała Anioła, zakupiony w Warszawie w „Pracowni św. Łukasza” z inicjatywy proboszcza ks. Władysława Mikołajewskiego w 1930 roku³⁰. Odnowiony w 1959 r. witraż, został objęty pracami konserwatorskimi w 2009 roku³¹.

4. Ołtarz

Centralną część kaplicy stanowi rokokowy, czarny ołtarz z 1756 roku. Należy wspomnieć, iż do tego roku istniał tu ołtarz Najświętszej Maryi Panny oraz liczne srebrne wota wymienione na kartach wizytacji kano-nicznych³². Omawiany obiekt jest dwukondygnacyjny, wsparty na wysokim cokole, dzielonym gzymsem kordonowym i zdobionym licznymi płycinami wypełnionymi kompozycjami roślinnymi. Mensa ołtarzowa ma formę wybrzuszono go sarkofagu ozdobionego pośrodku motywem dekoracyjnym kartusza z wpisanym weń monogramem imienia Jezusa „IHS”. Powyżej znajduje się jednoosiowe retabulum z dwiema kolumnami w stylu korynckim o gładkich trzonach i pilastrami w tym samym charakterze. Retabulum jest ujęte w parę ażurowych uszaków z ornamentami w stylu *rocaille*, powtarzającymi się na całym obiekcie podkreślającymi jego rokokowy charakter. W zwieńczeniu widoczna jest płaskorzeźba przedstawiająca Matkę Bożą Bolesną, ponad nią, na szczycie widnieje

²⁹ Por. tamże.

³⁰ Por. Pogorzelski, *Sieradz*, s. 28.

³¹ Por. APWSS, Karta ewidencyjna zabytków ruchomych, E. Andrzejewska – Witraż – Pietà, Sieradz, 22 VII 2011 [mps].

³² Por. Cichecka, *Kaplica Pana Jezusa*, s. 50.



rzeźba pelikana karmiącego młode – symbol Chrystusa Eucharystycznego. Po bokach widać postaci aniołów, a tuż za nimi na skrajnych partiach belkowania zostały umieszczone wazy płomieniste³³. Centralną figurą, umieszczoną we wnęcie retabulum na czerwonym tle jest Ukrzyżowany. Niezwykle ciekawa rzeźba przedstawia postać Zbawiciela, wiszącego na krzyżu z podkurczonymi nogami o skrzyżowanych stopach przybitych jednym gwoździem. Nad krzyżem widnieje *titulus* w pofałdowanej formie z literami „IN RI”. Nieznany artysta poprzez ascetyczną twarz z zapadniętymi policzkami, lekko uchylonymi ustami i zamkniętymi oczami, z których wypływają łzy, starał się ukazać przeszywający ból agonii Jezusa. Na nogach i rękach wyraźnie widać napięte części ciała, którego zarys jest wyraźnie zaznaczony w partiach klatki piersiowej, żeber i przepony. Chrystus jest przepasany bogato udrapowanym perizonium, przewiązanym na bokach grubym sznurem zakończonym chwostami³⁴.

Na uwagę zasługuje scena rozgrywająca się tuż przy boku Chrystusa, z którego wypływają dużych rozmiarów krople krwi zbierane do złotego kielicha przez unoszącego się anioła. Gest wywodzący się z wizji ukrzyżowania zaproponowanej między innymi przez Giotto na fresku z kaplicy Scrovegnich w Padwie z lat 1303–1306. Na uwagę zasługują tu aniołowie krążący wokół krzyża w konwulsyjnych gestach rozpacz. Po lewej stronie jeden z nich zaopatrzony w czarę jest gotowy do zebrania drogiej Krwi Zbawiciela. Podobny gest widnieje również na fresku autorstwa Pietro da Rimini z ok. 1311 r. z kaplicy klasztoru Santa Chiara w Rawennie, dziś eksponowanym w Muzeum Narodowym w tym samym mieście³⁵, lub w dziele Luca di Tommè *Ukrzyżowanie*, datowanym na lata 1355–1370, przechowywanym w Montepulciano³⁶. Ten pobożny akt, który pojawia się w sztuce czternastego wieku, jest związany z rosnącym nabożeństwem do Najświętszej Krwi Zbawiciela wpisującego się w rosnące nabożeństwo do Człowieczeństwa Chrystusa medytowanego dzięki kazaniom i pismom takich świętych, jak: św. Anzelm, św. Bernard,

³³ Por. APWSS, Karta ewidencyjna zabytków ruchomych, E. Andrzejewska – Ołtarz boczny pw. Męki Pańskiej, Sieradz, 22 VII 2011 [mps].

³⁴ Por. APWSS, Karta ewidencyjna zabytków ruchomych, E. Andrzejewska – Rzeźba – Krucyfik w ołtarzu bocznym pw. Męki Pańskiej, Sieradz, 22 VII 2011 [mps].

³⁵ Por. G. Montanari, *Santa Chiara: storia ed iconologia*, w: *Gli affreschi trecenteschi da Santa Chiara in Ravenna. Il grande ciclo di Pietro da Rimini restaurato*, red. A. Emiliani, G. Montanari, P.G. Pasini, Ravenna 1995, s. 14.

³⁶ Por. S.A. Fehm, *Luca di Tommè. A Siennese fourteenth-century painter*, Carbondale 1986, s. 72.

św. Piotr Damiani, św. Ryszard ze św. Wiktora, św. Franciszek czy św. Bonawentura. Do rozpowszechnienia się kultu Najświętszej Krwi przyczyniła się również legenda o Świętym Graalu z początku XII w., według której kielich z Ostatniej Wieczerzy został wypełniony Krwią Zbawiciela przez Józefa z Arymatei i następnie przetransportowany przez niego samego do Wielkiej Brytanii³⁷. Należy wspomnieć, iż do liturgii święto Najdroższej Krwi Zbawiciela weszło dopiero w 1849 r., dzięki dekretowi *Redempti sumus* papieża Piusa IX³⁸.

Po lewej stronie sceny rozgrywającej się na Golgocie widać postać św. Jana Apostoła. Postać umiłowanego ucznia do XIII w. była umieszczana po prawej stronie sceny, zaś lewa z reguły była zarezerwowana dla Matki Chrystusa. Od XIV w. artyści ukazują Maryję omdlewającą z bólu, podtrzymywaną przez grupę niewiast lub św. Jana³⁹. Na siedradzkim ołtarzu święty jest przedstawiony w długiej sukni przepasanej w pasie z płaszczem sięgającym ziemi, którego końce są przełożone przez pas. Prawą rękę trzyma na piersi, lewą zaś wskazuje na Ukrzyżowanego. Po przeciwnej stronie znajduje się polichromowana rzeźba przedstawiająca Marię Magdalenę. Do niedawna była ona błędnie interpretowana jako postać Matki Bożej stojącej pod krzyżem. Wynikało to prawdopodobnie z powielania błędnego opisu znajdującego się w *Katalogu zabytków sztuki w Polsce*⁴⁰. Młoda kobieta ukazana w teatralnej pozie z rozłożonymi w geście rozpacz i niemocy rękoma jest ubrana w długie, suto udrapowane szaty oraz zieloną bluzkę z dużym dekoltem. Na uwagę zasługuje niczym nieosłonięta głowa i długie swobodnie opadające na ramiona włosy, przymiot Marii Magdaleny. W sztuce ta postać Nowego Testamentu z początku jest związana z grupą trzech Marii, a od XIII w. otrzymuje już kompletną autonomię ikonograficzną⁴¹, stając się jedną z dominujących figur, która w scenie ukrzyżowania wyróżnia się rozwiniętą ekspresją jak na omawianym siedradzkim zabytku.

Scena z Golgoty zamknięta w retabulum wydaje się być pozbawiona jednak jednej z głównych postaci, jaką jest bez wątpienia Matka Chry-

³⁷ Por. N. Da Terrinca, *La devozione al preziosissimo Sangue di Nostro Signore Gesù Cristo*, Ancona 1986, s. 324–325.

³⁸ Por. F. Strazzullo, *Il Sangue di Cristo. Iconografia e culto*, Napoli 1999, s. 18.

³⁹ Por. M. Soranzo, *La Passione*, Milano 2021, s. 81.

⁴⁰ Zob. *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, s. 304.

⁴¹ Por. Refice, *Un lungo preambolo*, s. 44.

stusa. Autor dzieła umieszcza ją w owalnym zwieńczeniu nastawy w wymownym geście skrzyżowanych na piersi rąk. Jej głowę ozdabia dziewięć potrójnych promieni. Jest ubrana w niebieską suknię i przykryta długim złotym płaszczem, gęsto udrapowanym u dołu. Z piersi *Mater dolorosa* wychodzi siedem mieczy, nawiązujących do pobożności sięgającej XIV wieku⁴². Godnym uwagi jest szczegół, iż pod płaskorzeźbą w linii prostej do Ukrzyżowanego został umieszczony ornament w formie muszli, symbolu macierzyństwa, współcierpienia i oczekiwania na zmartwychwstanie. Należy wspomnieć, iż ołtarz o tematyce śmierci Zbawiciela nie jest jedynym tego typu na terenie miasta. Godnym uwagi jest również pochodzący z początku XVI w. ze sceną *Zdjęcia z krzyża*, znajdujący się obecnie w kościele poddominikańskim sióstr urszulanek⁴³.

W 2014 r. ołtarz został objęty programem prac konserwatorskich mającym na celu przywrócenie dawnej świetności obiektu. Całość prac, staraniem proboszcza ks. Mariana Bronikowskiego, została zlecona mgr. Janowi Szczurkowi z Krakowa. Jak wynika z przeprowadzonych analiz, ołtarz był niefachowo i wielokrotnie przemaalowany farbami olejnymi i ftalowymi, pod którymi widoczny był prawdziwy, zły stan zachowania. Inny wygląd miały również złocenia, pierwotnie wykonane techniką na pulment. Drewno ołtarza było zaatakowane przez szkodniki, a same rzeźby brudne i nieestetycznie przemaalowane. W wielu miejscach konstrukcji drewno wykazywało osłabienie naturalnej wytrzymałości co, jak podkreślił konserwator, „z czasem grozi utratą całych fragmentów detalu architektonicznego i elementów konstrukcyjnych struktury ołtarza”. Ponadto zauważono liczne odspojenia i rozluźnienia poszczególnych elementów składowych, a złocenia, przemaalowane brązami i złotolami, utraciły swój pierwotny blask i wygląd⁴⁴.

* * *

Podjęte prace konserwatorskie wraz z dokumentacją dostępną w Archiwum Parafii Wszystkich Świętych są świadectwem troski o historię i przyszłość dóbr kultury ziemi sieradzkiej bogatej w kulturę i tradycję, zwłaszcza tę nawołującą do chrześcijańskich korzeni. Kaplica Męki

⁴² Por. M.M. Pedico, *Mater Dolorosa. L'Addolorata nella pietà popolare*, Città del Vaticano 2015, s. 192–195.

⁴³ Zob. P. Migasiewicz, *Kościół poddominikański w Sieradzu*, Warszawa – Sieradz 2003, s. 129–132.

⁴⁴ Por. APWSS, J. Szczurek, Program prac konserwatorskich – ołtarz z kaplicy Męki Pańskiej w kościele parafialnym pw. Wszystkich Świętych w Sieradzu, Kraków 2014 [mps].

Pańskiej wraz z jej rokokowym ołtarzem stanowią cenne ujęcie dramatu śmierci Zbawiciela w świątyni, która stanowi centrum życia duchowego starego miasta. Niestety nieliczna dokumentacja archiwistyczna nie pozwala na bardziej szczegółowe poznanie faktów historycznych odnoszących się zarówno do jej fundatora, jak i samego procesu konstrukcji. Z pewnością stanowi ona po dziś dzień materialno-duchową spuściznę wieków oraz miejsce przeznaczone na szczególną łączność stworzenia wpatzonego w krzyż swojego Stworzyciela.

THE CHAPEL OF THE PASSION OF THE LORD IN THE SIERADZ BASILICA – A CONTRIBUTION TO STUDIES

Keywords: Sieradz, cross, chapel, Mary Magdalene, Saint John, rococo, altar.

Abstract: The Chapel of the Passion of the Lord, crowning the right side nave of the Minor Basilica in Sieradz, is inscribed in the trend of the artistic vision of Golgotha, which is the central point of the history of salvation. Raised above the level of the temple, it houses a black wooden altar from 1756, the center of which is a group of crucifixion with St. John, St. Mary Magdalene and a precious crucifix. It is a place intended for daily, morning adoration, thus fulfilling its basic purpose of creating a sacred space offering the faithful active contact with God. The recent conservation works have enabled the rediscovery of its artistic values, thus fitting into the laboriously implemented plan of revitalization of the entire temple, which undoubtedly allows the object to be left to future generations. The article is an attempt at a historical and artistic analysis of the Sieradz chapel dedicated to the saving passion of Christ. A death that became an inspiration for generations of artists deeply involved in presenting the last moments of Jesus' life and the emotions accompanying the eyewitnesses who assisted in this event.

Sections: [Introduction] > 1. Crucifixion scene, difficult start > 2. *Christus Patiens* > 3. Chapel of the Passion > 4. Altar > [Ending].

BIBLIOGRAFIA

Archiwum Diecezjalne we Włocławku, Wizytacja archidiakońska archidiakonu unięjowskiego z lat 1711–1712, sygn. AAG. Wiz. 9 (ob. sygn. 039).

Archiwum Parafii Wszystkich Świętych w Sieradzu

Dokumentacja prac konserwatorskich i restauratorskich. Konserwacja i restauracja polichromii i dekoracji stiukowej w kaplicy Męki Pańskiej, Łódź 2018 [mps].

- Karta ewidencyjna zabytków ruchomych, E. Andrzejewska – Ołtarz boczny pw. Męki Pańskiej, Sieradz, 22 VII 2011 [mps].
- Karta ewidencyjna zabytków ruchomych, E. Andrzejewska – Rzeźba – Krucyfiks w ołtarzu bocznym pw. Męki Pańskiej, Sieradz, 22 VII 2011 [mps].
- Karta ewidencyjna zabytków ruchomych, E. Andrzejewska – Witraż – Pietà, Sieradz, 22 VII 2011 [mps].
- Szczurek J., Program prac konserwatorskich – ołtarz z kaplicy Męki Pańskiej w kościele parafialnym pw. Wszystkich Świętych w Sieradzu, Kraków 2014 [mps].
- Castelfranchi L., *Crocifissione*, w: *Iconografia e arte cristiana*, t. 1, red. R. Cassanelli, E. Guerriero, Milano 2004.
- Cichecka M., *Kaplica Pana Jezusa (Męki Pańskiej) w kościele pw. Wszystkich Świętych jako przykład kaplicy kopułowej*, „Na Sieradzkich Szlakach”, 32(2017), nr 3(127), s. 49–51.
- Da Terrinca N., *La devozione al preziosissimo Sangue di Nostro Signore Gesù Cristo*, Ancona 1986.
- Dall'Asta A., *La croce e il volto. Percorsi tra arte, cinema e teologia*, Milano 2015.
- Delogu P., *Theologia picta: Giovanni VII e l'adorazione del crocefisso in Santa Maria Antiqua di Roma*, w: *Ingenita curiositas. Studi sull'Italia medievale per Giovanni Vitolo*, t. 1, red. B. Figliuolo, R. Di Meglio, A. Ambrosio, Battipaglia 2018, s. 259–285.
- Fehm S.A., *Luca di Tommè. A Sienese fourteenth – century painter*, Carbondale 1986.
- Frugoni Ch., *L'affare migliore di Enrico. Giotto e la cappella Scrovegni*, Torino 2008.
- Grabar A., *Christian Iconography. A study of its origins*, Washington 1968.
- Gryglewski P., *Vetusta Monumenta. Szlacheckie mauzoleum od poł. XV w. do XVII w.*, Łódź 2002.
- Harley McGowan F., *Death is Swallowed Up in Victory Scenes of Death in Early Christian Art and the Emergence of Crucifixion Iconography*, „Cultural Studies Review”, 17(2011), nr 1, s. 101–124.
- Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. 2: *Województwo łódzkie*, z. 10, red. J. Łoziński, Warszawa 1954.
- Kobieltus S., *Krzyż Chrystusa. Od znaku i figury do symboliki i metafory*, Kraków 2011.
- Kopeć J.J., *Kult krzyża i jego teologiczna wymowa*, AtK, 109(1987), z. 1(470), s. 79–97.
- Kotansky R.D., *The Magic 'Crucifixion Gem' in the British Museum*, „Greek, Roman, and Byzantine Studies”, 57(2017), s. 631–659.
- Kujawski W., *Kościelne dzieje Sieradza*, Włocławek 1998.
- La Croce bolognese di Giunta Pisano*, „Prospettiva”, 2006, nr 121–124, s. 14–17.
- Migasiewicz P., *Kościół poddominikański w Sieradzu*, Warszawa – Sieradz 2003.
- Montanari G., *Santa Chiara: storia ed iconologia*, w: *Gli affreschi trecenteschi da Santa Chiara in Ravenna. Il grande ciclo di Pietro da Rimini restaurato*, red. A. Emiliani, G. Montanari, P.G. Pasini, Ravenna 1995, s. 13–42.

- Pedico M.M., *Mater Dolorosa. L'Addolorata nella pietà popolare*, Città del Vaticano 2015.
- Pogorzelski W., *Sieradz*, Włocławek 1927.
- Primavera M., *La Crocifissione nella pittura, nella scultura e nel Cinema. Un viaggio lungo due millenni*, Bologna 2022.
- Refice P., *Un lungo preambolo: il Medioevo (III–XIII secolo)*, w: *Maddalena. Il mistero e l'immagine*, red. C. Acidini, G. Brunelli, F. Mazzocca, Milano 2022, s. 37–47.
- Rinaldi G., *Iconografia ed epigrafia di contenuto anticristiano*, w: *Realia Christianorum 2: La Bibbia e la sua esegesi, Atti del convegno, Napoli, 15 aprile 2016*, red. A. Giudice, G. Rinaldi, Napoli 2016, s. 1–35.
- Rizzardi C., *Il mosaico a Ravenna. Ideologia e arte*, Bologna 2011.
- Soranzo M., *La Passione*, Milano 2021.
- Strazzullo F., *Il Sangue di Cristo. Iconografia e culto*, Napoli 1999.