

**IKONOGRAFICZNA ANALIZA POLICHROMII W KAPLICY
NAJŚWIĘTSZEGO SAKRAMENTU W KATEDRZE ŁOWICKIEJ**

Eucharystyczny program dekoracji malarskiej kaplicy Najświętszego Sakramentu w Łowiczu zasługuje na uwagę przynajmniej z kilku powodów. Po pierwsze, stanowi zwarty zespół, podporządkowany jednej idei przewodniej. Po drugie, nie zachował się na ziemiach polskich inny równie obszerny cykl malarski o tematyce eucharystycznej. Po trzecie, program ikonograficzny, czerpiący treści nie tylko z *Biblii*, tekstów patrystycznych, hagiografii i utrwalonych w świadomości przekonania, lecz również szeroko odwołujący się do symboliki chrześcijańskiej, wskazuje na autorstwo wytrawnego teologa. Także od widza wymagał niemałej wiedzy. Wreszcie, interesująca wydaje się komparatystyczna analiza przedstawień malarskich i tekstów ówczesnej literatury religijnej, stanowiących niejako dwie strony tej samej rzeczywistości. Każdy z powyższych powodów jest wystarczający dla badacza barokowej ikonografii, aby podjąć wyzwanie rzucone przez łowickie freski, tym bardziej że nie wzbudziły dotąd zainteresowania historyków sztuki.

Kaplica Najświętszego Sakramentu powstała w trzeciej ćwierci XVII w., dzięki fundacji prymasa Jana Lipskiego¹. Pracami zajęli się jego bracia: Filip, opat wąchocki i sekretarz Władysława IV oraz Samuel, starosta stanisławowski². Kaplica reprezentuje tradycyjny model kopułowy, lecz wpisanie jej w prostokątny plan (odpowiadający trzem przeszłom nawy – centralnemu na planie kwadratu i skrajnym na planie prostokątów) znacznie powiększa skalę i eksponuje kultowe przeznaczenie³. Do nawy północnej kaplica otwiera się trzema arkadami. Prześła boczne są nakryte

¹ Por. J. Wieteska, *Jan Lipski fundator kaplicy Najśw. Sakramentu w Kolegiacie Łowickiej i budowa ołtarzy*, Łowicz 1984, s. 2; Wieteska pisze, że Archiwum Katedralne w Łowiczu przechowuje XVII-wieczny odpis testamentu Jana Lipskiego (*Liber Prioilegiorum*, s. 458–476), w którym na wybudowanie kaplicy przeznaczają 20 tys. florenów.

² Potwierdza to kartuszowa tablica fundacyjna, umieszczona na północnej ścianie kaplicy, por. J. Wieteska, *op.cit.*, s. 10.

³ Por. J. Z. Łoziński, *Grobowe kaplice kopułowe w Polsce 1520–1620*, Warszawa 1973, s. 280.

sklepieniami krzyżowymi z żebrami spiętymi czteroliściami z rozetkami. Centralne przeszło nakrywa natomiast kopuła tamburowa na żagielkach, zwieńczona latarnią na bębnie. Źródłem światła w kaplicy są okna: po dwa w każdym skrajnym przeszle i jedno w tamburze kopuły. Samą kopułę dodatkowo oświetla osiem wydłużonych okienek w bębnie latarni. Jedynym elementem dekoracyjnym elewacji zewnętrznych są opilastrowania, wzmacniające wrażenie wertykalizmu budowli. Kaplicę przykrywa czterospadowy dach z centralnym ośmiobokiem, okrywającym wewnętrzny bęben kopuły. Czasza kopuły podzielona zdwojonymi, pionowymi żebrami na osiem pól, jest zwieńczona latarnią z kopułką, na której jest umieszczony złożony krzyż⁴.

Polichromie łowickiej kaplicy są sygnowane. Ich autor, franciszkanin Adam Swach⁵, zostawił na zachodniej ścianie kaplicy poetycki dwuwiersz⁶, podpisany własnym nazwiskiem i datą – 1718 r. W tym czasie arcybiskupem gnieźnieńskim i prymasem był Stanisław Szembek, którego – w świetle braku źródeł archiwalnych – z dużym prawdopodobieństwem można uznać za fundatora polichromii⁷. Badacze twórczości Swacha są zgodni, że był malarzem nierównym. Obok wartościowych artystycznie polichromii w stylu „rzymskim”, dobrze rozmieszczonych w architekturze, swobodnie operujących ruchem i głębią⁸, tworzył nieporadne i naiwne „malowidła”⁹. Podobnie było z ikonografią. Jest autorem dzieł pospolitych, ale maluje też skomplikowane i wieloobrazowe cykle. Podejmowane przez niego tematy biblijne, maryjne, hagiograficzne, czy wreszcie związane z historią zakonów, charakteryzują się bogactwem treści, zapewne dyktowanych przez uczonych teologów. Zespół polichromii w kaplicy Najświętszego Sakramentu, składający się z siedemdziesięciu przedstawień, jest tematycznie podporządkowany funkcji kaplicy, związanej z kultem eucharystycznym. Polichromie pokrywają kopułę, bęben i pendentywy, sklepienia przeszle bocznych, podłucza arkad, ościeża i obramienia okien oraz (w formie emblematycznych medalionów) filary. Jedne są umieszczone w dekoracyjnych kartuszach (w kopule, pendentywach i na sklepieniach), inne w ramach stworzonych przez iluzoryczną architekturę (w kopule), czy wreszcie w prostokątnych, profilowanych obramieniach (w bębnie) albo w polach zamkniętych łukami odcinkowymi (w ościeżach okien i podłuczach).

⁴ Por. *Katalog Zabytków Sztuki w Polsce*, t. II, z. 5, red. J. Z. Łoziński, Warszawa 1953, s. 30–31.

⁵ Por. S. Dettloff, *Poznański malarz Adam Swach*, „Kronika Miasta Poznania”, R. XX (1947), nr 4, s. 237–261 (tu informacje biograficzne i katalog prac).

⁶ „Exignum quisquis spectes ignosce labore / Hoc ego dum pinxi crede minore fueram” (Ktokolwiek patrzysz, wybacz wątpy trud / Gdym to malował, wierz mi, byłem mniej dojrzały”, por. M. Wallis, *Autoportrety artystów polskich*, Warszawa 1966, s. 65.

⁷ Por. J. Wieteska, *op.cit.*, s. 3.

⁸ Por. S. Dettloff, *op.cit.*, s. 254.

⁹ Por. *Historia Sztuki w Polsce*, t. 2, red. T. Dobrowolski, W. Tatarkiewicz, Kraków 1962, s. 396.

Przedstawienia w kopule kaplicy

Na pendentywach, w kartuszach malowanych *en grisaille*, Swach umieszcza czterech wielkich doktorów Kościoła Zachodniego w ikonograficznej konwencji *mistrza przy pracy*, wywodzącej się jeszcze z tradycji średniowiecza¹⁰. Każdy z portretów inaczej ukazuje moment natchnienia: św. Augustyna, nagle oderwanego od lektury, porusza mistyczne widzenie; św. Grzegorzowi Wielkiemu Duch Święty pod postacią Gołębic dyktuje do ucha treść kazania, św. Hieronim w zamysleniu spogląda w niebo, szukając tam natchnienia do translacji Pisma Świętego, a św. Ambroży w niezakłóconym spokoju zajęty jest pisaniem. Elementem wspólnym czterech przedstawień są księgi rozłożone na stołach i kałamarze, natomiast odróżniają je atrybuty.

Biskup Mediolanu, św. Ambroży jest przedstawiony w stroju pontyfikalnym: w białej, złoto haftowanej kapie, mitrze i z pastorałem. Ul, stojący u stóp biskupa, symbolizuje słodycz płynącą z jego kazań. Piotr Skarga odnosi do Ambrożego werset z *Księgi Przysłów*: „Plastrem miodu słowa ozdobne, słodkością duszy i zdrowiem dla kości” (Prz 16, 24)¹¹. Strój św. Augustyna z Hippony jest wzbogacony o pectorał (krzyż biskupi na piersiach) i ceremonialne rękawiczki. Atrybutem jest tu półnagie dziecko z łyżeczką w ręce, które tłumaczy mu dogmat o Trójcy Świętej¹². Godność Grzegorza Wielkiego jako papieża, obok tiary i potrójnego krzyża, podkreślają jeszcze elementy, odróżniające go od trzech pozostałych ojców. Papież zasiada na złotym tronie, a w tle jest przewieszona purpurowa kotara. Św. Hieronim natomiast jest ubrany w strój kardynalski, symbolizujący szacunek, jakim darzył go papież

¹⁰ W sztuce nowożytnej na pendentywach najczęściej przedstawiano Ewangelistów lub czterech wielkich Ojców Kościoła Zachodniego, symbolizujących fundamenty czy filary wiary. Pierwotnie w kaplicy Najświętszego Sakramentu był umieszczony monumentalny ołtarz według projektu Tylmana z Gameren, wykonany przez mistrza warszawskiego Wilhelma Barcza. Z protokołu powizytacyjnego arcybiskupa Adama Komorowskiego z 1757 r. czerpiemy informację, że ołtarz był z drewna, złożony, malowany, z kolumnami, czterema Ewangelistami, barankiem z chorągiewką, miał złożone tabernakulum, a stopnie ołtarza i posadzkę wykonano z marmuru. Skoro figury Ewangelistów były ustawione w ołtarzu, wybór tematu na pendentywy wydawał się przesądzony. Por. *Słownik Artystów Polskich i obcych w Polsce działających*, t. I, red. J. Maurin-Białostocka, Warszawa 1971, s. 93; J. Wieteska, *op.cit.*, s. 7, 11.

¹¹ P. Skarga, *Żywoty świętych Starego i Nowego Zakonu przez cały rok...*, t. 2, Petersburg 1862, s. 574; cytaty biblijne według: *Pismo święte Starego i Nowego Testamentu w przekładzie polskim W. O. Jakuba Wujka T. J.* Kraków 1935.

¹² Scena nawiązuje do popularnej legendy, w której Augustyn, rozmyślając, próbował zgłębić tajemnicę Trójcy Świętej. Odpowiedzią na jego dociekania była wizja dziecka przelewającego łyżeczką morskie wody do małego dołka na plaży. Nie rozumiejącemu sensu tej czynności Augustynowi, dziecko odpowiada: prędzej przeleję wody morza do tego dołka niż ty zgłębisz tajemnicę Trójcy Świętej.

Damazyl¹³. Za krzesłem, na którym siedzi, wisi kapelusz kardynalski. Dwa następne atrybuty nawiązują do pustelniczego okresu jego życia. Czaszka, leżąca na stole, symbolizuje marność światową i pokutę, a także lew u stóp.

W bębnie kopuły, w prostokątnych ramach, są zilustrowane cztery obrazy starotestamentalne, typologicznie, odnoszące się do ustanowienia Eucharystii. Pola te są rozdzielone monochromatycznie malowanymi niszami, w których, jak kamienne posągi, stoją prorocy Starego Testamentu. Nisze te są zamknięte konchami w kształcie muszli. Porządek przedstawień w bębnie kopuły jest następujący: (od okna na lewo) Ofiara Abrahama, Melchizedek, Ofiara Noego, król Dawid, Biesiada Mądrości, Mojżesz, Zbieranie Manny, Aaron i Pascha Żydowska.

Scena ofiary Abrahama jest wpisana w pagórkowaty krajobraz. Na pierwszym planie stoi Abraham ze wzniesioną prawicą, w której trzyma nóż. Lewą ręką przytrzymuje skrępowanego, prawie nagiego syna Izaaka. Po stronie prawej płonie stos, przygotowany na złożenie ofiary. Nadlatujący anioł powstrzymuje patriarchę i wskazuje na uwięzionego w cierniach baranka (po stronie lewej), jako ofiarę zastępczą (por. Rdz. 22, 1–9).

Godność kapłańską Melchizedeka podkreśla komża i kapa, w które jest ubrany. Korona królewska na głowie wskazuje zaś na to, że również jest królem Salem. W prawej ręce dzierży dużych rozmiarów dzban z winem, w lewej trzy płaskie bochny chleba. Ofiara Melchizedeka złożona Bogu z wina i chleba już w Nowym Testamencie jest rozumiana jako figura Ostatniej Wieczerzy, a on sam jako typ Chrystusa Króla i Kapłana (por. Rdz. 14, 18–20; Hbr. 4, 14–5, 10).

W drugim, prostokątnym polu Adam Swach umieszcza scenę ofiary Noego. Osiem osób, ocalonych z potopu, klęczy przed płonącym stosem ofiarnym. W ich imieniu Noe, z rękami wzniesionymi w geście oranta, prosi Boga o przyjęcie „wonnej wdzięczności”. Bożą odpowiedzią jest rozpięty nad horyzontem łuk tęczy – symbol zawartego przymierza. W tle można dostrzec arkę, która po potopie osiadła na górze Ararat (por. Rdz. 8, 15–22). W przymierzu, jakie dzięki krwi zwierząt zawarł Noe z Bogiem, komentatorzy biblijni widzą figurę przymierza, zawartego przez Chrystusową ofiarę krzyża, a bezkrwawo powtarzaną w Mszy świętej.

Król Dawid jest ubrany w tunikę do kolan, ceremonialny płaszcz i koronę. Fakt, że gra na harfie, pozwala widzieć w nim, jak każda tradycja, autora Psalmów. Sam Jezus, jako Ten, który zasiądzie na tronie Dawida, wielokrotnie nazywał siebie jego Synem, co świadczy o głębokim przekonaniu, że na Nim spełniły się wszystkie mesjańskie proroctwa (por. Ps. 88; Mk. 12, 35–37).

Trzecią kwaterę bębna kopuły wypełnia centralna budowla, wsparta na siedmiu kolumnach. Takie budowle, formalnie nawiązujące do Tempietta Bramantego,

¹³ Strój kardynalski należy do tradycyjnej ikonografii tego świętego z IV w., choć godność kardynała została wprowadzona dopiero we wczesnym średniowieczu.

wskazują na świątynię albo wprost symbolizują Kościół. Wewnątrz, na stole zastawionym białym obrusem, jest ustawiony złocisty kielich i trzy płaskie bochny chleba (malowane w ten sam sposób, jak te w ręku Melchizedeka). Przedstawiony tu obraz „domu Mądrości” zaczerpnięty jest z *Księgi Przysłów* i typologicznie odnosi się do eucharystycznych darów ofiarnych, składanych Bogu we Mszy świętej:

„Mądrość zbudowała sobie dom, wyciosała siedem filarów.
Ofiarowała ofiary swoje, zmieszała wino i stół swój zastawiła [...] Pójdźcie,żywajcie chleba mego i pijcie wino moje, którym wam zmieszała”. (Prz. 9, 1–2, 5)

Trzecia z kolei nisza mieści posąg Mojżesza w długiej szacie, z tablicami przykazań w lewej, a laską w prawej ręce. Jako prawodawca i wybawiciel z domu niewoli, wyposażony przez Boga w moc czynienia cudów, jest typem Chrystusa, który przez nowe prawo miłości wybawia z niewoli grzechu. I jak Mojżesz karmił rzesze manną na pustyni, tak Chrystus nakarmi Chlebem Życia – Eucharystią. W 1699 r. ukazało się w Poznaniu drugie wydanie popularnych *Rozmyślań* Tomasa Młodzianowskiego, który w tekście przeznaczonym na sobotę w Oktawie Bożego Ciała pisał: „Dziękuję, Panie, za ten dar manny, ale bardziej, że była naszego Sakramentu wzorem. Pomóż sercem weselić się Mojżeszowi, gdy widział tę mannę spadającą”. I dalej zwracając się wprost do czytelnika: „Mojżesz Sakramentu nie pożywał! Mojżesz od ciebie Świętszy! Tyś od niego szczęśliwszy”¹⁴.

Tematem następnej kwatery jest scena nakarmienia Izraelitów manną. Akcja rozgrywa się na pustyni. W dali są widoczne ośnieżone szczyty górskie. Lewą stronę kompozycji wypełniają dwa szeregi prostych namiotów. Jedyne namiot umieszczony po prawej stronie jest obszerniejszy, bardziej ozdobny i zapewne należy do Mojżesza. Ziemia jest pokryta drobnymi, białymi ziarnami manny, którą zbierają do naczyń trzej kłęczący mężczyźni. Pośrodku, tyłem do widza, stoi Mojżesz ubrany w zieloną szatę i brązowy płaszcz, przewieszony przez ramię. Stoi wsparty na lasce, z rękami uniesionymi w geście oranta, dziękuje Bogu za pokarm. Do tego wydarzenia, opisanego w Księdze Wyjścia (Wj. 16, 2–21), odwołuje się sam Chrystus: „Ojcowie wasi jedli mannę na puszczy i pomarli. Ten jest chleb, który z nieba zstępuje, aby ten, kto go pożywać będzie, nie umarł. Jam jest chleb żywy, który z nieba zstąpił; jeśli kto pożywać będzie tego chleba, żyć będzie na wieki” (J. 6, 47–51a).

W czwartej z kolei niszy jest ukazany Aaron w mitrze, szatach starotestamentalnych kapłanów, z pektorałem na piersiach i filakteriami. W ręce prawej trzyma kadzielnicę, a w lewej łódkę na kadzidło. Atrybuty te wskazują na posługę kapłańską, jaką pełnił, stawiając go w szeregu typów Chrystusa Najwyższego Kapłana (por. Hbr. 5, 1–6 i 9, 6).

¹⁴ T. Młodzianowski, *Rozmyślenia albo Lekcyja Duchowna miasto Kazania, na Święta Uroczyste et Wszystkie Niedziele Roku... Księga wtóra*, Poznań 1699, s. 235.

Ostatnim przedstawieniem w tej strefie jest *Pascha żydowska* w Egipcie. Zgromadzeni w jakimś wnętrzu zaznaczonym jedynie przez elementy architektury, Żydzi, stojąc wokół stołu, spożywają paschalną wieczerzę. Zgodnie z nakazem Pana czynią to pospiesznie, stojąc, z przepasanymi biodrami i laskami w rękach (por. Wj. 12, 11). Pascha żydowska jako figura Ostatniej Wieczerzy niesie treści pasyjne i eucharystyczne. Ale nawet sama konwencja ikonograficzna w sposób wyraźny nawiązuje do przedstawień Ostatniej Wieczerzy.

Czasza kopuły prezentuje cztery uczy z Nowego Testamentu. Kolejne sceny są umieszczone w ramach, utworzonych na przemian przez iluzoryczną architekturę i kartusze, ozdobione girlandami z winnej latorośli i pękami kłosów. Między ilustracją *Przypowieści o uczcie królewskiej* i *Ostatnią Wieczerzą*, autor polichromii umieszcza dwa uskrzydłone putta, malowane *en grisaille*, które wyciskają sok z kiści winogron do kielicha mszalnego. Na gzymsie, rozdzielającym strefę kopuły od strefy bębna, jest umieszczony kartusz z napisem: *FIGURIS TERMINUM* (tzn. kres, granica figurom). Teks ten, odnoszony do sceny *Ostatniej Wieczerzy* informuje, że nie jest to już wydarzenie typologiczne, ale samo serce tajemnicy Eucharystii. W tym samym duchu wypowiadała się apologetyczna i kaznodziejska literatura doby baroku. Andrzej Łukomski na początku XVII w. pisał: „Jeśli Chrystus Pan w tym Sakramencie nowy Testament stanowił, albo przezeń utwierdził: tedy w tymże Sakramencie Przymierze zawrzeć chciał: którego żaden roztropny figurami i podobieństwami nie stanowi: ale słowy jasnymi i otworzystymi jakich tu Pan zażył mówiąc: To jest Ciało moje. To jest Krew moja”¹⁵.

Ostatnia Wieczerza ukazana jest w momencie, gdy Chrystus błogosławi chleb, trzymając go w ręce lewej. Na białym obrusie, przykrywającym stół, leży patera z dwoma chlebami i stoi kielich mszalny. Wzrok Chrystusa jednak spoczywa na siedzącym naprzeciw Niego uczniu. To jedyna osoba, której twarz jest niewidoczna dla widza. Siedząc tyłem, odwraca głowę do Apostoła po prawej, a jego lewa ręka spoczywa na stole. Po tym właśnie geście, tak wyraźnie eksponowanym na obrazie, a opisanym w *Ewangelii według św. Łukasza*, można go utożsamić z Judaszem: „A oto ręka tego, co mnie wydaje, że mną jest na stole” (Łk. 22, 21). Pełen smutku wzrok Jezusa, utkwiony w zdrajcy, wskazuje, że omawiane przedstawienie Ostatniej Wieczerzy jest już podane w nowożytnej konwencji jako „Uczta Miłości”¹⁶. Wysięgnięcie tematu Ostatniej Wieczerzy jako głównego przedstawienia ołtarzowego, czy jak w tym wypadku, centralnego w całej dekoracji malarskiej kaplicy, jednoznacznie podkreśla treści kultowe, wskazujące na ustanowienie Eucharystii¹⁷.

¹⁵ A. Łukomski, *Obrona używania pod jedną Osobą Sakramentu Ciała i Krwie Chrystusa Pana...*, Kraków 1619, s. 135.

¹⁶ Por. T. Dziubecki, *Ikonaografia Męki Pańskiej w nowożytnym malarstwie kościelnym w Polsce*, Warszawa 1996, s. 15–16.

¹⁷ P. Szczaniecki, *Służba Boża w dawnej Polsce. Studia o Mszy św. Seria druga*, Poznań–Warszawa–Lublin 1966, s. 145.

Ilustrując przypowieść o uczcie, przekazaną przez św. Łukasza (Łk. 14, 16–24), autor polichromii ukazuje moment, kiedy gospodarz wychodzi na próg swojego domu i sprasza ubogich, ułomnych, ślepych i chromych, gdyż goście jego wzgardzili zaproszeniem. Po stronie prawej obrazu jest ukazana sala biesiadna z suto zastawionym stołem. Stosunek zaproszonych do uczyty Tomasz Młodzianowski przekłada na język XVII-wiecznego kaznodziejstwa: „Uważ jako z tamtej wieczerzy, tak, wymawiają się dotąd ludzie, zaprzyęcia Najświętszego Sakramentu. Ten niegodziwością; a niegodziwszym będzie, odkładając komunią”¹⁸.

Po przeciwnej stronie kopuły jest umieszczone przedstawienie tej samej uczyty, ale w innej ewangelicznej redakcji (por. Mt. 22, 1–4; Łk. 14, 16–24). Podobnie jak w poprzedniej scenie, gdy zaproszeni goście nie przyszli na ucztę, król wezwał innych. Pośród nowo przybyłych znalazł się jeden, który wszedł bez szaty godowej, lekceważąc w ten sposób gospodarza. Zobrazowane wydarzenie jest ilustracją słów rozgniewanego króla: „Zwiążcie mu ręce i nogi jego, wyrzucicie go w ciemności zewnętrzne: tam będzie płacz i zgrzytanie zębów” (Mt. 14, 13).

Młodzianowski *Przypowieść o uczcie* odnosi alegorycznie do życia wiecznego: „Uważ, że przez tę wieczerzę wielką, rozumieć się może chwałę niebieską”¹⁹. Zaproszenie na nią jest więc nieodwołalne i obligatoryjne, a konsekwencje odrzucenia zaproszenia równe są potępieniu. „Naprzód źli Aniołowie (dalej pisze Młodzianowski), którzy naprzód wezwani, ale oni, niebem pogardzili! Potem był lud Izraelski wybrany dla wiary Boga jednego, Boga bliski. [...] I ci Bogiem wzgardzili! Na koniec my narody wezwani jesteśmy, cośmy to daleko byli. [...] Winien i ty sam sobie będziesz, jeżeli na wieczerzą niebieską nie pójdziesz!”²⁰. Równie obligatoryjne jest odpowiednie przygotowanie się tych, którzy na ucztę przyszli. Nie można biesiadować bez godowej szaty, w której doszukujemy się dyspozycji duchowej zarówno do przyjęcia Najświętszego Sakramentu w Komunii, jak i do ostatecznego spotkania z Chrystusem w wieczności.

Cykl uczt w kopule zamyka scena przedstawiająca Chrystusa z uczniami w Emaus (por. Łk. 24, 13–35). Swach maluje ją na tle portyku budowli z dwiema kolumnami. Na lewo rozciąga się krajobraz z owocowym gajem i wzgórzami w oddali. Za stołem, twarzą do widza, siedzi Chrystus, a naprzeciw Niego dwaj uczniowie. Chrystus w obu dłoniach trzyma dopiero co przełamany chleb i to powoduje, że uczniowie rozpoznają Go. „Poznali Go – jak relacjonuje *Ewangelia św. Łukasza – przy łamaniu chleba*” (Łk. 14, 35). Wrażenie, jakie na uczniach zrobiło odkrycie to, wypisane jest na ich zdziwionych twarzach i w żywej gestykulacji. Zwornikiem więc tego wydarzenia jest łamanie chleba. „Widać chleb ów [...] był coś zaciejszego niżli posmo samo. To jest był chleb poświęcony i tym

¹⁸ T. Młodzianowski, *Rozmyślania...*, *Rozmyślanie na Wtorek po Bożym Ciele*, s. 244.

¹⁹ *Ibidem*, *Rozmyślanie na Środę po Bożym Ciele*, s. 244.

²⁰ *Ibidem*, *Rozmyślanie na Piątek po Bożym Ciele*, s. 252.

poświęceniem przemieniony w Sakrament Ciała Pana Jezusowego pod osobą chleba²¹. Łukomski zwraca jeszcze uwagę na tożsamość słów Jezusa, wypowiedzianych nad chlebem podczas Ostatniej Wieczerzy i w Emaus: „Uważyć potrzeba skutek, który wypłynął z onej sprawy. [...] »Otworzyły się oczy ich, y poznali go« skąd że się otworzyły: Nie skądinań, jedno z przyjęcia pokarmu niebieskiego²². Podobnie wieczerzę w Emaus interpretuje Wujek, konkludując swój wywód: „Albowiem wielką i niewymowną moc ma Ciało Pańskie²³”.

Przedstawienia na sklepieniach przesł bocznych i w podłuczach wewnętrznych

Ukazane w tej strefie sceny mają charakter wybitnie katechetyczny. Szesnaście obrazów, wyjętych z żywotów świętych lub przekazów o cudach eucharystycznych, ilustruje prawdę o rzeczywistej obecności Chrystusa w Najświętszym Sakramencie. W kopule autor programu ikonograficznego, odwoływał się do Biblii i Ojców Kościoła. Sięga do popularnych przykładów, szeroko rozpowszechnionych także w literaturze hagiograficznej i kaznodziejskiej, odwołujących się do nadzwyczajnych interwencji Bożych w obronie, albo ku większej czci Eucharystii. Tematycznie można te obrazy podzielić na dwie zasadnicze grupy. W pierwszej znalazłyby się przedstawienia, opowiadające o poznańskim cudzie Trzech Hostii z 1399 r., w drugiej – cudowne wydarzenia z żywotów świętych i świętobliwych, jako *exempla* często pojawiające się również w literaturze barokowej.

Legenda Trzech Hostii jest rozmieszczona na sklepieniach przesł bocznych kaplicy, w czterech obrazach: żydowska profanacja i wrzucenie Hostii do studni oraz dwie sceny z odnalezienia cudownych Hostii przez zwierzęta i pasterzy.

Pierwszym źródłem informacji o poznańskim cudzie jest *Kronika* Jana Długosza, który w lapidarny sposób relacjonuje wydarzenie: „W piątek piętnastego sierpnia pewna kobieta w Poznaniu, przyjąwszy Najświętszy Sakrament Eucharystii w klasztorze braci dominikanów w Poznaniu, wyjęła z ust Hostię, by sprzedać przebywającym w Poznaniu Żydom. Hostię znaleziono na łąkach miasta Poznania. W miejscu jej znalezienia zaczęły spotykać ludzi wielkie dobrodziejstwa²⁴”.

Na przełomie XV i XVI w. historię poznańskiego cudu można znaleźć w kilku niezależnych źródłach. Wszystkie one mówią o jednej Hostii, ukrytej w ustach

²¹ J. Wuchalisz, *Żywot Pana Jezusów*, Kraków 1592, s. 174.

²² A. Łukomski, *op.cit.*, s. 44–45.

²³ J. Wujek, *Postilla catholica*, t. 1, cz. 1, Kraków 1584, s. 332. Por. H. Podgórska, *Zmartwychwstanie Chrystusa w polskiej sztuce nowożytnej*, Warszawa 1997, s. 57–64.

²⁴ J. Długosz, *Roczniki czyli Kroniki Sławnego Królestwa Polskiego. Księga Dziesiąta 1370–1405*. Warszawa 1981, s. 308.

odstępczyni i sprzedanej Żydom²⁵. W XVI w. o cudzie poznańskim pisał m.in. Miechowita (1521 r.)²⁶, niewiele dodając do wersji Długosza, potem Jan Herburt (1521 r.)²⁷ i Marcin Kromer (1589 r.)²⁸. I choć Kromer przypisuje Żydom „wyszyczenia Ciała Bożego”, to żaden z nich nie wdaje się w opis profanacji²⁹. W tym samym czasie Tomasz Rerus, karmelita krakowski, wprowadza nową wersję wydarzeń³⁰. Ponieważ właśnie ta wzbogacona i zmieniona wersja stała się popularna w XVII i XVIII w. i wszyscy późniejsi autorzy właśnie z niej bezpośrednio lub pośrednio czerpali wiadomości, należy poświęcić jej więcej uwagi³¹:

„Stało się z poduszczenia szatańskiego. Żydowie uczynili znowę, za pewną zapłatą z jedną białogłową, żeby ona mogła dostać Ciało Pana. Ona będąc w Kościele u braci Św. Dominika, potajemnie się w kościele zachowała. Chciała gwałtem oderwać drzwiczki w Cyborjum, ale z przepuszczenia Bożego padła na ziemię”. Otworzyć tabernakulum udało jej się dopiero za trzecim razem. „I wyjąwszy trzy Hostie małe, uwinęła w chustę, a wszedłszy do Żydów dała im one trzy Hostie. Oni w księgi je dla połamania włożyli, białogłowie sumę pieniędzy wydali. Żydzi weszli do ziemnego sklepu niektórej kamienicy postawiwszy stół, żeby mogli mieć lepszy warsztat do złego swego, a bezbożnego uczynku. Wyrzuciwszy z onych ksiąg one trzy Hostie, jeden z wielkiego gniewu wytargnąwszy nóż uderzył w jedną Hostię; z której natychmiast Krew Św. wystryknąwszy, na jego oblicze niegodne skoczyła. Tam dopiero wszyscy bez litości poczęli kłuć Naświętsze Ciało. Szukając rozmaitych fortelów, tak w ogień kładąc, w błoto depeząc, w studnię wrzucając, żadnym obyczajem onych trzech Hostii nie mogli zgubić”. Tu następuje opis uzdrowienia niewidomej Żydówki, która wyznawszy wiarę odzyskała wzrok. To spowodowało zamieszanie wśród starszyny żydowskiej, którzy z obawy przed konsekwencjami postanowili zakopać Hostie za murami miasta. „W Wigilię Wniebowzięcia Panny Maryjej, wyszli z miasta Bramą Glinną, tam na tym miejscu, gdzie dzisiaj stoi kościół Bożego Ciała, że była trzęsawica a pastwiska miejskie, wzięwszy dwa drągi wywarzyli wierzch od bagniska, wyrzucili Naświętszy Sakrament i odeszli. Potem, w dzień Niedzielny, miejski pasterz, wzięwszy z sobą syna, przepędzał bydło na to miejsce. Gdy odszedł na Mszę do fary, ono dziecię ujrzało jakoby trzy motyle wylatujące po trzykroć z onego miejsca; i by-

²⁵ J. M. Trajdos, *U zarania karmelitów w Polsce*, Warszawa 1993, s. 154–155.

²⁶ Por. Maciej z Miechowa, *Chronica Polonorum*, Kraków 1521, s. CCXCII. Por. A. Borzemski, *Kronika Miechowity, rozbiór krytyczny*, Kraków 1890, s. 13–14 i 191.

²⁷ Por. Jan Herburt, *Chronika*, Bazleja 1571, s. 207–208.

²⁸ M. Kromer, *Polonia sive de origine et rebus gentis Polonorum libri XXX*, Kraków 1589, s. 258–259.

²⁹ Por. J. M. Trajdos, *op.cit.*, s. 155.

³⁰ Por. T. Rerus, *Historyja o dziwnym nalezieniu Ciała Bożego na tym miejscu, gdzie teraz w Poznaniu kościół Bożego Ciała zowią...*, Kraków 1583, „Kronika Miasta Poznania”, (1992), nr 3–4 *Legenda Bożego Ciała*, s. 7–13.

³¹ Wersję T. Rerusa cytuję w dużym skrócie, nie zaznaczając opuszczonych fragmentów.

dło kłęczące”. Ojciec, wróciwszy nie dowierzał synowi, który opowiedział mu o cudzie. „Alic zasię po małej chwili, także ujrzał – a ono bydło pocznie kłękać. I one trzy Hostie latające”. Dalej następuje opis przekonywania o cudzie niechętnego burmistrza, biskupia procesja po Hostie, które uparcie wracały na państwa za miastem, wreszcie decyzja o budowie kościoła z fundacji Władysława Jagiełły i Jadwigi³².

Wersja Jana Chryzostoma Sikorskiego z 1606 r. umacnia wątek antyżydowski³³. Kodyfikatorem tej wersji został wybitny teolog i grafik, sekretarz kardynała Hozjusza, a potem prałat warmiński Tomasz Treter³⁴. Jego dzieło wydane w 1609 r.³⁵ stało się głównym źródłem informacji o poznańskim cudzie dla pisarzy XVII i XVIII w.³⁶ Książka Tretera jest również interesująca z tego powodu, że zawiera serię dziewięciu rycin, które z całą pewnością znał autor programu ikonograficznego kaplicy Najświętszego Sakramentu w Łowiczu.

Pierwsza scena jest umieszczona na sklepieniu przeszła zachodniego i ukazuje moment profanacji Hostii. Wokół stołu zasiada trzech starszych wiekiem, brodatych Żydów, ubranych w tradycyjne czarne kapoty, z białymi kryzami. Na głowach mają kapelusze. Każdy z nich, trzymając nóż w rękę, nakłuwa leżące na stole trzy Hostie. Na hostiach i na blacie stołu widoczne są ślady krwi. Kazimierz Miedzwiedzki, tłumacząc łaciński tekst Tretera, podaje: „Przeniósłszy się do kamienicy między mieszkaniami swoimi leżącej, a na ów czas Szlachetnych Świdwów dziedzicznej, na miejsce podziemne, to jest do sklepu ukryli się, gdzie stół przy filarze sklepienie trzymającym postawiwszy, na nim trzy Przenayświętsze Hostye porzucili. Jeden z nich diabelską poruszony zapalczywością, nożem jedną Hostyę przebił, z której Krew wytrysnąwszy, owego niegodziwego złoczyńcy twarz znacznie skropiła, y tak mocno do niej przyłgła była, iż żadnym sposobem jej potym odmyć, ani zatrzeć nie można było. Tego złoczyńcy przykładem inni Żydzi postępując sobie, inne także Nayświętsze Hostye częstemi ostrego uderzenia razami kłuli, niezwyczajnemi wrzaskami, bluźnierstwami i urąganiem się Syna Boskiego

³² Por. Jan z Miechowa, *op. cit.* s. 9–11.

³³ J. Ch. Sikorski, *Historia SS. Corporis Christi Miraculose Reperti Posnaniae in Polonia Anno Salutis 1399*, Poznań 1604.

³⁴ Por. J. M. Trajdos, *op.cit.*, s. 165; J. Umiński, *Zapomniany rysownik i rytownik Polski XVI w. Tomasz Treter i jego Theatrum Virtutum D. Stanislai Hosii*, w: *Colectanea Theologica*, t. XIII (1932), s. 1, 41; T. Chrzanowski, *Działalność artystyczna Tomasza Tretera*, Warszawa 1984.

³⁵ T. Treter, *Sacratissimi Corporis Christi historia et miracula*, Braniewo 1609.

³⁶ Por. A. Bzowski, *Annalium ecclesiasticorum*, t. XV, Kraków 1622, s. 188–208; P. H. Pruszcz, *Morze łaski Bożej...*, Kraków 1622, s. 10; F. Powsiński, *Depozyt Ciała y Krwie Jezusowej...*, Kraków 1663; J. Kwiatkiewicz, *Roczne dzieje kościelne od roku pańskiego 1198 aż do lat naszych*, Kalisz 1695, s. 384–385, T. Treter, *Trzy święte Hostye, w Poznaniu 1399. Roku Nożami od Żydów uklote*, Poznań 1772 (w polskim przekładzie K. Miedzwiedzkiego); *Depozyt Ciała y Krwie Jezusowej Powierzony y zostawiony Oycom Wielebnym Karmitom Bożego Ciała*, Poznań 1722.

lżąc³⁷. Dalej następuje u Tretera i powtarza się w innych relacjach wykładnia kaznodziejsko-dydaktyczna, mianowicie porównanie do Męki Pańskiej. Podobna jest determinacja Żydów krzyżujących Chrystusa i profanujących Hostie, podobne narzędzia i miejsca męki. Ciemnica odpowiada piwnicy w kamienicy Świdwów, słup biczowania Chrystusa to filar podtrzymujący sklepienie piwnicy.

Drugie przedstawienie pokazuje scenę pozbycia się Hostii. Tych samych trzech ubranych na czarno Żydów stoi wokół studni. Środkowy z chusty wytrząsa nad nią trzy Hostie. Wydarzenie to jest wpisane w pusty krajobraz, a na tle nieba unoszą się (drugi raz zobrazowane) trzy Hostie. Podobnie jak w dwóch następnych przedstawieniach, są one wizualizacją samego faktu cudu. Najpierw tego, że mimo profanacji zachowały swoją postać, a później, unosząc się jak motyle, znaczyły miejsce ich ukrycia. Źródła dwojako mówią o sposobie pozbycia się Hostii przez Żydów. Raz pojawia się opis zagrzebania ich w ziemi na podmiejskich pastwiskach, ale spotykamy też opisy wrzucenia ich do studni czy raczej zakopania w jej dnie: „Patrzą na wrzucone w studnię, żerdziami do gruntu pograżone, na powietrzu w wielkiej się unoszące jasności³⁸”.

Trzeci z kolei etap legendy poznańskiej ukazuje Hostie rozrzucone na pastwisku za miastem, wokół których klęczą świnię. Jest to być może oryginalny pomysł Swacha, swobodnie interpretującego przekazy literackie, które mówią o bydlętach.

Wzbogaceniem sceny poprzedniej jest ostatnia scena cyklu. Wokół odnalezionych Hostii klęka bydło. W tle maluje się panorama ówczesnego Poznania z gotycką jeszcze bryłą fary św. Marii Magdaleny i ratuszem. Nad sceną unoszą się Hostie otoczone jaśniejącą aureolą. Na pierwszym planie jest widoczny syn pasterza, który zobaczywszy ojca wracającego z Mszy świętej z miasta, wskazując na Hostie, biegnie do niego i gestykułuje. Sam pasterz, nieświadomy jeszcze cudu, stojąc za bydłami próbuje przegonić je, wymachując kijem. „Alic po małej chwili widzi i sam Pasterz, że bydłeta na kolana klękają, i podobnie unoszącym się nad topieliskami trzem Nayświętszym Hostyom, cześć ukłonu oddają³⁹”. Całe to wydarzenie w wersji poetyckiej oddaje hymn na Sekstę w Godzinkach o Trzech cudownych Nayświętszego Sakramentu Hostyach od żydów skłutych:

„Zoczywszy świętość bydło mostem pada,
Niestworne ciała, pod Majestat składa,
Pastuszka bydła, przykładem zniżony,
Daje pokłony.
Gdy bydło, chłopię, tak leżą złożone,
Od dwojga świadków, imię tve wślawione,

³⁷ T. Treter, *Trzy Święte Hostye...*, s. 1 [paginacją objęte są jedynie karty, rozpoczynające każdy z kolejnych dziesięciu etapów historii].

³⁸ *Drogi Depozyt Ciała...*, s. 76.

³⁹ T. Treter, *Trzy Święte Hostye...*, s. 5.

Jezu, i trzeci przybywszy zdumiały,
 Przymnaża chwały.
 Na ukazanie wejrzawszy świętości,
 Mostem upada w serca uprzejmości,
 Nadgradza żydów nieznośne zelżenie,
Wszelkie stworzenie.
 W tym Sakramencie, Jezu bądź wielbiony,
 Niskim pokłonem bydlęcym uczczony,
 Wszelkie stworzenia, chwalcie Pana swego,
 Tak zelżonego⁴⁰.

Jak już wspomniałem, Treter zamieścił w swoim dziele dziewięć grafik, ilustrujących legendę Trzech Hostii. Jedna z nich stanowi pierwowzór dla fresku łowickiego. Swach jednak potraktował ją twórczo. Od Tretera, przejął postać syna pasterza i sposób ukazania unoszących się Hostii. Ale już panorama Poznania u Swacha wydaje się być wierniejsza⁴¹. W odróżnieniu od Tretera, który ukazuje pasterza Pawła symultanicznie: raz, idącego do miasta (w tle) i znów zadziwionego nad Hostiami (obok syna, na pierwszym planie), Swach umieszcza jego postać tylko raz.

Historie cudów eucharystycznych jako konsekwencje żydowskich profanacji Najświętszego Sakramentu rodzą się w XIII w. Fala cudownych wydarzeń, rozpoczęła się w 1290 r. w Paryżu i przetaczając się przez całą Europę, w ciągu kilku następnych wieków znalazła odbicie w literaturze i w sztuce. Domniemane czy rzeczywiste wydarzenia, funkcjonujące w zbiorowej świadomości, były argumentem w polemikach na temat Eucharystii z husytami, a potem luteranami i kalwinami. Skoro we Mszy św. widziano nieustannie powtarzającą się Mękę Pańską, to profanacja Eucharystii była jednoznaczna z zadaniem kolejnych cierpień Chrystusowi⁴². W następujących po profanacji cudach objawia się moc Boża: „Cudownie wywiodła z skłutych trzech Hostyi, Krwi strumień, Boska wszechmocność, którą oczy rozumu naszego przetarte, gruntownie potwierdza wiara święta, że prawdziwie jest Ciało i Krew Jezusowa w Najświętszym Sakramencie”⁴³. Taką też rolę pełni poznańska Legenda Trzech Hostii w programie ikonograficznym kaplicy Najświętszego Sakramentu. Kolejne etapy legendy są odnoszone do historycznej męki i chwały Jezusa Chrystusa.

Grupę przedstawień hagiograficznych rozpoczynają dwie sceny (umieszczone na sklepieniu) z żywotów św. Bernarda z Clairvaux i św. Antoniego z Pa-

⁴⁰ *Drogi Depozyt Ciała...*, s. 173–174.

⁴¹ Reprodukacja sztychu panoramy Poznania F. B. Wernera z około 1740 r. zamieszczona w: M. Warkoczewska, *Dawny Poznań. Widoki i fotografie miasta z lat 1618–1939*, Poznań 1983, il. 4.

⁴² Por. P. Szczaniecki, *Niektóre źródła dotyczące kultu Eucharystii w Polsce 1350–1450*, w: *Archiwa, Biblioteki i Muzea Kościelne*, t. 21 (1970), s. 195.

⁴³ *Drogi Depozyt Ciała...*, s. 70.

dwy⁴⁴. Św. Bernard, ubrany w białe szaty mszalne, stoi na progu kościoła. Trzyma w lewej ręce patenę, a nad nią, w prawej ręce Hostię. Asystują mu czterej duchowni na czele z biskupem i dwaj klęczący po bokach akolici w komżach, trzymający długie zapalone świece. Przed świętym pada mężczyzna w gronostajowym płaszczu, dramatycznie rozkładając ręce, a korona spada mu z głowy. W tle, za upadającym księciem, stoi dwóch zbrojnych (zapewne jego świta), skamieniałych na widok omdlewającego władcy⁴⁵. Piotr Skarga zdawkowo nadmienia, że św. Bernard „tą obecnością [tzn. obecnością Chrystusa w Najświętszym Sakramencie – J. S.] Wilhelma upornego pokonał”⁴⁶. Szersze opisy tych wydarzeń można znaleźć w literaturze kaznodziejskiej. Nepomucen Bąkowski w kazaniu na dzień św. Bernarda pisze: „Odprawia Mszę świętą Opat, a Xiąże jak wykłety w przedsiönku tylko stoi kościelnym, idzie do niego Bernard wzięwszy Ciało Chrystusowe na Patynę. Oto, mówi, prosiłem ciebie, a wzgardziłeś prośbą. Już nie my idziem do ciebie, ale sam Chrystus, którego kościół uciskasz. [...] Gwilielm słyszając Bernarda, a Chrystusa widząc w Sakramencie, z nagła odmieniony został, stając się z Lwa drapieżnego, cichym Barankiem, padł zaraz, jako Szaweł na ziemię z drzeniem”⁴⁷. Bernard jako zagorzały zwolennik papieża Innocentego II, nieustannie podejmował starania w celu zakończenia schizmy antypapieża Wiktora IV, a Wilhelma, jako jego poplecznika, napominał niejednokrotnie⁴⁸. Wysiłki Świętego zostały uwieńczone sukcesem. Także biskup Poitiers (stojący na obrazie za Bernardem), wygnany przez Wilhelma z diecezji, mógł powrócić na urząd⁴⁹.

Podobny schemat kompozycyjny, jaki można zaobserwować w scenie nawrócenia Wilhelma, buduje też scenę *Cudu z osłem*. W tym wypadku po lewej stronie stoi św. Antoni w franciszkańskim habicie, komży i czerwonej stule. Towarzyszy mu dwóch zakonników i klęczący ministrant ze świecą. Po przeciwnej stronie grupa osób pochyła się z zaciekawieniem nad klęczącym osłem. Obok osła stoi dzieża wypełniona owsem. Zobrazowany cud polega na tym, że osioł nie pochyła się nad

⁴⁴ Oba przedstawienia były bardzo popularne w sztuce polskiej XVII i XVIII w. Rzadziej jednak występuje *Nawrócenie księcia Akwitanii*, rozpowszechniane głównie przez cystersów. Natomiast *Cud z osłem*, na pierwszym miejscu promowany przez bernardynów, stał się jednym z najczęściej przywoływanych epizodów z jego życia. Obie sceny znalazły się też w repertuarze malarskim Swacha, który powtarzał je kilkakrotnie.

⁴⁵ Swach podejmuje ten sam temat w Łądzie, por. J. Nowiński, *Polichromia sklepienia prezbiterium i transeptu pocysterskiego kościoła w Łądzie nad Notecią*, w: „Saeculum Christianum” 1 (1994) nr 1, s. 167, il. 14.

⁴⁶ P. Skarga, *Żywoty...*, t. 2, s. 184.

⁴⁷ N. Bąkowski, *Kazania na różne święta y po różnych mieyscach...*, t. II, Kalisz 1780, s. 106–07.

⁴⁸ Por. M. D. Knowles, D. Obolensky, *Historia Kościoła*, t. II, tłum. R. Turzyński, Warszawa 1988, s. 160–161; A. Petroni, *Anaklet II*, w: *Encyklopedia Katolicka*, t. I, Lublin 1989, k. 478–479; L. Bończa-Bystrzycki, *Innocenty II*, w: *ibidem*, t. VII, Lublin 1997, k. 249.

⁴⁹ Por. J. S. Pasierb, *Święty Bernard z Clairvaux w dziełach Hermana Hana*, w: *Studia Pellińskie*, t. IV (1973), s. 17.

paszą, ale klęka przed monstrancją trzymaną w wyciągniętych rękach przez Antoniego. Za osłem klęczy jego właściciel. Mieszając paszę w dzieży ma jeszcze nadzieję, że odciągnie zwierzę od hołdu Eucharystii. Świadkowie cudu jednak reagują spontanicznie: kobieta składa ręce do modlitwy i klęka, a stojący za nią mężczyzna, trzyma w ręku kapelusz, odsłaniając z czcią głowę. Skarga opisuje spotkanie Antoniego z heretykiem, który przerywając kazanie o Najświętszym Sakramencie zażądał cudu: „Podeprzyj prawdy tej cudem jakim, a ja uwierzę. [...] Mam osła w domu, nie dam mu przez trzy dni jeść; a potem stanę z owsem, a ty stań z tym, co zowiesz Ciałem Bożym; jeśli osieł opuściwszy owies, uczyni jaki pokłon albo uczciwość Bogu twemu, ja uwierzę”. Natomiast bezpośrednio do omawianego fresku odnoszą się dalsze słowa tego samego autora: „Antoni Ś. Rzekł: Osle, mocą Stworzyciela twego, którego ja w ręku, choć niegodny noszę, rozkazuję, abys przystąpiwszy, uczciwość, jaką możesz, uczynił Panu swemu. Ledwie to skończył, a owies opuściwszy głodny osieł, przystąpił i padł na kolana”⁵⁰. Skoro więc nierozumne zwierze „poznaje Pana swego” i oddaje Mu hołd, to nie ma usprawiedliwienia dla człowieka, który tego nie czyni – taką naukę czerpali z *Cudu z osłem* barokowi kaznodzieje⁵¹.

Adam Swach często w jednej ze scen umieszczał swój autoportret. W cyklu polichromii łowickich znalazł on miejsce w scenie cudu z osłem. Otóż malarz ukazał siebie jako zakonnika we franciszkańskim habicie, stojącego z tyłu św. Antoniego.

Scenę, na której Rudolf Habsburg użycza swego konia kapłanowi, idącemu z Wiatykiem do chorego, Swach wzorował na obrazie Rubensa, upraszczając go znacznie⁵². Władca tanecznym krokiem poprzedza kapłana w sutannie, stule i bircie, z bursą na piersiach, siedzącego na koniu. Znany ze swojej pobożności Rudolf, jako cesarz stanie się symbolem katolickiego władcy. Legendę tę opisuje Jan Kwiatkiewicz w *Rocznych dziejach kościelnych* pod datą 1251 r.: „Rudolf Komes Habsburski jadąc konno ze sługą, gdy w polu księdza z Nayświętszym Sakramentem pieszo idącego do chorego obaczył, spytał czemu by pieszo szedł z tak wielkim Panem: Ksiądz odpowiedział, że go na konia nie stanie. Komes tedy konia mu swego dał i zażywać kazał napotym na cześć Boską, co też i sługa Komesów Ministrantowi uczynił, swego konia mu dając, i tak Komes z sługą idąc za Nayświętszym Sakramentem, gdy do chorego za Księdzem zaszedł, ona z objawienia Bożego rzekła: »Panie Rudolfie, wyście dziś Pana IEZVSA koniem

⁵⁰ P. Skarga, *Żywoty...*, t. 1, s. 546.

⁵¹ Por. Ł. Pinelli, *Monstrancya Nowa Abo Ćwiczenia Duchowne...*, Kraków 1614, s. 111–112.

⁵² Obraz namalowany w 1636 r., choć ukazuje legendę związaną z Rudolfem I (†1291 r.), niewątpliwie jest aluzją do jednego z najbardziej katolickich władców Europy doby kontrreformacji, cesarza Rudolfa II Habsburga (†1612 r.). Por. J. Knippong, *Iconography of the Counter Reformation in the Netherlands*. Nieuwkoop–Leiden 1974, s. 306–307, il. 290.

poecili; a on was na wielką godność wyniesie przed lat trzydziestu», i tak się stało⁵³.

W ostatnim przedstawieniu na sklepieniach powraca motyw niewiernego Żyda i zwierzęcia, oddającego cześć Eucharystii. Kapłan w sutannie i birecie, podpierając się laską, idzie pieszo do chorego z Wiatykiem. Przed nim klęczy koń, okładany kijem przez dosiadającego go Żyda w czarnym ubraniu i kapeluszu. Wypadek ten opisuje Pinelli: „Kapłan niejaki gdy do chorego niósł naświetszą Eucharystię potkał Żyda na koniu jadącego: który gdy chciał prędko przemieść, konia ostrogami zwierzał, ale koń padłszy na kolana Sakramentowi Boskiemu jako mógł uczciwość wyrządził. Żyd to widząc wszystko siłą już ostrogami już uzdą to czynił żeby wstał: ale to nie pierwej otrzymał aż kapłan z naświetszym Sakramentem przemieść. Zatym głos z nieba usłyszał mówiący: Poznaj Stworzyciela twego z Panny narodzonego. I tak on Żyd skruczą w zruszony uwierzył w Chrystusa i do chrztu ś. Przyszedł⁵⁴.

Na podłuczach arkad, rozdzielających trzy nawy kaplicy Najświętszego Sakramentu, autor programu ikonograficznego rozmieszcza osiem epizodów z żywotów świętych. Cztery z nich to mistyczne komunie święte, udzielane przez anioła św. Stanisławowi Kostce, św. Bonawenturze, św. Onufremu i niezidentyfikowanemu świętemu. Cztery następne ukazują kolejno świętych: Szczepana, Jacka, Norberta i papieża Urbana IV.

Sceny mistycznych komunii udzielanych przez aniołów są szeroko opisane w żywotach świętych. Schemat ikonograficzny cudownych komunii jest podobny. Święty w postawie klęczącej przyjmuje komunię z rąk anioła, klęczącego na obłoku. Przedstawieniu komunii św. Stanisława Kostki towarzyszy św. Barbara, patronka dobrej śmierci, a nad Świętym unosi się mała uskrzydłona postać, symbolizująca jego duszę. Elementami identyfikującymi świętych są ich stroje. Św. Stanisław ubrany jest w habit jezuicki, Onufry tradycyjnie jest ukazany jako nagi pustelnik z przepaską na biodrach, natomiast Bonawentura w rokiecie, a u jego stóp leży kapelusz. Czwarty święty otrzymuje komunię z ręki, wynurzającej się z obłoku. Ubrany jest w czarny habit ze szkaplerzem, być może benedyktyński, co jednak nie wystarcza do jego identyfikacji.

Cudowną komunię św. Stanisława Kostki Skarga opisuje w *Żywotach Świętych*: „Działo się to na początku miesiące grudnia, gdy trochę przedtem, niżeli w chorobę wpadł, na święto [...] Ś. Barbary. [...] Ukazała mu się Ś. Barbara, i z nią dwóch Aniołów Ś., Sakrament Przenajświętszy przynoszących, którzy do łóżka przystąpiwszy, ze czcią mu go podali⁵⁵. U tego samego autora można znaleźć opis komunii św. Bonawentury: „Czasu jednego, gdy w zakonie będąc, dostoj-

⁵³ J. Kwiatkiewicz, *Roczne dzieje kościelne od Roku 1198 aż do lat naszych*, Kalisz 1695, s. 118.

⁵⁴ Ł. Pinelli, *Monstrancja...*, s. 213–214.

⁵⁵ P. Skarga, *Żywoty...*, t. 2, s. 470.

ność Przenajświętszego Sakramentu uważał, z pokory i mądrego rozmyślenia niegodnym się sądząc, długo przyjąć Ciała Chrystusowego nie chciał; P. Bóg, który na pokorne serce patrzy, z ołtarza, gdy Mszy w skruszonym i w uniżonym duchu słuchał, podać mu Anielską posługą ciało swe kazał⁵⁶. Sebastian Piskorski w *Żywotach Oyców*, relacjonując spotkanie Pachomiusza z Onufrym, w usta tego ostatniego wkłada wyznanie: „Każdego dnia niedzielnego abo w sobotę Anioła Pańskiego gotowego znajdując najświętsze Ciało i Krew z sobą niosącego; z którego ręki najdroższe odbieram podarunki, y życia mego zbawienie wieczne⁵⁷”. Pisarze barokowi obficie czerpali z tych i podobnych opisów i przez te nadzwyczajne interwencje Boże tłumaczyli potrzebę częstego komunikowania, powołując się zresztą na uchwały Soboru Trydenckiego⁵⁸.

Cykl na drugim podłuczcu rozpoczyna scena kamienowania św. Szczepana. Klęcząca postać w czerwonej szacie ma lewą rękę uniesioną w górę, a prawą przyciśniętą do piersi. Wokół męczennika leży kilka kamieni. Inspiracją tego przedstawienia jest fragment z *Dziejów Apostolskich*: „A wyrzuciwszy go z miasta kamienowali [...]. Szczepan modlił się mówiąc: Panie Jezu! Przyjmij ducha mego. A klękawszy na kolana zawołał głosem wielkim: (...) Panie nie poczytaj im tego grzechu” (Dz. 7, 57–59). Pojawienie się sceny męczeństwa św. Szczepana w ramach eucharystycznego programu ikonograficznego można interpretować dwojako: najpierw w nawiązaniu do scen komunii anielskich, jako nadprzyrodzoną wizję w momencie śmierci: „Oto widzę niebiosą otwarte i Syna Człowieczego stojącego po prawicy Bożej” (Dz. 7, 55), albo w kontekście profanacji Eucharystii czy braku czci dla Niej – jako prośba skierowana do Boga o wybaczenie, dla tych, którzy „nie wiedzą co czynią”. W obu wypadkach jest podkreślona wierność Szczepana, nagrodzona przez Boga.

Św. Norbert w redakcji A. Swacha nawiązuje do popularnego typu ikonograficznego św. *Norberta z Tanchelinusem*. Biskup z insygniami władzy, w paliuszu i z pastorałem, dzierży w dłoni cylindryczną monstrancję zwieńczoną koroną i depcze postać heretyka. Skarga podaje, że Tanchelinus „zwodził ludzi w Antorfie mieście [...], iż bez kapłanów, biskupów i używania Ciała Chrystusowego zbawieni być mogli, dopuszczając też im życia swawolnego⁵⁹”. Miejscowy biskup wezwał Norberta, który szybko uporał się z herezją. Omawiany obraz symbolicznie ukazuje pokonanie herezji w osobie Tanchelinusa.

Papież Urban IV (1261–1264) jest ukazany w czerwonej kapie, z tiarą na głowie, potrójnym krzyżem papieskim w lewej i promienistą monstrancją w pra-

⁵⁶ *Ibidem*, s. 42.

⁵⁷ S. Piskorski, *Żywoty Oyców, Abo dzieje y duchowe powieści Starców, Zakonników, Pustelników Wschodnich*, Kraków 1688, s. 57.

⁵⁸ Por. S. Solński, *Nauka o częstym używaniu Naświętszego Sakramentu. Sto sposobów czczenia Pana Jezusa w Naświętzym Sakramencie*, Kraków 1671, s. 13–17.

⁵⁹ P. Skarga, *Żywoty...*, t. 1, s. 527.

wej ręce. Nad postacią unosi się jasna tarcza z widoczną ciemną plamą, nawiązująca do objawień bł. Julianny z Cornillon (około 1209 r.), której Chrystus, jak pisze Bąkowski w kazaniu na dzień Bożego Ciała, „często w objawieniu Xieźyc wespół przedzielony ciemnością, oznajmiając, iż to widzenie oznaczało Kościół, któremu do zupełnego światła, tego niedostawało, aby w nim Święto Bożego Ciała uroczyste było obchodzone”⁶⁰. Pod wpływem objawień bł. Julianny, biskup Robert w 1246 r. ustanawia to święto dla diecezji Liège, w 1252 obchodzone jest już w całej Germanii, a w 1264 r., Urban IV bullą *Transiturus* ustanawia *Festum Corporis Christi* dla całego Kościoła⁶¹.

W ostatniej, narracyjnej scenie, powraca temat zagrożenia wiary ze strony pogańskich Tatarów. Obraz ukazuje św. Jacka Odrowąża, w dominikańskim habicie, trzymającego w rękach monstrancję z Najświętszym Sakramentem i figurkę Matki Bożej. Święty spiesźnie przechodzi przez rozstępujące się wody rzeki. Na horyzoncie widoczna jest panorama miasta. Wydarzenie to odnotowuje Kwiatkiewicz w *Rocznych dziejach kościelnych*, pod datą 1240 r.: „Tatarzy w Ruś wpadłszy i Kijów z gruntu zniósłszy i Ruskie Xiążęta pobiwwszy [...]. W ten czas S. Jacek będąc w Kijowie, gdy mieli Tatarzy do Kościoła od niego zbudowanego wpadać, usłyszał głos od Nayświętszey Panny na ołtarzu położonej z alabastru: Czemu mię samą zostawujesz na pośmiech Pogaństwu: Czemu mię i Sakramentów Świętych nie wynosisz: wziął tedy oboje i przez Dniepr suchą nogą, ową tak ciężką statwę przeniósł”⁶².

Do cyklu przedstawień hagiograficznych należy dodać dwie sceny męczeństwa podczas celebracji Mszy świętej. Oba przedstawienia umieszczono w górnej strefie ościeży północnych okien kaplicy. *Męczeństwo św. Stanisława biskupa* nie wykracza poza ugruntowany już w średniowieczu i powszechnie stosowany w sztuce nowożytnej typ ikonograficzny. Podczas Mszy świętej, w momencie elewacji Hostii, Bolesław Śmiały w stroju królewskim i z wyciągniętą szablą atakuje Biskupa. Podobnie Swach ukazał *Męczeństwo św. Wojciecha*, osuwającego się na ziemię, przed ołtarzem, w momencie gdy właśnie odprawił Mszę świętą, a ministrant nie zdążył jeszcze schować paramentów liturgicznych. Śmiertelne rany zadają mu trzej Prusowie, używając włóczni i wiosel. Męczeństwo stało się więc dopełnieniem ofiary składanej przez biskupów na ołtarzu i w sposób dosłowny zjednoczyło ich z żertwą ofiarowaną Bogu, z Eucharystycznym Chrystusem.

⁶⁰ J. N. Bąkowski, *Kazania na różne święta y po różnych mieyscach miane*, t. 1, *Kazanie na Boże Ciało*, Kalisz 1780, s. 272.

⁶¹ Z. Zalewski, *Boże Ciało, I. Liturgia*, w: *Encyklopedia Katolicka*, t. 2, Lublin 1989, k. 861.

⁶² J. Kwiatkiewicz, *Roczne dzieje...*, s. 92.

Przedstawienia w zewnętrznych podniebieniach arkad

Podniebienia trzech arkad, otwierających kaplicę do nawy bocznej katedry, są wypełnione ośmioma obrazami biblijnymi: dwa w arkadzie centralnej i po trzy w arkadach skrajnych. Arkada zachodnia prezentuje następujące tematy: bunt Datana, różdżkę Aarona oraz spotkanie Samuela i Saula; wschodnia natomiast: spotkanie Jakuba i Ezawa, Sen Jakuba i ofiary Abela i Kaina. W centrum środkowej arkady Swach umieścił herb arcybiskupa Stanisława Szembeka, fundatora polichromii⁶³, oraz scenę umycia nóg i Mojżesza przed gorejącym krzewem. Dwa dodatkowe obrazy, umieszczone także w centralnej arkadzie, mają charakter emblematyczny.

Bunt Datana, Korego i Abirona przeciwko Mojżeszowi, zaczerpnięty z *Księgi Liczb* (Lb. 16, 1–35), został tu zilustrowany przez ukazanie dwóch przerażonych osób, uciekających od szalejących płomieni. „Ogień, który wyszedł od Pana” (Lb. 16, 35) był Bożą odpowiedzią na bluźnierstwo 250 mężów zbuntowanych przeciw Mojżeszowi. Biblijne przypomnienie, że karą za bluźnierstwo i niewierność jest śmierć, nabiera szczególnego charakteru przez umieszczenie na progu kaplicy, gdzie przechowuje się *Sanctissimum*.

Rozchylona, purpurowa kotara w następnym obrazie pozwala widzowi zajrzeć do namiotu spotkania, gdzie dokonał się cud. Spośród dwunastu lasek ustawionych przed Arką Spotkania, a odpowiadających dwunastu pokoleniom Izraela, Jahwe wybrał laskę Aarona z pokolenia Lewiego. „Gdy je położył Mojżesz przed Panem w przybytku świadectwa, wróciwszy nazajutrz, znalazł, iż zakwitnęła laska Aaronowa w domu Lewiego, i gdy napeczniało pąkowie, wyszły kwiatki” (Lb. 17, 7–8). W *Kazaniu na Oktawę Bożego Ciała* osiemnastowieczny kaznodzieja Maksymilian Karpowicz pisze, że Chrystus „jest laską Aarona, kapłanów wywyższającą”⁶⁴. O wyborze na służbę Pańską, jak wydaje się pouczać ta scena, decyduje wyłącznie Bóg, a człowiek jest zobowiązany wybór ten respektować. Temat spotkania Saula z Samuelem został zaczerpnięty z *Pierwszej Księgi Królewskiej* (1 Krl. 15, 1–35). Prorok w szatach z filakteriami i w mitrze kładzie rękę na ramieniu Saula, ukazanego jako młodzieńca w koronie, antykizowanej zbroi i z kadzielnicą w ręku. Saul bowiem nie wykonał polecenia Pańskiego i nie godził się, aby składał ofiarę: „Aż Pan chce całopalenia i ofiar, a nie raczej, aby słuchano głosu Pańskiego?” (1 Krl. 15, 22). Warunkiem zatem przystąpienia do ołtarza, w kontekście programu ikonograficznego kaplicy przystąpienia do Eucharystii, jest posłuszeństwo Bogu.

W arkadzie centralnej znalazła się jedyna w tej strefie wyjęta z *Nowego Testamentu* scena umycia nóg (por. J. 13, 4–13). Swach ukazał Jezusa przepasane-

⁶³ Herb S. Szembeka jest umieszczony również w górnej ościeży wschodniego okna kaplicy.

⁶⁴ M. Karpowicz, *Kazania na Niedziele całego Roku y Święta Ruchome, Dogmatycznie moralne przeciw kacerzom*, Wilno 1773, *Kazanie na Oktawę Bożego Ciała*, s. 116.

go prześcieradłem i klęczącego nad balią u stóp Apostoła. Piotr, gestykulując, wzbrania się przed czynnością zastrzeżoną dla sług, a Chrystus patrząc na niego, tłumaczy sens swojej posługi: „Jeśli cię nie umyję, nie będziesz miał części ze mną” (J. 13, 8). W tradycyjny, zewnętrzny gest gościnności, Chrystus wpisuje treści duchowe. Wewnętrzne obmycie staje się też koniecznym wymogiem przed spotkaniem z sakramentalnym Chrystusem.

Symetrycznie do sceny umycia nóg jest ukazany Mojżesz przed gorejącym krzewem (por. Wj. 3, 2–6). Niespodziewanie oderwany od wypasu owiec, Mojżesz odkłada pasterski kij i zdejmuje sandały. Wpatrzony w płonące drzewo spełnia Boże polecenie: „Mojżeszu, Mojżeszu [...]. Nie przystępuj tu; zzuź obuwie z nóg twoich; miejsce bowiem, na którym stoisz, ziemia święta jest” (Wj. 3, 6). Obraz stawia niejako znak równości między miejscem starotestamentalnej teofanii a miejscem przechowywania Najświętszego Sakramentu, w którym Kościół czci Bożą obecność.

W tej strefie znalazły się również dwa przedstawienia emblematyczne. Emblemat przedstawiający jelenie podążające za panterą swoją treść czerpie z *Fizjologusa*⁶⁵, który opowiada, że nasycona pantera po trzydniowym śnie, budzi się i wydaje potężny ryk, a jej oddech roztacza wyborną woń, która zwabia zwierzęta. Epigram umieszczony na obrazie – IN ODOREM⁶⁶ (dosłownie: za zapachem) – wyraźnie odnosi się do opisu z *Fizjologusa*, ale może być również tłumaczony: na cześć. Wtedy pantera symbolizuje Chrystusa, który trzeciego dnia powstał z martwych i stał się miłą wonią dla wierzących⁶⁷, a jelenie oznaczają ludzi podążających za Chrystusem w wierze.

Podobne znaczenie ma emblemat ukazujący jelenia, kaśanego przez węże i zdążającego do źródła. Starożytni wierzyli, że jelenie tropią węże, wypędzają je z oddechem kryjówek, rozdeptują i pożerają. Ich jad, powodując palące pragnienie, zmusza jelenia do szukania źródła⁶⁸. Psalm 42 dodaje do tego podania warstwę religijną: „Jako pragnie jeleni do źródeł wodnych, tak pragnie dusza moja do ciebie, Boże” (Ps. 42, 1), a św. Augustyn w komentarzach zachęca: „U Boga jest źródło życia [...]. Podążaj do źródła. Ale nie byle jak, nie jak byle jakie stworzenie, biegnij jak jeleni [...]. W jeleniu bowiem napotykamy szczególną cechę prędkości”⁶⁹.

⁶⁵ Anonimowe dzieło dydaktyczno-alegoryczne z II w. po Chr. zawiera opisy rzeczywistych i legendarnych zwierząt, zaopatrzone w komentarze, popularne w średniowieczu, w sztuce występuje od IX w. jako pierwowzór tematyczny ikonografii chrześcijańskiej.

⁶⁶ *Pieśni nad Pieśniami* (dalej – PnP) 1, 3: „Pociągnij mnie! Za tobą pobiegniemy do wonności olejków twoich!”, por. *Corpus Inscriptionum Poloniae*, t. V, *Województwo skierniewickie*, red. R. Rosin, z. 2, *Miasto Łowicz*, wstęp i komentarz J. Szymczak, Warszawa-Łódź 1987 (dalej – CIP), s. 165–166.

⁶⁷ Por. W. Blankenburg, *Heilige und dämönische Tierre*, Leipzig 1975, s. 113, 299; cyt. za: D. Forstner, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, Warszawa 1990, s. 289.

⁶⁸ Por. D. Forstner, *op.cit.*, s. 269.

⁶⁹ Por. św. Augustyn, *Objaśnienia Psalmów 36–57*, tłum. J. Stanuła, Warszawa 1986, s. 124 (komentarz do Ps 41, 2).

Ową prędkość mogą spowolnić węże, które Augustyn rozumie jako wady⁷⁰. Nagrodą jest zbawienie, UNA SALUS⁷¹ (dosłownie: jedno zbawienie) jak głosi lemma, a św. Augustyn dodaje: „Bóg bowiem ma czym cię ożywić, napełnić przychodzącego do siebie i spragnionego po zabiciu węży, niczym rączy jeleni”⁷². Z XVII-wiecznego kazania na Boże Ciało Jana Krosnowskiego można się dowiedzieć, że chyżość Achillesa pochodzi z jeleniego mięsa, którym się pożywił, natomiast „Ciało Boże, pod osobami chleba, nam wiernym na pokarm oddane, jest pokarmem żywota”⁷³.

Przedstawienia w arkadzie wschodniej rozpoczyna spotkanie Jakuba i Ezawa (por. Rdz. 33, 1–7). Na tle płonącego stosu ofiarnego dwaj bracia padają sobie w objęcia. Po lewej stronie widoczne są dwa baranki. Jest to ilustracja następującego tekstu: „Bieżąc tedy Ezaw naprzeciw brata swego, objął go, i ściskając szyję jego i całując, płakał. [...] I zbudowawszy tam ołtarz, wzywał tam [Jakub] najmocniejszego Boga Izraelowego” (Rdz. 33, 4 i 20).

Nad śpiącym Jakubem, w następnym przedstawieniu, roztacza się wizja aniołów, schodzących i wchodzących po drabinie do otwartego nieba (por. Rdz. 12–13a). Jednak w kontekście programu ikonograficznego kaplicy, ważniejsze są słowa, które Jakub wypowiada po przebudzeniu: „O jako, prawi, straszne jest to miejsce! Nie ma tu nic innego, jeno dom Boży i brama niebieska” (Rdz. 28, 16–17).

Dwa płonące stosy ofiarne, a przed nimi dwaj mężczyźni zanoszący modły ze wzniesionymi rękami, to dwie ofiary Abła i Kaina (por. Rdz. 4, 3–5a), zamieszczone w ostatnim przedstawieniu. Ofiara Abła spala się równym płomieniem i pada na nią promień Bożej łaski z otwartego nad stosem nieba, natomiast nad kainową stałą kłębi się czarny dym i przygasa ogień, ponieważ „wejrzał Pan na Abła i na jego dary, a na Kaina i na jego dary nie wejrzał” (Rdz. 4, 5a). Bóg, patrząc w serce człowieka, rozpoznaje jego najgłębsze intencje i nie można Go oszukać.

Obrazy te wchodzącemu do kaplicy uświadamiają, że wkracza w przestrzeń świętą i przeznaczoną wyłącznie dla kultu. Świętość tego miejsca wymaga odpowiedniej dyspozycji wewnętrznej, którą zdobywa się przez wierność własnemu powołaniu i posłuszeństwo Bożym przykazaniom.

Przedstawienia emblematyczne w ościeżach okien i na filarach kaplicy

Do popularnych symboli Chrystusa należy mityczny feniks. Emblemat umieszczony w ościeży prawego okna ukazuje go stojącego z rozłożonymi skrzydłami

⁷⁰ *Ibidem*, objaśnienie Ps. 41, 3, s. 124–125

⁷¹ Por. CIP, s. 166.

⁷² Św. Augustyn, *op.cit.*, s. 125.

⁷³ J. Krosnowski, *Chwała świętych bożych, na kazaniach całego roku...*, Poznań 1691, *Kazanie na Boże Ciało*, s. 261.

w płonąącym gnieździe. Według *Fizjologusa* feniks buduje gniazdo z gałęzi pachnącego drzewa i tuż przed śmiercią zapala się od słońca. Z jego popiołu odradza się młody ptak. W literaturze starochrześcijańskiej porównywano go z Chrystusem, który powstał z martwych po zwycięstwie nad żarem cierpień i śmierci⁷⁴. Spalający się feniks jest też symbolem Chrystusa ofiarującego siebie we Mszy świętej. Lemma NON MORIAR SED VIVAM, wyjęta z Psalmu 117, werset 17 (Nie umrę, ale będę żył!)⁷⁵ wydaje się być prośbą skierowaną do Chrystusa o życie wieczne. Anioł Gorzyński w kazaniu na Boże Ciało wyjaśnia, że feniks zawdzięcza długowieczność niebiańskiej rosie, którą się karmi. Podobnie chrześcijanin „słodkiej kosztujący Ambrozji” zgodnie z obietnicą Chrystusa żyć będzie wiecznie⁷⁶.

W czterech emblematach umieszczonych w ościeżach okien obecna jest lilia. W pierwszym otoczona cierniami, w drugim wśród roju pszczoł, w kolejnym odstrasza węże i w ostatnim nad nierozwiniętymi jeszcze kwiatami z obłoków wychyla się *manus Dei*. Obrazowi lilii wśród krzaków ciernistych towarzyszy lemma DEFENDETUR NON OFFENDETUR⁷⁷ (tzn. niech będzie broniony, a nie obrażany). Orygenes, komentując werset *Pieśni nad Pieśniami*: „Jak lilia między cierniami, tak przyjaciółka moja między córkami” (PnP. 2, 2), widzi w niej obraz Kościoła prześladowanego przez heretyków⁷⁸. Ale wonną i czystą lilią jest też sam Chrystus⁷⁹. W kontekście programu eucharystycznego kaplicy i tekstu lemmy można odczytać apel o większą cześć dla Chrystusa w Najświętszym Sakramencie, który podobnie jak lilia zagłuszona przez ciernie – doznaje w Eucharystii zniewag i profanacji.

Wydaje się, że emblematy, na których węże uciekają od lilii, a pszczoły – odwrotnie – lecą do niej, można tłumaczyć jako dwa obrazy tej samej rzeczywistości. Lilia – Chrystus, w czasie swojego ziemskiego życia jeszcze się jakby nie rozwinęła. Dopiero w zmartwychwstaniu i wniebowstąpieniu otwiera kielich swojej chwały i pozwala oglądać swoje Bóstwo, napęniając świat duchową wonią⁸⁰. Słodki, miodowy zapach jednych przyciąga a innych odrzuca. Dla uciekających od niej węży, symbolizujących heretyków jest trucizną⁸¹, na co także wskazuje lemma VENENATAM FUGAT⁸² (tzn. zatrutych zmusza do ucieczki). Wobec bezbożnych, którzy nie znajdują w Bogu słodczy, Augustyn zawoła: „W jaki spo-

⁷⁴ Por. D. Forstner, *op.cit.*, s. 227–228.

⁷⁵ Por. CIP, s. 165–166.

⁷⁶ Por. A. I. Gorzyński, *Nowy odgłos chwały Świętych Boskich...*, Jasna Góra 1717, s. 545.

⁷⁷ Por. CIP, s. 166.

⁷⁸ Por. Orygenes, *Komentarz do Pieśni nad Pieśniami*, tłum. S. Kalinowski, Kraków 1994, s. 127–128.

⁷⁹ *Ibidem*.

⁸⁰ Por. D. Forster, *op.cit.*, s. 188.

⁸¹ Por. Św. Augustyn, *Objaśnienia Psalmów 1–36*, tłum. J. Stanula, Warszawa 1986, s. 155 (komentarz do Psalmu 18, 11).

⁸² Por. CIP, s. 166.

sób mogą ci dać skosztować wielkiego mnóstwa tej słodkości, jeśli straciłeś smak na skutek gorączki nieprawości?”⁸³. Natomiast dla wierzących Chrystus jest miłą wonią. Pszczoły zatem, symbolizujące dusze wiernych, pragną tej słodyczy⁸⁴. Lemma informuje, że „On karmił miodopłynnym” (MELLIFLUAM ALLICIT)⁸⁵, a św. Augustyn zachęca: „Ile potrafisz, wychwalaj miód, sław jego słodycz [...]. Człowiek nie znający miodu, nie wie o czym mówisz, dopóki nie skosztuje. Stąd zapraszaj cię raczej do doświadczenia, co powiada psalm? »Skosztujcie i zobaczcie, że słodki jest Pan«” (Ps. 33, 9)⁸⁶.

W kolejnym emblemacie, nad młodymi i jeszcze nie rozkwitniętymi liliami jest wyciągnięta Boża prawica, ale nieczytelna lemma utrudnia, niestety, zrozumienie sensu emblematu. Być może przedstawienie to nawiązuje do wersetu z *Pieśni nad Pieśniami*: „Ja dla miłego mego, a dla mnie miły mój, który się pasie między liliami” (PnP. 6, 2). Grzegorz z Nyssy widzi w tym fragmencie Chrystusa Dobrego Pasterza, który nie karmi swojej trzody trawą, lecz szlachetnymi liliami, to znaczy prawdziwym Słowem⁸⁷. Być może chodzi tu również o najszlachetniejszy pokarm – Eucharystię. Jan Haberkorn, barokowy kaznodzieja, dzieli się ze słuchaczami kazania na Boże Ciało podobną myślą: „On [Chrystus – *J. S.*] jest bowiem owym czystym Barankiem, między tylko liliami paść się żądającym, jakoby zatem mógł w duszy grzechami zwaloney mieszkać?”⁸⁸. Wydaje się zatem, że emblemat kryje przestrożę przed niegodnym przystępowaniem do Eucharystii. Możliwa jest też jeszcze inna interpretacja. Boża dłoń jest ukazana w geście siania ziarna i przedstawienie może nawiązywać do fragmentu z ewangelii św. Mateusza: „Przypatrzcie się liliom na polu, jak rosną, nie pracują, ani przędą [...]. Jeśli więc ziele na polu, które dziś jest, a jutro do pieca będzie wrzucone, Bóg tak przyodziewa, to czyż nie tym bardziej was, małej wiary” (Mt. 6, 28a. 30). Bóg więc troszczy się o wierzących, powołuje ich do życia, czuwa nad wzrostem i zapewnienia im najlepszy pokarm – Eucharystię.

Czytelny jest emblemat przedstawiający słońce, kierujący się w stronę słońca. Kwiat ten, który kształtem i nazwą nawiązuje do słońca, symbolizuje duszę ludzką zwracającą się do Chrystusa – Słońca i wołającą, jak głosi lemma „pociągnij mnie za Tobą” (TRAHAE ME POST TE⁸⁹). Zdaniem Orygenesisa, chrześcijanin podczas modlitwy powinien symbolicznie zwracać się do słońca, „jak

⁸³ *Ibidem*, s. 263 (komentarz do Psalmu 30, 6).

⁸⁴ Por. D. Forstner, *op.cit.*, s. 295.

⁸⁵ Epigram jest odmiennie odczytany w CIP i brzmi tam: *MEL IN BELUAM ALLICIT* (parafraza Sdz 14, 8). Por. CIP, s. 165–166.

⁸⁶ Św. Augustyn, *Objaśnienia Psalmów 36–57*, s. 304 (komentarz do Psalmu 51, 18).

⁸⁷ Por. św. Grzegorz z Nyssy, *In Cantica canticorum*, hom. V; PG 44, 884; cyt. za: D. Forstner, *op.cit.*, s. 188–189.

⁸⁸ J. Haberkorn, *Kazania na święta wszystkie, które pospolicie katolicki Kościół obchodzi...*, Kalisz 1781, *Kazanie na Boże Ciało*, s. 181.

⁸⁹ Jud. 1, 3a: *Pociągnij mnie za tobą*; *Wulgata* podaje: *Trahe*, por. CIP, s. 165–166.

gdyby [jego – J. S.] dusza miała ujrzeć wschód prawdziwego światła”⁹⁰. Porównanie słońca z Eucharystią często stosowali pisarze barokowi. Marcin Hińcza pisze, że „Naświętszy Sakrament Ciała i Krwie Pańskiej i jest i nazywa się Słońcem Kościoła Ś. Krystusowego”⁹¹, a Łukasz Pinelli dodaje, że „Niebieskie słońce, które w tym Sakramencie świeci, poganom i niewiernym nie świeci, ale tylko chrześcianom [...] światłość zasię ścieżkę pokazuje”⁹².

Następny emblemat ukazuje pelikana siedzącego w gnieździe i karmiącego trójkę piskląt krwią z otwartego boku. Jest to ilustracja legendy pochodzącej z *Fizjologusa*, która mówi, że dorosłe ptaki strofują młode, uderzając je skrzydłami, nieraz z taką siłą, że pozbawiają je życia. Na trzeci dzień matka zdjeta żalem rozrywa dziobem własną pierś i spływająca krew ożywia jej młode. Pisarze kościelni widzieli w tym obraz miłości Bożej do człowieka. W średniowieczu pojawiła się inna wersja legendy, mówiąca, że pelikany karmi krwią swoje młode, aż do śmierci z wycieńczenia. Obraz Chrystusa, „który jak pelikan krwią swą karmi lud”, rozpowszechnił się dzięki eucharystycznemu hymnowi *Adorato te devote* i na trwałe wszedł do ikonografii jako popularny symbol ofiary krzyżowej i Eucharystii⁹³. Lemma omawianego emblematu mówi: FORTIS AMOR DOCUIT (tzn. mocnych uczyła mądrości) i wydaje się pouczać, że Eucharystia jest źródłem siły i mądrości.

Dwojako można interpretować emblemat przedstawiający jednoroźca pijącego wodę ze strumienia. Św. Augustyn widzi w jednoroźcach tych, którzy nadzieję kierują ku jednemu, to znaczy ku Bogu⁹⁴ i sycą pragnienie jedynie w wodach łaski. Ale i sam Chrystus był porównywany do jednoroźca. *Fizjologus* podaje, że to płochliwe zwierzę może zwabić jedynie dziewica. W sztuce średniowiecza przedstawiano Jednoroźca – Chrystusa „zaganianego” w łono Dziewicy Marii przez Michała Archanioła jako ilustrację wcielenia⁹⁵. W kontekście jednak dekoracji kaplicy i w kontekście lemmy NON VI SED VIRTUTE (nie siłą lecz cnotą), przedstawienie wydaje się wskazywać na chrześcijanina, który źródła siły duchowej szuka w wodach łaski, to znaczy w Sakramencie Ołtarza.

Kolejny emblemat ukazuje lwa szykującego się do skoku. *Fizjologus* wspomina, że lwy zacierają ogonem swoje ślady, aby nie dostrzegł ich myśliwy. Odnośzono to do wcielenia, w którym Chrystus ukrył swoje bóstwo w naturze ludzkiej⁹⁶. Lemma omawianego emblematu mówi „nie to co na ziemi” (NON QUAE

⁹⁰ Por. Orygenes, *De oratione* 32; PG 11, 556 n., cyt. za: D. Forstner, *op.cit.*, s. 95.

⁹¹ M. Hińcza, *Głó Pański z Ewangeliy Adwentowych z naukami y z stosowaniem do Naświętszego Sakramentu*, Wilno 1643, przedmowa.

⁹² Ł. Pinellii, *Monstrancja...*, s. 23–24.

⁹³ Por. *Hymny Kościelne*, tłum. T. Karyłowski, Warszawa 1978, s. 283; cyt. za: D. Forstner, *op.cit.*, s. 246.

⁹⁴ Por. Św. Augustyn, *Objaśnienia Psalmów 58–77*, s. 402 (komentarz do Psalmu 77, 42).

⁹⁵ Por. D. Forstner, *op.cit.*, s. 266.

⁹⁶ *Ibidem*, s. 278.

SUPER TERRAM) i jest zaczerpnięta z *Listu św. Pawła do Kolosan* (Kol. 3, 2): „Co w górze jest miłujcie, nie co na ziemi”⁹⁷. W kontekście omawianych przedstawień, tekst ten może wskazywać na Chrystusa ukrytego pod postacią chleba, niepoznawalnego zmysłami ziemskimi, a ukazującego się oczom duszy. Ale Chrystus to również „Lew nieprzyjaciół gromiący”, jak tytułował Go Karpowicz w kazaniu na Oktawę Bożego Ciała⁹⁸. Podobnie więc jak w poprzednim wypadku, tak i tu interpretacja może iść w dwóch kierunkach.

Lew jest ponadto tematem emblematu umieszczonego na filarze kaplicy, stanowiącego dosłowną ilustrację wersetu *Księgi Sędziów*, zresztą przepisanej w lemmie: „z jedzącego wyszedł pokarm, a z mocnego wyszła słodycz” (DE COMEDENTE EXIVIT CIBUS, ET DE FORTI EGRESSA EST DULCEDO)⁹⁹. Ojcowie Kościoła interpretują ten biblijny obraz eucharystycznie. W leżącym martwym lwie, w którego ciele zagnieździły się pszczoły, widzą symbol życia, które odradza się mimo śmierci. Martwy lew wskazuje na krwawą ofiarę Chrystusa. Zagnieźdzone w jego ciele pszczoły i słodycz wytwarzanego przez nie miodu symbolizują Eucharystię, którą dzięki ofierze Syna Bóg przygotował dla ludzi.

Obraz orła znalazł się w czterech emblematkach. Trzy z nich są umieszczone w ościeżach okiennych, a jeden na filarze. Emblemat z orłem, lecącym do słońca i gubiącym po drodze pióra, jest nawiązaniem do mitu pochodzącego z *Fizjologia*. Mówi on, że orzeł na starość wzbija się wysoko do słońca. Słoneczny żar spala mu skrzydła i wypala oczy. Wówczas trzykrotnie zanurza się w kryształowych wodach źródła i tym sposobem odzyskuje młodość¹⁰⁰. Lemma „niech się odnawia młodość twoja” (RENOVABITUR IUVENTUS TUA) parafrazuje werset Psalmu 102¹⁰¹. Św. Augustyn odradza się orła przyrównuje do człowieka, który odradza się dzięki Eucharystii: „W Chrystusie odnowi się niczym u orła młodość nasza, [...] żebyś mógł posilać się swoim chlebem, który powiedział: »Jam jest chleb żywy«” (J. 6, 41)¹⁰².

Emblemat z orłem lecącym do słońca jest zaopatrzony w lemmę „to co na wysokości” (QUE SURSUM SUNT¹⁰³) i symbolizuje duszę ludzką, dążącą do doskonałości, czyli do naśladowania Chrystusa.

Obraz orłów, lecących do jakiegoś pokarmu umieszczonego na skale, jest opatrzony lemmą „I dał łup swoim domownikom” (DEDITQUAE PRAEDAM DOMESTICIS SUIS). Skoro orły do skały zwabia żer, czyli jakieś ciało, to

⁹⁷ Pierwsza część tego zdania została zastosowana przez autora polichromii do emblematu przedstawiającego orła lecącego do słońca. Por. CIP, s. 165–166.

⁹⁸ Por. M. Karpowicz, *op. cit.*, s. 116.

⁹⁹ Sdz 14, 14. Por. CIP, s. 165–166.

¹⁰⁰ Por. D. Forstner, *op. cit.*, s. 241.

¹⁰¹ Psalm 102, 5: *Odnowi się jako orła młodość twoja*. Por. CIP, s. 165–166.

¹⁰² Św. Augustyn, *Objaśnienia Psalmów...*, s. 383 (komentarz do Psalmu 102, 9).

¹⁰³ Fragment zaczerpnięty z Kol. 3, 2 stanowi całość z lemmą emblematu ukazującego lwa szykującego się do skoku. Por. CIP, s. 165–166.

rozwiązanie zagadki tego emblematu znajduje się w kolejnym emblemacie umieszczonym na filarze. Tu ukazane jest nagie, martwe ludzkie ciało, do którego zlatują się orły. Jest to dosłowny cytat z Ewangelii: „Gdziekolwiek będzie ciało, tam się zbiorą i orły” (Mt. 24, 28; Łk. 17, 37). Tekst ten w wersji łacińskiej podaje lemma: UBI CUNQUE FUERIT CORPUS, ILLIC CONGREGABUNTUR ET AQUILAE¹⁰⁴. Eucharystyczny sens umieszczonej tu biblijnej figury tłumaczy św. Ambroży: „Szlachetne orły krążą wokół ołtarza, bo »gdzie ciało tam i orły« (Mt. 24, 28 i Łk. 17, 37). Ołtarz jest symbolem ciała, na ołtarzu zaś spoczywa Ciało Chrystusa. Wy jesteście orłami odnowionymi przez obmycie z grzechów”¹⁰⁵.

Tematy dwóch następnych emblematów, ukazujących stojący snopek zboża i winne grona wyciskane do mszalnego kielicha, nawiązują do obrazu zaczerpniętego z *Księgi Zachariasza*: „Bo cóż jest dobrego jego i co cudownego jego, jeno zboże wybranych i wino, które rodzi panny?” (Zach. 9, 17). Lemmy obu emblematów również pochodzą z tego tekstu biblijnego. Lemma pierwszego emblematu ogłasza: FRUMENTUM ELECTORUM (zboże wybranych), a drugiego: VINUM GERMINANS VIRGINES¹⁰⁶ (wino panny rodzące). Snopkiem zboża nazywa Chrystusa już św. Cyryl Aleksandryjski. Ponieważ On obejmuje w sobie wszystkich i jest ofiarowany jako pierwociny człowieczeństwa. Dzięki Niemu wszyscy mogą być przeniesieni do niebieskich spichlerzy¹⁰⁷. Osiemnastowieczny kaznodzieja Józef Męciński w swoich *Kazaniach odświętnych* używa tego samego obrazu: „Prorok [Zachariasz – J. S.] Ciało Chrystusa, pod osobami Chleba nazywa ziarnem wybranych »Frumentum electorum«. Krew zaś Chrystusową pod postaciami wina, nasieniem Panny rodzącym „Vinum germinans Virgines”¹⁰⁸. Autor pisze dalej, że pokarmem dla przebywających zarówno w niebie, jak i na ziemi jest Słowo Przedwieczne, z tą jednak różnicą, że na ziemi pod zasłoną sakramentu. Natomiast w odniesieniu do eucharystycznego napoju kaznodzieja poucza: „Znajcie, chrześcijanie! Że gdy przy stole Jezusa Chrystusa macie napój z Krwi jego, napój dziewiczy, więc zbliżajcie się do tej uczty w niewinności ducha, naśladować Panien, które, że są niepokalane, chodzą za Barankiem gdziekolwiek idzie” (Ap. 14, 4)¹⁰⁹. Oba więc emblematy zachęcają wiernych do przystępowania do Sakramentu

¹⁰⁴ CIP, s. 165–166.

¹⁰⁵ Św. Ambroży, *Wybór mów dogmatycznych*, tłum. i opr. L. Gładyszewski, S. Pieszczoł, Poznań 1970, s. 72

¹⁰⁶ Prawdopodobnie podczas konserwacji lemma tego emblematu została zapisana błędnie. Zamiast prawidłowego brzmienia: VINUM GERMINANS VIRGINES (Zach. 9, 17), ostatni wyraz zmieniono na: VIRINES.

¹⁰⁷ Cyryl Aleksandryjski, *Glaphyra in Numeros*; Pg 69, 624, cyt. za: D. Forstner, *op.cit.*, s. 201.

¹⁰⁸ J. Męciński, *Kazania odświętne*, t. II: *Kazanie na II Piątek Marcowy. O uszanowaniu Najświętszego Serca Jezusowego w Tajemnicy Ołtarza, sercem najczystszy*, Kraków 1799, s. 247.

¹⁰⁹ *Ibidem*, s. 248–249.

Ołtarza i jednocześnie przypominają o koniecznych dyspozycjach duchowych, które powinny charakteryzować chrześcijanina.

I jeszcze dwa ostatnie emblematy. Kielichowi z Hostią, stojącemu na ołtarzu, towarzyszy na jednym obrazie uskrzydłone, płonące serce, na drugim złożone w uścisku dłonie. Serce wzlatujące ku Hostii symbolizuje duszę ludzką, rozpaloną żarem miłości Bożej. Potwierdza to lemma, która obwieszcza: „Sakrament pobożności” (SACRAMENTUM PIETATIS). Natomiast lemma emblematu z przedstawieniem dłoni w uścisku mówi: „Więzy miłości” (VINCULUM CHARITATIS). Miłość do człowieka skłoniła bowiem Chrystusa do ofiarniczej śmierci. Ona również pozwala człowiekowi korzystać z jej owoców w Sakramencie Ołtarza. Eucharystia jest więc zarówno skutkiem miłości Boga do człowieka, jak i źródłem miłości międzyludzkiej.

Ostatnimi przedstawieniami, o których należy jeszcze wspomnieć przy omawianiu polichromii kaplicy Najświętszego Sakramentu, są cztery medaliony z piersiowymi portretami Chrystusa i Matki Boskiej, a po bokach – Jana Chrzciciela i Jana Ewangelisty. Swach umieszcza je w medalionach wkomponowanych w iluzjonistycznie malowane portale okienne. Chrystus zobrazowany jest według konwencji *Ecce Homo*, w koronie cierniowej i purpurowym płaszczu. Po prawej stronie został umieszczony medalion z Matką Boską Bolesną, której serce przebija miecz, zgodnie z zapowiedzią Symeona: „A Twoją duszę miecz przeniknie, aby na jaw wyszły zamysły serc wielu” (Łk. 2, 35). Obaj Janowie wskazują palcami na Chrystusa, ale także na miejsce przechowywania Najświętszego Sakramentu. Jan Chrzciciel trzyma w ręce krzyż z owiniętą wokół niego banderolą. Napis na banderoли ogłasza: „*Ecce Agnus Dei*” (Oto Baranek Boży; por. J. 1, 29a). Na Jana Apostoła, jako na jednego z biblijnych autorów, wskazują pióro i księga Ewangelii, które trzyma w dłoni. Na księdze widnieje napis: „*Verbum Caro factum est*” (J. 1, 14a). Święci więc nie tylko wskazują na Chrystusa, ale i nauczają o Chrystusie, który jako Słowo przyjął Ciało dla dokonania zbawienia. Ukazanie Chrystusa i Marii w konwencji pasyjnej podkreśla ofiarniczy i krwawy sposób odkupienia, a jednocześnie unaocznia prawdę o współcierpieniu i współodkupieńczej misji Matki Jezusa.

Malarski wystrój kaplicy prymasa Jana Lipskiego, nazywanej też Kaplicą Najświętszego Sakramentu, jest podporządkowany ideowo programowi eucharystycznemu. O świętości tego miejsca informują wchodzącego przedstawienia umieszczone już na progu kaplicy. Ostrzegają, że jest to sanktuarium Obecnego Boga i potrzeba odpowiedniej postawy wewnętrznej, aby się do Niego zbliżyć. Szczytem i zwornikiem całego programu jest przedstawienie, ukazujące ustanowienie przez Chrystusa Najświętszego Sakramentu podczas Ostatniej Wieczerzy. Do tego wydarzenia wprowadzają starotestamentalne obrazy, umieszczone w bębnie kopuły, odnoszące się typologicznie do Eucharystii. W samej kopule zaś są prezentowane sceny uczt z Nowego Testamentu. Prawdę o rzeczywistości i substan-

cyjnej obecności Chrystusa pod eucharystycznymi postaciami potwierdzają i szerzą czterej wielcy Doktorzy Kościoła Zachodniego. Oni to, sportretowani na pendentywach, stoją na straży tajemnicy Eucharystii. Drugi szereg strażników tajemnicy stanowią święci (umieszczeni w podłęczach arkad wewnętrznych), którzy w swoim życiu doświadczili szczególnych łask Bożych przez gorliwą cześć dla Chrystusa Eucharystycznego. Sklepienia przęsł bocznych to ciągle strefa cudownych wydarzeń. Znajdują się tu wprawdzie i świętokradcy, ale ich czyny są jedynie pretekstem do objawienia się chwały Bożej. Wiarę przychodzącego do kaplicy człowieka umacniają historie o pobożnym cesarzu Rudolfie, czy nawróconym księciu Wilhelmie. Do tego chóru dołączają się i święci polscy Wojciech i Stanisław. Obaj śmiercią męczeńską łączą się z ofiarą Chrystusa. Nie należy jednak zapominać, że polichromie łowickie powstają w baroku. Program ikonograficzny jest więc również polemiką z protestantami i Żydami, którzy nie podzielają wiary Kościoła. Dekoracja jednak jest przede wszystkim triumfalnym obwieszczeniem prawdy o Eucharystii.

Tak wyrafinowany program ikonograficzny nie mógł obejść się bez barokowych konceptów. Niższe strefy dekoracji wypełniają zagadkowe emblematy. Rozszyfrowanie ich dzisiaj, w poszczególnych wypadkach, staje się jeszcze bardziej skomplikowane, niż było w przeszłości. Większość z nich wskazuje na Chrystusa, posługując się solarną symboliką zwierząt i roślin. Jezus Chrystus jest Słońcem, Źródłem kryształowej wody i Lilią śnieżnobiałą. A chrześcijanin niech się uczy od orła, jak dążyć ku Słońcu; od jednorożca – jak znajdować najczystsze Źródła; od jelenia – jak pokonywać węże słabości i grzechów, czy wreszcie niech się uczy od lilii jak ufać Bogu i Jego Opatrzności.

Ikonograficzny program kaplicy Najświętszego Sakramentu w Łowiczu z pewnością nie jest jedynie popularnym zilustrowaniem teologicznej prawdy. Jest natomiast doskonale przemyślaną i zaplanowaną drogą, prowadzącą widza (czy raczej pielgrzymą) przez historie i legendy, przez figury i symbole, do umocnienia wiary. Podążającemu tą drogą XVIII-wiecznemu chrześcijaninowi towarzyszą niezwykle ekspresyjne przykłady z wysłuchanych kazań. Przed oczyma jego wyobraźni stają, jak żywe, obrazy z przeczytanych żywotów i legend świętych. Wszystko było realne i prawdziwe. Każdy obraz opowiadał swoją własną historię, był wstępem do następnego albo konkluzją poprzedniego.

Czy polichromie łowickie mogą coś powiedzieć współczesnemu człowiekowi? Pozostaje nadzieja, że również dzięki tym słowom dzieło malarza Adama Swacha z 1718 r. będzie jak dawniej wymownym zaproszeniem do spotkania z Eucharystycznym Panem.