

Małgorzata Karkocha

SZTUKA POTRYDENCKA NA ŚLĄSKU NA PRZYKŁADZIE KOŚCIOŁA
ŚW. ŚW. STANISŁAWA I WACŁAWA W ŚWIDNICY
ZAŁOŻENIA TEORETYCZNE I PRAKTYKA ARTYSTYCZNA*

Termin „sztuka potrydencka” jak dotychczas nie trafił na karty encyklopedii ani słowników. Mimo to używany jest przez wielu badaczy w odniesieniu do powstającej po soborze trydenckim (1545–1563) sztuki sakralnej¹. Jej charakter determinowała sytuacja Kościoła katolickiego zagrożonego postępami reformacji. Konieczność obrony głoszonych dogmatów, do których odmiennej interpretacji rościli sobie prawo protestanci, jak również „walka” o odzyskanie utraconych wiernych sprawiły, że sztuka kościelna w dużej mierze stała się kontrreformacyjna w treści. Stąd niektórzy badacze stosują definicję „sztuka kontrreformacyjna”. Nie wszystkie jednak sakralne realizacje artystyczne epoki baroku były w swej wymowie polemiczne, dlatego słuszniejsze wydaje się używanie pierwszego z przytoczonych tu pojęć i właśnie nim będziemy się posługiwać w niniejszym tekście.

Kościół od dawna uchodził za jednego z największych mecenasów sztuki. Po soborze trydenckim starano się podtrzymać działalność na tym polu, choć nie wszędzie istniały sprzyjające ku temu warunki polityczno-religijne. Bardzo skromnie przedstawiały się inicjatywy budowlane podejmowane na obszarze Śląska, stanowiącego od 1526 r. część domeny Habsburgów. Powodem tego była ówczesna sytuacja religijna. W zdominowanej przez protestantyzm prowincji dogodne warunki dla rozwoju ruchu budowlanego zaistniały dopiero po wojnie trzydziestoletniej. Nowe fundacje powstawały głównie z inicjatywy zakonów, wśród których prym wiodli jezuiti.

* Niniejszy tekst wykorzystuje ustalenia poczynione w trakcie pisania pracy magisterskiej pt. *Sztuka potrydencka na Śląsku. Założenia i konkret (na podstawie kościoła św. św. Stanisława i Wacława w Świdnicy)*, napisanej pod kierunkiem prof. dr. hab. Jerzego Grobisa w Instytucie Historii Uniwersytetu Łódzkiego w 2005 r. Za zwrócenie uwagi na kościół jezuitów w Świdnicy dziękuję prof. dr. hab. Zbigniewowi Bani.

¹ Posługuje się nim m. in. J. S. Pasierb, zob. *Sztuka czasów potrydenckich*, [w:] *Przełom wieków XVI i XVII w literaturze i kulturze polskiej*, red. B. Otwinowska i J. Pelc, Wrocław 1984, s. 47.

Siedemnastowieczna Świdnica stanowi doskonałe odbicie klimatów religijnych, jakie panowały w większości miast dolnej części Śląska. Jest to zarazem jeden z nielicznych przykładów występujących na tym obszarze, gdzie w obrębie jednej organizacji miejskiej funkcjonowały dwa przeciwstawne ośrodki życia religijnego: protestancki i katolicki. Silna liczebnie gmina ewangelicka skupiona była wokół kościoła Pokoju, wzniesionego w latach 1656–1657, katolicy gromadzili się w murach oddanego do użytku jezuitów kościoła św. św. Stanisława i Wacława.

Z obecnością sprowadzonego w 1629 roku do Świdnicy Towarzystwa Jezusowego przedstawiciele władzy cesarskiej łączyli nadzieje na całkowite wykorzenienie luteranizmu, toteż wspierano wszelkie poczynania zakonu odpowiednimi rozporządzeniami administracyjnymi. Nakazywały one ewangelikom m. in. uczestnictwo w obchodach określonych świąt katolickich, przestrzeganie postów i wychowywanie dzieci z małżeństw mieszanych w wierze katolickiej. Zabroniono im posiadania własnych szkół oraz drukowania książek, odbierano użytkowane przez nich kościoły, a pastorów usuwano z zajmowanych stanowisk.

Pomiędzy obu wyznaniem, na przestrzeni pół wieku od zakończenia wojny trzydziestoletniej, toczył się swoisty dialog, w którym każda ze stron chciała udowodnić wyższość głoszonych przez siebie poglądów oraz lojalność wobec panującej dynastii. Odbywał się on na różnych płaszczyznach. Jedną z nich była sztuka², o czym dobitnie świadczy dekoracja ewangelickiego zboru i kościoła parafialnego.

Analiza formalna i ideowa pierwszego z wymienionych obiektów stanowiła przedmiot wielu prac³. Kościół św. św. Stanisława i Wacława dotychczas nie doczekał się pełnego opracowania. Obiekt ten, co ciekawe, wzbudzał dużo większe zainteresowanie badaczy niemieckich⁴ niż rodzimych. W języku polskim dysponujemy zaledwie jednym przewodnikiem⁵ oraz niewielką broszurką pretendującą do tego miana⁶. Na temat kościoła ukazało się również kilka artykułów, traktujących o jego historii⁷, wyposażeniu⁸, poszczególnych elementach

² Por. A. Seidel-Grzezińska, *Sztuka jako płaszczyzna polemiki ideowej w siedemnastowiecznej Świdnicy*, [w:] *Sztuka i dialog wyznań w XVI i XVII wieku. Materiały sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*. Wrocław, listopad 1999, red. J. Harasimowicz, Warszawa 2000, s. 281–293.

³ Temat ten realizowała A. Seidel-Grzezińska w ramach pracy magisterskiej zatytułowanej *Słowno-obrazowa dekoracja empor i łóż w kościele Pokoju w Świdnicy* i dysertacji doktorskiej pt. *Kościół Pokoju w Świdnicy. Architektura, wystrój i wyposażenie z lat 1652–1741*, napisanych w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego w roku 1995 i 2000, pod kierunkiem prof. dra hab. J. Harasimowicza. Autorka ta opublikowała również kilka artykułów o tej tematyce w języku polskim i niemieckim.

⁴ Godne polecenia są prace H. Hoffmanna. Zob. zwłaszcza *Die katholische Pfarrkirche in Schweidnitz*, Schweidnitz 1930.

⁵ E. Nawrocki, *Kościół parafialny św. Stanisława i św. Wacława w Świdnicy*. Przewodnik, Świdnica 1990.

⁶ *Katedra św. Stanisława i św. Wacława w Świdnicy*, Wrocław 2004.

⁷ S. Nowotny, *Kościół średniowiecznej Świdnicy*, „Rocznik Świdnicki [dalej RŚ]” 1999, s. 12–55.

⁸ W. Lankiewicz, *Kościół św. Stanisława i św. Wacława w Świdnicy*, „Kuznica Kapłańska” 1956, t. IV, nr 2, s. 23–27.

wystroju⁹ oraz prowadzonych pracach remontowych¹⁰. Sporo informacji o świdnickiej świątyni można także odnaleźć w publikacjach dotyczących samego miasta¹¹.

Treści ideowe wystroju kościoła nie były przedmiotem zainteresowania żadnego z badaczy. S. Gumiński przeprowadził jedynie analizę treści ołtarza głównego¹².

1. POSTANOWIENIA SOBORU TRYDENCKIEGO W ODNIESIENIU DO SZTUKI KOŚCIELNEJ

Kwestia sztuki sakralnej była jedną z rozlicznych spraw, jaką zajął się sobór trydencki. Z teologicznego punktu widzenia nie było to zagadnienie najwyższej wagi, jednak ataki protestantów na umieszczane w kościołach rzeźby i obrazy figuralne zmusiły ojców soborowych do zmierzenia się i z tym problemem. Zdaniem protestanckich reformatorów w Kościele katolickim doszło do tego, że wierni zatracili autentyczny kontakt myślowy z Bogiem i poczęli oddawać cześć poszczególnym rzeźbom i obrazom, łamiąc tym samym pierwsze przykazanie Dekalogu i wstępując na drogę pogańskiego bałwochwalstwa. Wskazywano również na niepotrzebne koszty wynikające z fundowania dzieł sztuki (lepszym sposobem wykorzystania pieniędzy było przeznaczenie ich na potrzeby

⁹ Ołtarz główny omawia S. Gumiński, *Domus Sapientiae Svidnicensis*, [w:] *Funkcja dzieła sztuki. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki. Szczecin, listopad 1970*, Warszawa 1972, s. 243–260; organy W. Brylla, *O świdnickich organach*, RŚ, 1983, s. 52–72; rzeźby Webera D. Ostowska, *Jerzy Leonard Weber rzeźbiarz śląski epoki baroku*, RŚ, 1963, s. 92–116; łaskami słynący obraz Madonny z Dzieciątkiem J. Witkowski, *Domina In Sole. Świdnicki obraz Madonny z Dzieciątkiem*, „Prace Komisji Historii Sztuki” 2002, t. XXXII, s. 49–52; gotycki ołtarz Maryjny J. Kostowski, *Świdnicki pentaptyk Zaśnięcia Marii z 1492 roku*, [w:] *Dziedzictwo artystyczne Świdnicy. Materiały sesji odbytej w Świdnicy w dn. 2.VI.2000*, red. B. Czechowicz, Wrocław–Świdnica 2003, s. 29–39; chrzcielnicę P. Oszczanowski, *Związki artystyczne pomiędzy Świdnicą i Wrocławiem w czasach renesansu i manieryzmu. Wybrane zagadnienia*, [w:] *ibidem*, s. 101–132.

¹⁰ J. Bagiński, *Prace remontowe w kościele św. Stanisława i Wacława w Świdnicy przeprowadzone w latach 1996–2001*, RŚ, 2002, s. 5–10.

¹¹ Zob. chociażby: D. Hanulanka, *Świdnica*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1961; *Świdnica. Zarys monografii miasta*, red. W. Korta, Wrocław–Świdnica 1995; *Świdnica. Przewodnik*, red. S. Nowotny, Świdnica 1999.

¹² S. Gumiński, *op. cit.* Jego ustalenia powtórzył K. Kalinowski, *Rzeźba barokowa na Śląsku*, Warszawa 1986. Wiadomo nam, że Gumiński zajął się również motywem Serca Jezusowego obecnym w dekoracji ołtarzy. Traktujący o tym artykuł, zatytułowany *Ikonografia tematu Serca Jezusowego w zespole ołtarzowym śś. Stanisława i Wacława w Świdnicy*, wygłosił na sesji naukowej zorganizowanej w Świdnicy 2 VI 2000 r. Jednakże w będącej jej pokłosiem pracy, cytowanej w przyp. 27, nie został on zamieszczony. Podejmowane przez nas próby odnalezienia artykułu w którymś z periodyków naukowych zakończyły się niepowodzeniem. Być może w ogóle nie ukazał się on drukiem.

biednych)¹³. W związku z tym Jan Kalwin, Ulrich Zwingli i Andreas Karlstadt głosili konieczność całkowitego usunięcia wszelkich wyobrażeń plastycznych z kościołów, co było konsekwencją zanegowania przez nich prawa do obrazowania *sacrum*. Jedyne Zwingli godził się na zachowanie witraży, jako najmniej materialnych z wszystkich sztuk, a przez to najmniej szkodliwych. Odmienne stanowisko prezentował Marcin Luter. Uznawszy sztukę sakralną za adiaforę (rzecz neutralną), przyznawał jej prawo do istnienia, a nawet przypisywał jej pewne walory dydaktyczne. Zdaniem reformatora, o szkodliwości dzieła decydowała praktyka, a nie jego charakter. Jeżeli obraz czy rzeźba stawały się powodem zgorszenia, wytworzyła się wokół nich niewłaściwa aura dewocyjna (np. palono świece, bito pokłony), należało je bezzwłocznie usunąć.

Argumenty protestantów wysuwane przeciwko sztuce sakralnej były trudne do odparcia, toteż na sesjach soborowych dochodziło do rozbieżności zdań¹⁴. Pojawiały się nawet głosy domagające się jej całkowitej likwidacji, celem wytrącenia broni z rąk antagonistów. Ostatecznie jednak zwyciężył pogląd, że nie tylko nie należy rezygnować ze sztuki kościelnej, lecz przeciwnie – trzeba uczynić zeń jedno z narzędzi kontrreformacji.

Dekret w tej sprawie pt. *De invocatione, veneratione et reliqvis sanctorum, et sacris imaginibus* (O wzywaniu, czci, oraz relikwiach świętych i o świętych obrazach) uchwalono na ostatniej XXV sesji Soboru Trydenckiego (3–4 grudnia 1563 r.)¹⁵. Rozczaruje się jednak ten, kto spodziewa się znaleźć w nim szczegółowe dyrektywy odnoszące się do sztuki kościelnej. Postanowienia dekretu bowiem mają charakter ramowy i odnoszą się niemal wyłącznie do malarstwa, przy czym skoncentrowano się na kwestiach formalnych, całkowicie ignorując zagadnienie formy artystycznej. Zalecono w nim posiadanie i umieszczanie w kościołach malarskich przedstawień Chrystusa, Maryi oraz świętych. Wizerunkom tym należy oddawać cześć i szacunek „nie dlatego wszakże, iżby miało się wierzyć, że się w nich jakaś boskość czy cnota znajduje i że dlatego mają być otoczone kultem, bądź iżby miało się je o coś prosić, bądź obdarzać je zaufaniem, jak to dawniej czynili poganie, którzy swą wiarę w idolach umieszczali, lecz dlatego, iż cześć im okazywana odnosi się do prawzorów, które one przedstawiają...”¹⁶. Kult świętych obrazów można wyrażać poprzez ich całowanie, zdejmowanie przed nimi nakryć głowy, składanie pokłonów, palenie świec i kadzideł.

¹³ Stosunkiem reformacji do sztuki kościelnej zajmował się szczegółowo S. Michałski. Zob. zwłaszcza *Protestanci a sztuka. Spór o obrazy w Europie nowożytnej*, Warszawa 1989.

¹⁴ W. Tomkiewicz, *Polska sztuka kontrreformacyjna*, [w:] *Wiek XVII. Kontrreformacja. Barok*, red. J. Pelc, Wrocław–Warszawa–Kraków 1970, s. 71.

¹⁵ *De invocatione, veneratione et reliqvis sanctorum, et sacris imaginibus*, [w:] *Concilium Tridentinum*, t. IX, Freiburg 1924, s. 1077–1079.

¹⁶ Cytowane w tekście fragmenty dekretu pochodzą z polskiego przekładu zamieszczonego w pracy: *Teoretycy, pisarze i artyści o sztuce 1500–1600* [dalej TPAS], red. J. Białostocki, Warszawa 1985, s. 390–393.

Sztuka – według wytycznych soboru – winna stać się *Biblią pauperum*, dzięki której „ludzie zyskują wiedzę i zostają utwierdzeni w artykułach wiary”. Obrazy miały pobudzać wiernych do pobożności i wdzięczności za otrzymane dobrodziejstwa i dary, zachęcać do kształtowania swojego życia na podobieństwo przedstawionych postaci oraz do miłowania ich, a w dalszej konsekwencji samego Boga, jako źródła ich świętości.

Wszelkie obrazy niezgodne z katolicką nauką powinny zostać usunięte z kościołów, ponieważ „mogły dla nieuczonych stanowić okazję do poważnych błędów”. Aby uniknąć fałszywych dogmatów, nakazano malarzom koncentrować się „na faktach spisanych w świętych tekstach”, unikać zmysłowości, „powabnego wdzięku”, rzeczy świeckich i niegodnych Domu Bożego oraz zabobonów, przez co należy rozumieć krytykę przedstawień zawierających wątki zaczerpnięte ze średniowiecznych legend i apokryfów¹⁷. Artysta miał być wierny tekstowi Biblii i unikać wszelkich elementów odautorskich¹⁸.

Dekret kończy się poleceniem, aby biskupi czuwali w swoich diecezjach nad prawomyślnością sztuki. Odnosi się to jednak tylko do wizerunków wystawianych w kościołach, a więc przeznaczonych do kultu publicznego i tylko w przypadkach, gdy były „niezwykłe”. Gdy rozstrzygnięcie okazywało się trudne, biskup powinien zasięgnąć opinii teologów i innych „pobożnych ludzi”, w przypadkach budzących wątpliwości odwołać się do decyzji metropolity oraz biskupów swojej prowincji kościelnej, zebranych na synodzie, zaś w sprawach bez precedensu – do samego papieża.

Jeśli chodzi o architekturę, nie znajdziemy w dekreście żadnych uwag poczynionych na ten temat *explicite*. Do tej dziedziny sztuki można jednak odnieść występujące w tekście, zresztą tylko raz, określenie „Dom Boży”. Wynika z tego, że sobór zachował dotychczasową interpretację kościoła, uznając

¹⁷ J. S. Pasierb, *Problematyka sztuki w postanowieniach soborów*, „Znak” 1964, nr 12, s. 1464. Artykuł, pod zmienionym tytułem *Sobory o sztuce*, został przedrukowany w: *idem, Miasto na górze*, Kraków 1973, s. 188–213.

¹⁸ Postulat ten po soborze trydenckim wielokrotnie nie był realizowany, co wynikało z braku religijnego wykształcenia artystów. Jaskrawym tego dowodem jest przykład malarza Paolo Veronese’a, przesłuchiwanego przez Świętą Inkwizycję w 1573 r. W świetle zachowanego protokołu widać, że twórca tylu obrazów o tematyce religijnej nie był znawcą Biblii. Na pytanie o temat malowanego właśnie dzieła odpowiedział, że „jest to przedstawienie Ostatniej Wieczerzy, którą Jezus Chrystus spożywał ze swymi apostołami w domu Szymona”. Tymczasem Ostatnia Wieczerza nie odbyła się w domu Szymona, a artysta malując swój obraz miał zapewne na myśli inną ucztę u wspomnianego Szymona. Nie pamiętał jednak, albo raczej nie wiedział, że w czasie jej trwania miał miejsce ważny epizod z Marią Magdaleną, który identyfikuje całą scenę, czego nie omieszczało mu wytknąć święte oficjum. Veronese obiecał więc „wykonać Magdalenę w miejsce psa”. Zob. J. Pasierb, *Problematyka...*, s. 1465. Przesłuchanie Palola Veronese’a zob. *Protokół posiedzenia Trybunału Inkwizycji*, [w:] TPAS, s. 394–399.

go za „mieszkanie” i „świątynię” Boga, w przeciwieństwie do protestantów, którzy pozbawili kościół wszelkich konotacji symbolicznych, czyniąc zeń budowlę o czysto funkcjonalnym znaczeniu¹⁹.

Dekret nie rozwiązywał wielu istotnych dla twórców sztuki kwestii, które rodziła praktyka artystyczna. Należało m.in. odpowiedzieć na pytanie, co w dziele powinno być ważniejsze, piękno czy użyteczność, jak się ma swoboda artysty do przekazu biblijnego i ile tej swobody może wystąpić w dziele, jaka forma jest najodpowiedniejsza do realizacji celów postawionych sztuce przez sobór. Przede wszystkim trzeba było jednak określić, jak wygląda prawidłowo zbudowany pod względem ikonograficznym obraz, by wykluczyć wystąpienie fałszywych dogmatów, przed czym przestrzegali ojcowie soborowi.

Zaistniała zatem konieczność uszczegółowienia ogólnikowych postanowień, wypełnienia treścią ram nakreślonych przez sobór trydencki. Zajęli się tym katolicki teoretycy sztuki, przeważnie teologowie duchowni, jak Giovanni Andrea Gilio, Johannes Molanus, Gabriele Paleotti, Andrea Possevino czy Karol Boromeusz. Pisane przez nich prace, szeroko rozpowszechnione w krajach katolickich, wytyczyły drogę sztuce potrydenckiej.

Prawdziwa lawina traktatów teologicznych, dotyczących niemal wyłącznie malarstwa, pojawiła się już w rok po zakończeniu obrad soboru. Wśród powstających dzieł można wyróżnić trzy grupy²⁰:

- 1) traktaty zawierające rozważania natury ogólnej;
- 2) prace mieszczące bardzo szczegółowe, wręcz aptekarskie opisy poszczególnych scen, postaci i atrybutów, którym towarzyszyło wyliczenie argumentów za i przeciw jakiemuś wyobrażeniu plastycznemu. Ich twórcom przyświecała idea stworzenia pewnego kanonu, zapewniającego dziełom sztuki religijnej swoistą bezbłądność i nieomyślność;
- 3) łączące w sobie obie tendencje.

Nie będziemy przeprowadzać analizy poszczególnych traktatów. Zostały one omówione w stopniu zadowalającym w dotychczasowej literaturze przedmiotu²¹. Ograniczymy się jedynie do przedstawienia modelu malarstwa religijnego, proponowanego przez katolickich teoretyków sztuki:

¹⁹ Szerzej na temat stosunku protestantów do budowli sakralnych zob. S. Michalski, *op. cit.*, *passim*. Por. też J. Harasimowicz, *Rola sztuki w doktrynie i praktyce kultowej Reformacji*, „Euhemer – Przegląd Religioznawczy” 1980, nr 4, s. 71–85.

²⁰ J. S. Pasierb, *Sztuka czasów...*, s. 59.

²¹ Por. choćby J. S. Pasierb, *Problematyka...*, s. 1466–1471; M. Kaleciński, *Model malarstwa religijnego we włoskiej literaturze i sztuce doby kontrreformacji*, [w:] idem, *Muta praedicatio*, Warszawa 1999, s. 9–36. Fragmenty traktatów czołowych teoretyków zamieszczono w TPAS oraz w *Teoretycy, historiografowie i artyści o sztuce 1600–1700*, oprac. J. Białostocki, Warszawa 1994.

– malarstwo miało pełnić funkcje dydaktyczne (*Biblia pauperum*). Jego celem było przekazywanie wiernym podstawowych zasad wiary oraz pogłębianie ich uczuć religijnych;

– tematyka dzieł winna być zaczerpnięta z Biblii i innych pism kanonicznych. Niewłaściwe było szukanie inspiracji w średniowiecznych legendach, apokryfach i sztuce ludowej. Zalecano taką tematykę, która stanowiłaby odpowiedź na wymierzone w dogmatykę, tradycję i rytuał zarzuty reformacji. W związku z zakwestionowaniem przez innowierców kultu świętych polecono rozwój tematyki hagiograficznej, ze szczególnym uwzględnieniem scen martyrologicznych, które miały szerzyć wśród wiernych właściwe postawy i zachowania, podejmowane w obronie wiary, zagrożonej teraz przez reformację. Wobec zanegowania kultu Maryi wskazywano na konieczność akcentowania elementów świadczących o jej boskości²²;

– obrazy nie mogły zawierać fałszywych dogmatów. Aby tego uniknąć artysta winien ściśle trzymać się tekstu literackiego, unikać elementów odautor-
skich, a w kwestiach budzących wątpliwość zasięgać rady teologów;

– najważniejsza w dziele była prawda, piękno odgrywało rolę drugorzędą. Malarz miał pokazywać prawdziwe emocje, dbać o autentyczność detali i budowli architektonicznych;

– obrazy religijne nie powinny epatować zmysłowością nagich ciał, zawierać elementów rodzajowych, przedstawiać zwierząt (chyba że wymaga tego prawda historyczna) i osób świeckich;

– wyrafinowane artystycznie dzieła manierystyczne, posługujące się *sforzato* (forma udziwniona), nie nadają się – zdaniem katolickich teoretyków sztuki – do realizacji celów, jakie Kościół wyznaczył sztuce religijnej. Takie obrazy powodują, że wierni koncentrują się na walorach artystycznych, nie zaś na teologicznych²³. Postulowano wprowadzenie nowego języka malar-
skiego, operującego prostą formą, realizmem, jasną narracją, alegorią w miej-
sce symbolu. W tym miejscu wypada nadmienić, że wobec braku jedno-
znacznych wskazań w kwestii formy, artyści sięgnęli do stylu powszechnie
wówczas obowiązującego, czyli baroku. Operując niezwykle rozbudowanym
arsenałem środków, barok stwarzał wręcz nieograniczone możliwości od-
działywania na wiernych, toteż dość szybko został zaaprobowany przez Ko-
ściół.

²² W. Tomkiewicz, *op. cit.*, s. 76.

²³ Dobitnie wyraził to Hieronimus Emser (1477–1527), czołowy polemista katolicki z pierwszej połowy XVI w., broniący umiarkowanego kultu obrazów: „im większą sztuką obraz jest zrobiony, tym bardziej skupia on uwagę odbiorcy na oglądzie sztuki, tę zaś uwagę powinien przenieść od obrazów na [wyobrażonych na nich] miłych świętych. Tak niejedyn tę sztukę podziwia i zagapia się na nią, iż nie myśli w ogóle o świętych”. Cyt. za: S. Michalski, *op. cit.*, s. 315.

Tak w założeniu katolickich teoretyków sztuki miało wyglądać malarstwo kościelne okresu potrydenckiego. Czy jednak te wytyczne mogły być i zostały urzeczywistnione w praktyce? Prześledzimy to na konkretnym przykładzie z obszaru Śląska.

2. KOŚCIÓŁ ŚW. ŚW. STANISŁAWA I WACŁAWA W ŚWIDNICY – RYS HISTORYCZNY ORAZ BAROKOWY WYSTRÓJ

Kościół farny w Świdnicy swymi korzeniami sięga XIV w. Pierwotnie na jego miejscu stał niewielki budynek sakralny, najprawdopodobniej drewniany, noszący potrójne wezwanie: Najświętszej Marii Panny, św. Wacława i św. Stanisława²⁴. Data jego powstania nie jest znana. Istniał już w 1250 r., o czym informuje pochodząca z tego okresu wzmianka o miejscowym plebanie Hermanie²⁵.

Drewniany kościółek bardzo szybko stał się niewystarczający dla rozwijającego się miasta, zarówno ze względu na swe gabaryty, jak i umiarkowany wystrój, nieodpowiedni dla książęcej stolicy, którą Świdnica stała się za rządów Bolka I. W drugiej połowie XIII w. rozpoczęto więc budowę nowego, muranego i znacznie okazalszego kościoła²⁶. Wyposażenie świątyni składało się z ołtarza głównego oraz ołtarza św. Jana.

Budowę obecnej świątyni, jak głosi napis na tablicy znajdującej się w prezbiterium, rozpoczął w 1330 r. książę Bolko II. W 1353 r. było już gotowe prezbiterium²⁷, w 1488 r. ukończono korpus nawowy²⁸, a w 1525 roku stanęła jedna z dwóch zaplanowanych wież (południowa), wznoszona z przerwami od ok. 1400 r.²⁹ W ciągu XIV i XV w. kościół otoczono wieńcem kaplic³⁰, fundowanych przez cechy, bractwa religijne i bogatych mieszczan.

Świątynia jest orientowaną bazyliką trójnawową, siedmioprzęślową, o wielobocznie zamkniętych nawach. Od strony południowej przylega doń zakrystia

²⁴ Wezwanie maryjne z czasem, prawdopodobnie w okresie reformacji, kiedy to kościół znajdował się w rękach luteranów, wygasło. Por. S. Nowotny, *op. cit.*, s. 12.

²⁵ *Ibidem*. Por. też Świdnica. Przewodnik..., s. 45.

²⁶ S. Nowotny, *op. cit.*, s. 12.

²⁷ D. Hanulanka, *op. cit.*, s. 52.

²⁸ S. Nowotny, *op. cit.*, s. 16.

²⁹ Wieży północnej nie wykończono nigdy, doprowadzając ją zaledwie do wysokości dachu naw bocznych.

³⁰ W XIV w. wybudowano następujące kaplice: rodu von Sachenkirch, ufundowaną w 1342 r. przez Konrada Sachenkircha (obecnie zakrystia), Bractwa Maryjnego (tzw. Chór Mieszczkański, 1391 r.) i rodziny Lewe (w źródłach występuje od roku 1395). Pozostałe, w liczbie pięciu, powstały z fundacji najbogatszych cechów w drugiej połowie XV w. Są to kaplice: kramarzy, rzeźników, łaźniowników, krawców i sukienników. Zob. D. Hanulanka, *op. cit.*, s. 54. Por. też S. Nowotny, *op. cit.*, s. 17.

oraz cztery kaplice: Matki Boskiej Świdnickiej, św. Józefa, Trzech Króli, tzw. Chór Mieszczan, od strony północnej – biblioteka i trzy kaplice: św. Jana Chrzciciela, św. Jadwigi, Chrzcielna, dwie inne znajdują się w zamknięciu naw bocznych (Matki Boskiej Częstochowskiej i Serca Jezusa).

W roku 1561 kościół przejęli luteranie, użytkując go do wybuchu wojny trzydziestoletniej. W trakcie działań zbrojnych świątynia na zmianę znajdowała się w rękach katolików i protestantów, w zależności od tego, jakie wojska aktualnie stacjonowały w Świdnicy. Po zakończeniu wojny jezuita podjął usilne starania zmierzające do odebrania kościoła ewangelikom, uwieńczone sukcesem w 1662 r.³¹ Po likwidacji zniszczeń wojennych i niemal całkowitym usunięciu gotyckiego wyposażenia³² zakonnicy dokonali w latach 1690–1735 modernizacji wnętrza w duchu barokowym, dostosowując je do obowiązujących ówczesnie wymogów estetycznych. Powstał wówczas ołtarz główny, 12 ołtarzy bocznych, ambona, organy, rzeźby figuralne, obrazy sztalugowe oraz freski. Większość wymienionych dzieł wyszła spod ręki artystów miejscowych. Jezuita Jan Riedel wraz z warsztatem wykonał wszystkie ołtarze, ambonę, dwie polichromowane grupy rzeźb w nawie północnej, ramy obrazów zawieszonych w nawie środkowej. Inny rzeźbiarz i snycerz, Jerzy Leonard Weber, jest autorem grupy dziewięciu posągów świętych, ustawionych przy filarach nawy głównej, oraz dekoracji prospektu organowego. Organy wraz z chórem organowym wykonał Gotfryd Sieber z Brna, polichromię kościoła Jan Jerzy Etgenson oraz Jan Hiebel³³.

Zanim przejdziemy do omówienia poszczególnych elementów wystroju kościoła, kilka uwag natury formalnej. Rozpatrując dekorację wnętrza, bierzemy pod uwagę jedynie dzieła barokowe, nie uwzględniamy zaś elementów czasowo wcześniejszych³⁴, powstałych później³⁵ oraz przeznaczonych pierwotnie dla innego kościoła w mieście³⁶. Pomijamy również całkowicie walory artystyczne prezentowanych dzieł.

Najokazalej prezentuje się **ołtarz główny** – monumentalne dzieło powstałe w swej zasadniczej formie w latach 1692–1694³⁷. Siedem korynckich kolumn o trzonach owiniętych winną latoroślą i pędami róż podtrzymuje kolisty baldachim, złożony z trzech kręgów belkowania, spiętrzonych jeden nad drugim

³¹ Po odkupieniu od wrocławskich klarysek praw patronackich. Por. D. Hanulanka, *op. cit.*, s. 54.

³² Usunięto wówczas wiele epitafiów, płyt nagrobnych oraz 39 gotyckich ołtarzy.

³³ D. Hanulanka, *op. cit.*, s. 79–86, 88; K. Kalinowski, *op. cit.*, s. 176 i 180.

³⁴ Mamy tu na myśli gotycki ołtarz Maryjny znajdujący się na Chórze Mieszczan, renesansowe epitafia i chrzcielnicę.

³⁵ Ołtarz Matki Boskiej Nieustającej Pomocy z 1955 r., umieszczony w nawie północnej kościoła.

³⁶ Zawieszony w kaplicy Chrzcielnej obraz *Prześladowanie Żydów*, przeniesiony w 1703 r. z nieistniejącego już kościoła Bożego Ciała.

³⁷ K. Kalinowski, *op. cit.*, s. 176.

i połączonych ze sobą wolutami. Całość wieńczy figura Boga Ojca, poniżej której znajduje się wyobrażenie Ducha Świętego pod postacią gołębicę. Pod baldachimem mieści się mensa ołtarzowa, na której spoczywa na nadbudowie w formie sześciu zwięzających się ku górze stopni, rzeźba przedstawiająca Maryję Immaculata. Pomiedzy kolumnami ustawione są posągi patronów kościoła: św. św. Stanisława i Wacława, oraz głównych świętych Towarzystwa Jezusowego: Ignacego Loyoli i Franciszka Ksawerego. Dwie kolejne rzeźby: św. Floriana i św. Jerzego wieńczą arkadowe bramki łączące ołtarz z przylegającymi do ścian bocznych prezbiterium *quasi*-nastawami ołtarzowymi, zawierającymi obrazy ilustrujące męczeńską śmierć patronów kościoła.

Ołtarz posiada bogatą dekorację rzeźbiarską. Oprócz wymienionych już figur Marii, świętych, Boga Ojca i Ducha Świętego, zdobią go postacie aniołów, liczne putta, uskrzydłone głowy cherubinów (na cokole) oraz bogata roślinna dekoracja plastyczna o motywach winnego grona, liści dębu, owoców granatu, róż, kłosów i lilii.

Całość prac wykonana została w drewnie i polichromowana³⁸. Części konstrukcyjne stolarki oraz artykulacja architektoniczna (kolumny, belkowanie) mają malaturę imitującą czarny marmur z białymi żyłkami, detale: kapitele, bazy, profile belkowań, dekoracja roślinna oplatająca kolumny, są złocone, rzeźba figuralna – w całości, bez wyróżnienia karnacji, malowana na białło, z wyjątkiem atrybutów postaci oraz detali szat, które są złocone. Jedynie szaty Marii zabarwione są intensywnym kolorem (czerwona sukienka, niebieski płaszcz). Dzięki temu zabiegowi figura Matki Boskiej, pomimo stosunkowo niewielkich rozmiarów, jest wyraźnie widoczna i to ona, a nie towarzyszące jej rzeźby świętych, postrzegana jest w pierwszej kolejności przez widza.

Ołtarze boczne tworzą trzy grupy o identycznej konstrukcji architektonicznej, ale dekoracja ornamentalna w każdym z nich jest odmienna. Analogiczne są ołtarze w kaplicach zamykających nawy boczne, największe i najokazalsze, dwa ołtarze ustawione w przęsłach międzynawowych, znacznie mniejsze i skromniejsze, oraz trzy ołtarze w nawie północnej – najmniejsze i najmniej dekoracyjne.

Ołtarze w zakończeniu naw bocznych, dawniej pod wezwaniem św. Ignacego Loyoli i św. Franciszka Ksawerego, obecnie noszące imiona Matki Boskiej Częstochowskiej i Serca Jezusowego, składają się z retabulum (nastawy) ujętego po bokach przez korynckie kolumny, półkolistego zwieńczenia oraz dwóch *quasi*-nastaw ołtarzowych. W retabulum pierwszego z wymienionych ołtarzy mieści się w prostokątnej ramie górą zamkniętej półkole z uskokami, obraz Matki Boskiej Częstochowskiej. W polu przyczółka, na tle liści akantu, widnieją majuskułowe litery AMDG, będące skrótem łacińskiej dewizy jezuitów: *Ad majorem Dei gloriam*. W zwieńczeniu emblemat Towarzystwa Jezusowego

³⁸ *Ibidem*, s. 80.

w otocze z chmur, anioły oraz panoplia. Te ostatnie przypominają, że św. Ignacy Loyola był początkowo żołnierzem, a swój zakon zorganizował na modłę wojskową. Po bokach ołtarza znajdują się dwie rzeźby personifikujące Wiare wyzwalającą pogan oraz zwycięstwo Kościoła nad herezją, zaś w pseudonastawach obrazy ilustrujące sceny z życia świętych wywodzących się z zakonu jezuitów.

W centrum ołtarza Serca Jezusowego, na tle udrapowanej materii, znajduje się promieniste serce Chrystusa, nad którym umieszczono monogram imienia Jezus. Poniżej rzeźbiarskie przedstawienie *Ostatniej Wieczery* w otoczeniu kłosów i winnego grona. W antependium św. Jan Chrzciciel z owieczką, konchy do nabierania wody oraz winna latorośl. Po bokach ołtarza dwa anioły trzymające wstęgę z napisem: „O Serce Jezusa kocham Cię, jak Tyś pierwszej ukochało mnie”. W zwieńczeniu olbrzymich rozmiarów korona cesarska, dekorowana u dołu lambrekinem, oraz anioły na cokółkach. Obrazy umieszczone w *quasi-nastawach* przedstawiają sceny z życia św. Franciszka Ksawerego: jego wizję oraz samotną śmierć.

Trudno powiedzieć, czy widoczne dziś podobieństwo konstrukcyjne zachodzące pomiędzy omawianymi ołtarzami występowało także w czasach barokizacji kościoła. Ołtarz Serca Jezusowego bowiem został zestawiony z dwóch XVIII-wiecznych ołtarzy (św. Franciszka Ksawerego i Najświętszego Sakramentu)³⁹, wykonanych przez J. Riedla. Ołtarze te, bądź tylko jeden z nich, mogły pierwotnie posiadać konstrukcję analogiczną z ołtarzem w kaplicy św. Ignacego Loyoli. Nie jest to jednak pewne.

Ołtarze ustawione w przęsłach międzynawowych noszą wezwania Matki Boskiej Niepokalanie Poczętej i Krzyża Świętego. Zbudowane są z czterech części: mensy, predelli, nastawy oraz zwieńczenia. Retabulum ujmują po bokach para jońskich kolumn o gładkich trzonach, nad którymi pełne belkowanie i przyczółek zamknięty półkoleściami z uskokami. W zwieńczeniu putta oraz anioł trzymający w dłoni Serce Jezusa.

Ołtarze posiadają bogatą dekorację płaskorzeźbiarską. W ołtarzu Matki Boskiej Niepokalanie Poczętej, w antependium i predelli znajduje się motyw Arki Noego, płaskorzeźba w retabulum przedstawia Maryję Immaculata, poniżej której relief z Esterą proszącą króla perskiego Kserksesa I o uratowanie narodu izraelskiego od zagłady. W ołtarzu Krzyża Świętego, w antependium znajduje się przedstawienie węża miedzianego, w predelli scena *Oplakiwania Chrystusa*, zaś w nastawie – *Ukrzyżowanie Chrystusa*, poniżej którego chusta św. Weroniki wraz z *arma Christi* (narzędziami, męki Pańskiej).

Znacznie skromniejsze są ołtarze umieszczone w nawie północnej kościoła, poświęcone świętym męczennikom. Mają one formę aediculi, w centrum której, w ozdobnej ramie utworzonej z wici akantu, znajduje się rzeźbiarskie

³⁹ E. Nawrocki, *Kościół...*, s. 17. Por. Świdnica. Przewodnik..., s. 54.

przedstawienie świętego⁴⁰. Po bokach retabulum naddatki roślinno-wolutowe. W zwieńczeniu putta, woluty i liście akantu.

Pozostałe pięć ołtarzy, znajdujące się w kaplicach bocznych, nie są identyczne pod względem konstrukcyjnym, ale i między nimi można dostrzec ogólne podobieństwo (z wyjątkiem ołtarza Matki Boskiej Świdnickiej), wyrażające się m. in. w budowie, rodzaju i sposobie rozmieszczenia podpór oraz dekoracji ornamentalno-rzeźbiarskiej. Zbudowane są z dwukondygnacyjnego retabulum (ołtarz św. Józefa posiada trzy kondygnacje), pośrodku którego na każdej kondygnacji znajdują się obrazy olejne, flankowane korynckimi kolumnami o gładkich trzonach i pilastrami wykonanymi w tym samym stylu. Po bokach obrazów mieszczą się rzeźby świętych, apostołów i biskupów, ustawione na konsolach lub w niszach. Ołtarze wieńczą pojedyncze bądź zgrupowane parami figury aniołów (wyjątkiem jest ołtarz św. Wdów, gdzie występuje owalny obraz okolony stiukową dekoracją akantową).

Dekoracja malarsko-rzeźbiarska ołtarzy wygląda następująco:

- ołtarz św. Jana Chrzciciela – obrazy ukazują świętego w wieku dojrzałym, odzianego w szaty ze skóry wielbłądziej, oraz w wieku niemowlęcym, w otoczeniu rodziców i krewnych: małego Jezusa, Marii i św. Józefa. W zwieńczeniu przedstawienie głowy św. Jana na misie. Rzeźby flankujące obrazy przedstawiają apostołów: Judę Tadeusza i Jakuba Młodszego oraz Jana Ewangelistę i Jakuba Starszego;
- ołtarz św. Wdów – obraz centralny wyobraża święte wdowy: cesarzową Helenę, Jadwigę Śląską, Elżbietę Węgierską, Małgorzatę Szkocką i Franciszkę Rzymiankę, powyżej malarskie przedstawienie modlącej się św. Jadwigi Śląskiej, w zwieńczeniu – św. Maria Magdalena. Rzeźby na ołtarzu nawiązują do postaci z obrazu głównego. Dwie figury kobiece z mieczami, umieszczone w górnej kondygnacji, ukazują bliżej nieznaną świętą⁴¹;
- ołtarz św. Wyznawców – w centrum scena *Pokłon Trzech Króli*, powyżej przedstawienie aniołów oznajmiających narodzenie Chrystusa, ujęte po bokach rzeźbami św. Maternusa i Ludwika Świętego;
- ołtarz św. Józefa – zawiera obrazy św. Józefa z małym Jezusem, św. Jerzego i św. Krzysztofa. W kondygnacji pierwszej figury świętych wojowników, powyżej biskupów – św. Wolfganga i św. Mikołaja, w najwyższej świętych diakonów: Wincentego i Wawrzyńca⁴².

⁴⁰ Św. Jan Nepomucen przedstawiony został jako męczennik, na wzniesieniu z chmur, z krzyżem w ręku; święty spogląda w dół, gdzie ukazana została scena wrzucenia go do rzeki Węławy z rozkazu króla czeskiego Wacława IV; św. Dyzma – na krzyżu, na tle sceny nawiązującej do legendy, jakoby Dobry Łotr był jednym z rabusiów, którzy napadli na człowieka, uratowanego potem przez – jak go określa Biblia – miłosiernego Samarytanina; natomiast św. Juda Tadeusz, orędownik w sprawach beznadziejnych, wyrzeźbiony został jak wysłuchuje próśb osób zanoszących do niego swe modły (kupca, żeglarza i rolnika).

⁴¹ Świdnica. Przewodnik..., s. 55.

⁴² *Ibidem*, s. 50

Nieco odmienny, tak w formie, jak i w dekoracji, a także pod względem kolorystycznym jest ołtarz Matki Boskiej Świdnickiej. Wynika to zapewne z faktu, że powstał najpóźniej (1727), jako ostatni z ołtarzy bocznych. Zbudowany jest z trzech części: mensy, retabulum i zwieńczenia. Mensa w formie sarkofagu zdobiona jest złotymi literami, tworzącymi imię Maria. Spoczywa na niej tabernakulum. Do mensy przylega dwukondygnacyjny cokół, na którym znajdują się korynckie kolumny, po dwie z każdej strony, dźwigające belkowanie, przerwane w części środkowej. Pomiedzy kolumnami stoją na cokołach figury rodziców Marii: Joachima i Anny. Pośrodku ołtarza, w ozdobnym kartuszu herbowym podtrzymywanym przez dwa anioły, znajduje się łaskami słynący obraz Matki Boskiej z Dzieciątkiem⁴³, nad nim słońce i korona cesarska trzymana przez dwa putta⁴⁴. Poniżej obrazu wstęga z łacińskim napisem: *Pulchra ut luna, electa ut sol* (Piękna jak księżyc, wybrana jak słońce)⁴⁵. W zwieńczeniu Bóg Ojciec z globem oraz Duch Święty pod postacią gołębic, w otoczeniu licznych aniołów.

Ambona wykonana została przez J. Riedla w 1698 r. Zawieszona jest na trzecim lewym filarze nawy głównej. Prowadzą na nią schodki od strony nawy północnej, zamknięte portalem zwieńczonym półkoliście, zdobionym liśćmi akantu i wazonami pełnymi kwiatów. Balustradę schodków od frontu dekorują płyciny w formie rombów, na których znajdują się płaskorzeźby przedstawiające trzy cnoty boskie: Wiarę (kobieta z krzyżem), Nadzieję (kobieta z kotwicą) i Miłość (postać otoczona dziećmi). Korpus ambony ozdabiają płaskorzeźby czterech ewangelistów, flankowane korynckimi kolumnami o trzonach kręconych i oplecionych pędami róż. Z tyłu ambony, na filarze, relief przedstawiający Chrystusa.

Ambona posiada niezwykle wysoki, bogato rzeźbiony baldachim. Na jego skrajach widoczne są siedzące postaci czterech Ojców Kościoła, rozpoznawalne dzięki atrybutom: św. Grzegorz z gołębiem, św. Augustyn z chłopcem, św. Ambroży z ulem i św. Hieronim z trupa czaszką. W trzech niszach powyżej

⁴³ Obraz jest późnogotycki, najprawdopodobniej – jak ostatnio dowodzi J. Witkowski – z 1499 r. Jego pierwotna lokalizacja nie jest znana. W XVII w. wisiał na filarze w pobliżu wejścia do kościoła, skąd w 1686 r. został przeniesiony przez jezuitów i umieszczony w dawnej kaplicy cechu rzeźników, przemianowanej na Maryjną, która w latach 1726–1727 uzyskała barokowy wystrój. W ten sposób jezuiti przyczynili się do rozpowszechnienia kultu cudownego obrazu, który przyciągał w okresie reformacji. Por. J. Witkowski, *op. cit.*, s. 50–51; E. Nawrocki, *Kościół...*, s. 13.

⁴⁴ Było prawie regułą w maryjnej ikonografii okresu baroku stosowanie korony monarszej dla wieńczenia posągów, obrazów, ale również architektonicznych kompozycji ołtarzowych. Zależnie od kraju pojawiała się odpowiednia forma korony; w Rzeczypospolitej wieńczono Maryję koroną królewską, w krajach cesarskich – cesarską. Por. S. Gumiński, *O ideowej koncepcji późnobarokowego ołtarza głównego w toruńskim kościele Najświętszej Panny Marii*, „Biuletyn Historii Sztuki i Kultury” 1985, t. XLVII, nr 1–2, s. 29.

⁴⁵ Cyt. za: E. Nawrocki, *Kościół...*, s. 13.

figury personifikujące Wszechmoc, Prawdę i Mądrość Bożą⁴⁶. Po bokach filaru stoją posągi św. św. Piotra i Pawła. Ambonę wieńczą figury aniołów, głosem trąb zwołujących na Sąd Ostateczny, nad którymi Bóg Ojciec i gołębica Ducha Świętego w glorii.

Na chórze organowym, mieszczącym się w zachodnim przęśle nawy głównej, znajdują się **organy** z ok. 1705 r.⁴⁷, skomponowane z dwóch analogicznych części, ustawionych wzdłuż ścian nawy środkowej, co umożliwia swobodne wlewanie się światła dziennego przez okno zachodnie do wnętrza chóru. Prospekt organowy podzielony jest na dwie kondygnacje: dolna to chór muzyczny, w górnej, nad bogato powyginanym gzymsem, poustawiane są grupy piszczałek, ozdobione barokowymi ornamentami i zwieńczone odcinkami gzymśu.

Dekoracja rzeźbiarska chóru, przedstawiająca *Niebiańską orkiestrę*, została wykonana w latach 1704–1708 przez Jerzego Leonarda Webera⁴⁸. Obejmuje 12 dużych figur, ustawionych po obu stronach chóru muzycznego; z jednej strony czołową postacią jest król Dawid grający na harfie – dyrygent anielskiej orkiestry, z drugiej św. Cecylia koncertująca na ręcznych organach – patronka muzyki kościelnej. Towarzyszy im po pięć dużych aniołów oraz małe putta, grające na różnych instrumentach – wszyscy oni tworzą chór anielski.

Dziełem Webera jest również **zespół dziewięciu rzeźb** ustawionych na konsolach przy filarach nawy głównej, wykonany w latach 1709–1710, przedstawiający patronów Świdnicy, świętych: Barbarę, Marcina, Wolfganga, Piotra, Małgorzatę, Wawrzyńca, Jana Chrzciciela, Mikołaja i Pawła⁴⁹. Te nadnaturalnej wielkości figury (ok. 2,5 m) zostały wyrzeźbione, podobnie jak rzeźby *Niebiańskiej orkiestry*, w drzewie lipowym i polichromowane na biało ze złoceniami. Ich rozmieszczenie przedstawia poniższy schemat.

Ołtarz główny

św. Piotr Apostoł	św. Paweł Apostoł
św. Wolfgang Biskup	św. Mikołaj Biskup
Ambona	św. Jan Chrzciciel
św. Marcin Biskup	św. Wawrzyniec
św. Barbara	św. Małgorzata

Chór organowy

⁴⁶ *Ibidem*, s. 24; por. *Świdnica. Przewodnik...*, s. 58.

⁴⁷ W. Brylla, *op. cit.*, s. 63.

⁴⁸ D. Ostowska, *op. cit.*, s. 96.

⁴⁹ Zdaniem D. Ostowskiej, która dokonała analizy formalnej rzeźb, najwcześniej powstały figury św. św. Barbary, Małgorzaty i Jana Chrzciciela, w następnej kolejności – św. Marcina i św. Pawła, w trzecim etapie pozostałe posągi. Por. *ibidem*, s. 97.

Na dekoracje rzeźbiarską świdnickiej fary, obok wymienionych dzieł Webera, składają się również:

- dwie polichromowane rzeźby na ścianie nawy północnej (*Golgota, Chrystus w Ogrójcu*), wykonane przez Riedla na początku XVIII w.⁵⁰;
- posągi św. Elżbiety i św. Zachariasza (1727), rodziców Jana Chrzciciela, ustawione w narożnikach kaplicy Matki Boskiej Świdnickiej;
- figury w kaplicy św. Jana Chrzciciela, przedstawiające św. Franciszka Ksawerego oraz nieznanego świętego, najprawdopodobniej św. Ignacego Loyolę⁵¹.

Jezuicki program modernizacji wnętrza obejmował nie tylko elementy wyposażenia, przewidywał również wprowadzenie **dekoracji malarskiej**, stanowiącej nieodłączny składnik barokowych kościołów. Składają się na nią: polichromia nawy głównej i prezbiterium (1739)⁵², freski w kaplicy Matki Boskiej Świdnickiej (1726)⁵³ oraz liczne obrazy sztalugowe.

Polichromię nawy środkowej i prezbiterium stanowią freski pokrywające płaszczyzny ścian ponad arkadami międzynawowymi oraz sklepienie. Na polach wysklepków Jan Jerzy Etagensson wymalował kwiaty, owoce, rogi obfitości, postaci aniołków, kartusze i figury geometryczne, na ścianach nawy – rami okienne oraz motyw balustrady tralkowej. W prezbiterium i na chórze organowym, gdzie istniały większe płaszczyzny ścian, artysta umieścił kilka postaci iluzjonistycznych⁵⁴.

Dziełem Etagenssona jest również fresk wykonany na sklepieniu pod chórem organowym, przedstawiający gloryfikację zakonu jezuitów. W jego centrum widnieją litery IHS w glorii – symbol Chrystusa i emblemat jezuitów, poniżej klęczą założyciele Towarzystwa Jezusowego, św. Ignacy Loyola i św. Franciszek Ksawery, otoczeni przez personifikacje czterech kontynentów (o istnieniu Australii wówczas jeszcze nie wiadano). Namalowani są tu także aniołowie wskazujący położenie poszczególnych kontynentów na mapach oraz banderola z łacińskim napisem: *A solis ortu usque ad occasum laudabile nomen Domini* (Od wschodu słońca, aż po zachód, niech imię Pańskie będzie pochwalone)⁵⁵.

Kolory fresków są spokojne, stonowane, raczej jasne, utrzymane głównie w barwach: żółtej, błękitnej, szarej, brązowej i w kilku odcieniach różu.

Twórcą dekoracji malarskiej w kaplicy Matki Boskiej Świdnickiej jest czeski malarz Jan Hiebel. Składają się nań freski na sklepieniu oraz na ścianie

⁵⁰ E. Nawrocki, *Kościół...*, s. 22.

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² D. Hanulanka, *op. cit.*, s. 83; R. Len, *Świdnickie malarstwo monumentalne, cz. 1*, „Wiadomości Świdnickie [dalej „WŚ”], 1995, nr 49, s. 20.

⁵³ E. Nawrocki, *Kościół...*, s. 13; *Świdnica. Przewodnik...*, s. 50; E. Kopczyk, *Kaplica Matki Boskiej Świdnickiej. Dalsza konserwacja jest niezbędna*, WŚ, 1995, nr 36, s. 8.

⁵⁴ M. in. ówczesnego rektora Karla Scholtza w towarzystwie wielmożów oraz autoportret własny i wyobrażenia pomocników. Por. E. Nawrocki, *Z dziejów Świdnicy*, „Expressem” 1999, nr 35, s. 8.

⁵⁵ Obecnie część napisu jest zatarta. Cyt. za: *ibidem*.

południowej. Na sklepieniu artysta wymalował *Apoteozę Świdnicy*⁵⁶, miasta dotkliwie zniszczonego w dobie wojny trzydziestoletniej, lecz odrodzonego za wstawiennictwem Matki Boskiej, przedstawionej tu pod postacią słońca. Fresk ukazuje procesję błagalną i postacie chórzystów, uczniów szkoły jezuickiej⁵⁷. Widzimy tu również śląskiego orła i postać w płaszczu książęcym z mapą księstwa świdnickiego, identyfikowaną jako księżę Bolko II, fundator kościoła. Na krańcach sklepienia Hiebel umieścił łacińskie napisy sławiące Maryję, będące wyjątkami z modlitwy *Pod Twoją obronę* (m. in. „Pod Twoją obronę uciekamy się”, „W potrzebach naszych”, „Ale od wszelakich złych przygód”, „Dziewico chwalebna błogostawiona”). Malowidło na ścianie kaplicy przedstawia adorację Dzieciątka Jezus przez anioły. Poniżej widnieje napis: *In sole posuit tabernaculum suum* (Tam słońcu namiot postawił).

W nawie głównej zawieszonych zostało sześć dużych prostokątnych obrazów oraz dziewięć mniejszych, owalnych, wszystkie z początku XVIII w.⁵⁸ Duże płótna ukazują sceny z życia patronów kościoła⁵⁹, owalne Maryję, Jezusa i świętych zakonu jezuitów⁶⁰.

Kilka barokowych obrazów znajduje się również w kaplicach bocznych. Nie przedstawiają one większej wartości artystycznej, ale są istotne ze względu na swoją tematykę. Są to:

- widok Świdnicy z ok. 1695 r. – dzieło anonimowe, zawieszony w kaplicy św. Józefa, ukazujące widok miasta z lotu ptaka, nad którym unosi się Matka Boska. U dołu obrazu biegnie łaciński napis: *Sub Tuum praesidium confugimus Sancta Dei Genitrix* (Pod twoją obronę uciekamy się Święta Boża Rodzicielko);
- wizerunek ks. Bolka II z 1696 r. (tzw. Chór Maryjny);

⁵⁶ R. Len, *op. cit.*

⁵⁷ Artysta nawiązał tu do istniejącego od końca XVII w. zwyczaju, kiedy to – w każdą sobotę – siedmiu uczniów szkoły jezuickiej udawało się do kaplicy M. B. Świdnickiej, aby śpiewać psalm *Salve Regina*. Por. E. Nawrocki, *Kościół...*, s. 13.

⁵⁸ Zostały one ufundowane przez świdnickich jezuitów, radę miejską, cystersów krzeszowskich oraz śląskich magnatów. Ich herby i monogramy znajdują się pod obrazami. Por. *ibidem*, s. 23. Duże obrazy są dziełem legnickiego malarza Jana Ignacego Knechta, bądź powstały pod jego bezpośrednim wpływem. Knecht jest również autorem większości owalnych wizerunków świętych. Jedynie cztery z nich, zawieszony w dwóch wschodnich przęsłach nawy, wyszły spod pędzla artysty wrocławskiego – Jakuba Aybelwiesera (Eibelwiesera). Wykonawcami ram do owalnych obrazów są dwaj współpracownicy Riedla – Tobiasz Stadelmayer (Stahlmeier) i Karol Schoenhaim. Por. D. Hanulanka, *op. cit.*, s. 86 i n.

⁵⁹ Na ścianie północnej widzimy św. Stanisława rozdającego swój majątek biednym, ekskomunikującego króla Bolesława Śmiałego i wskrzeszającego zmarłego Piotrowina, na południowej – św. Wacława, któremu nieprzyjaciel składa pokłon, godzącego dwie zwaśnione strony i koronację świętego na króla.

⁶⁰ Franciszka Ksawerego, Ignacego Loyolę, Alojzego, Stanisława Kostkę, Jana Barchmansa, Jana Franciszka Regina i Franciszka Borgię.

- scena sądu Bolesława Śmiałego nad św. Stanisławem, z końca XVII lub początku XVIII w.⁶¹, w kaplicy św. Jana Chrzciciela;
- płótna Krystyna Kalickiego z 1709 r. (kaplica Chrztelna)⁶², skomponowane wraz z lamperią w jedną całość, przedstawiające udzielanie sakramentów nie uznawanych przez ewangelików: pokuty, bierzmowania, kapłaństwa, małżeństwa i namaszczenia chorych.

3. TREŚCI IDEOWE WYSTROJU WNEŹRZA

Dekoracja kościoła św. św. Stanisława i Wacława zawiera niezwykle bogaty program ideowy, będący plastyczną wykładnią podstawowych dogmatów wiary katolickiej. Występuje w nim kilka zasadniczych wątków tematycznych, wzajemnie przeplatających się i nakładających na siebie: chrystologiczny, eucharystyczny, maryjny, hagiograficzny, motyw Trójcy Świętej, Świątyni Salomona, Kościoła Uniwersalnego i Triumfującego, alegoria Towarzystwa Jezusowego. Wszystkie wymienione treści odnajdujemy w oltarzu głównym, stanowiącym centrum ideowe zbarokizowanego wnętrza. Nic w tym dziele nie jest przypadkowe, lecz ma swoją określoną wykładnię symboliczną, zarówno forma architektoniczna, jak i zestaw przedstawień figuralnych, a także dobór elementów dekoracyjnych⁶³. Siedmiokolumnowa architektura jest wyobrażeniem Domu Mądrości⁶⁴, o którym w *Księdze Przysłów* (9, 1) czytamy: „Mądrość zbudowała sobie dom i wyciosała z siedmiu kolumn”. Werset ten był na przestrzeni wieków wielokrotnie komentowany przez różnych teologów. W domu zbudowanym przez Mądrość widziano wiele znaczeń: 1) świątynię Salomona, 2) utworzoną przez Salomona akademię, w której głosił swoją mądrość, 3) starotestamentową Synagogę, a przez zestawienie Synagoga – Ecclesia przedstawienie Kościoła Chrystusowego, 4) obraz ciała ludzkiego przyjętego przez Chrystusa, a zatem Eucharystii, 5) wizerunek Maryi, w której łonie zamieszkała Mądrość Wcielona – Chrystus, 6) przedstawienie wspólnoty zakonnej. Siedem kolumn w tych interpretacjach odnosi się odpowiednio do: portyków świątyni, sztuk wyzwolonych, sakramentów, cnót, darów Ducha Świętego oraz powszechności Kościoła⁶⁵.

⁶¹ E. Nawrocki, *Kościół...*, s. 22.

⁶² *Ibidem*, s. 20; D. Hanulanka, *op. cit.*, s. 93.

⁶³ K. Kalinowski, *op. cit.*, s. 177.

⁶⁴ Pomysł przedstawienia w oltarzu Domu Mądrości występował w sztuce barokowej wielokrotnie. Jako przykład można przytoczyć pierwotną koncepcję Borrominiego dotyczącą oltarza w kościele S. Ivo alla Sapienzia z lat 1632–1642, oltarz główny w kościele N.P. Marii w Toruniu z lat 1730–1731, czy w kościele kolegiackim w Salzburgu z 1738 r. Por. S. Gumiński, *O ideowej...*, s. 33; *idem*, *Domus...*, s. 255–258.

⁶⁵ S. Gumiński, *Domus...*, s. 248–250.

Wszystkie te treści odnajdujemy w świdnickim ołtarzu. Przede wszystkim jest on obrazem Maryi, w łonie której zamieszkała Mądrość Wcielona, czyli Jezus. Siedem kolumn oznacza tu siedem darów Ducha Świętego, jakimi Maryja została obdarzona, oraz siedem cnót, jakie wykazała w chwili Zwiastowania. Poprzez swoją kolistą formę ołtarz jest również obrazem świątyni Salomona⁶⁶, a zwłaszcza Świętego Świętych – miejsca objawienia się Boga i przebywania Maryi jako służebnicy świątyni. Zawiera także treści eucharystyczne, poprzez przypominającą tabernakulum formę. Dom Mądrości jest wreszcie obrazem wspólnoty zakonnej, w tym przypadku jezuickiej, Kościoła Uniwersalnego (*Ecclesia Universalis*), poprzez wprowadzenie w obręb kolistej architektury rzeźb patronów kraju (św. Wacław), miasta (św. Stanisław) i jezuitów (św. Ignacy i św. Franciszek Ksawery), jak również akademii Salomona (jezuici prowadzili przy swym kościele gimnazjum).

Obok Domu Mądrości w dziele tym obecny jest jeszcze jeden motyw starotestamentowy – Tron Salomona. Z biblijnego opisu tronu (1 Krl 10, 18–20) przejęto sześciostopniowe podwyższenie, a stojąca na nim Maryja z Dzieciątkiem zastąpiła przedstawienie krzesła tronowego, zgodnie z analogią tron – Maryja, wynikającą z innej: Salomon – Chrystus⁶⁷.

Dekoracja roślinna ołtarza została tak dobrana, aby podkreślić zawarte w nim treści chrystologiczne i maryjne. Winne grona, liście dębu, kłosa są obiegowymi symbolami związanymi z Chrystusem, lilie, róże i owoc granatu wskazują na Maryję, podobnie jak korynckie kolumny⁶⁸.

Warto może zwrócić uwagę jeszcze na jedną kwestię. Otóż dalszy ciąg przytoczonego powyżej wersetu z *Księgi Przysłów* (9, 2–6) mówi o przygotowaniu przez Mądrość uczty i rozesłaniu na nią zaproszeń. Opowiadanie to interpretowane było jako obraz uczty eucharystycznej i działalności misyjnej Kościoła⁶⁹. Zbieżność tej interpretacji z sytuacją Kościoła katolickiego w Świdnicy oraz celami misyjnymi jezuitów pozwala sądzić, że ołtarz zawiera również i te treści.

Wątki symboliczne zawarte w ołtarzu głównym znajdują swoje rozwinięcie w ołtarzach bocznych. Zasadniczą treścią ołtarzy umieszczonych w kaplicach Matki Boskiej Częstochowskiej i Serca Jezusowego jest gloryfikacja zakonu jezuitów – propagatora dogmatów prezentowanych w ołtarzu głównym. W dedykowanym Maryi ołtarzu występuje ponadto motyw Kościoła Triumfującego

⁶⁶ Sposób przedstawiania świątyni jerozolimskiej w formie budowli centralnej, kolistej lub poligonalnej, wykształcił się już w średniowieczu i utrzymywał się dość długo, mimo głosów, pojawiających się już w XV w., o jego niezgodności z rzeczywistym wyglądem budowli Salomona. Plany centralne stosowano również do kaplic i kościołów maryjnych. Por. S. Gumiński, *Domus...*, s. 246–247.

⁶⁷ *Ibidem*, s. 250.

⁶⁸ K. Kalinowski, *op. cit.*, s. 274.

⁶⁹ S. Gumiński, *O ideowej...*, s. 33.

(rzeźby: *Wiara wyzwalająca pogan* i *Zwycięstwo Kościoła nad herezją*), zaś w jego odpowiedniku w nawie południowej wyeksponowano treści eucharystyczne, wskazując Mszę Świętą jako główne źródło łaski Bożej, danej ludziom w ofierze Chrystusa. W programie ideowym ołtarza Serca Jezusowego znajduje się również manifestacja katolickiego lojalizmu wobec domu habsburskiego, o czym świadczy umieszczona w zwieńczeniu okazałych rozmiarów korona cesarska.

Ołtarze rozmieszczone w przeszłach międzynawowych, noszące wezwanie Krzyża Świętego i Matki Boskiej Niepokalanie Poczętej, poświęcone zostały tematyce chrystologicznej i maryjnej. W ołtarzu Krzyża Świętego motyw anioła trzymającego serce w dłoni wskazuje, że ukrzyżowanie Syna Bożego było aktem najwyższej miłości wobec człowieka. Zapowiedzią tego wydarzenia jest wąż miedziany w antependium, będący prefiguracją Chrystusa na krzyżu. Drugi z wymienionych ołtarzy ukazuje Maryję Niepokalanie Poczętą, bez grzechu pierworodnego (*Immaculata*). Do matki Chrystusowej odnoszą się również występujące tu dwa motywy starotestamentowe: Estera prosząca króla perskiego Kserksesa I o uratowanie narodu izraelskiego od zagłady (symbol orędownictwa Maryi) i Arka Noego (symbol ratunku wszystkich chrześcijan poprzez Maryję). Posługując się zatem obrazowym językiem, przedstawiono tu główne tezy katolickiego rozumienia Maryi.

Z tematyką maryjną spotykamy się w kościele jeszcze w jednym miejscu – w kaplicy Matki Boskiej Świdnickiej, usytuowanej w nawie południowej. Znajduje się tam cudami słynący obraz *Domina in Sole*, umieszczony w nastawie ołtarzowej. W chwili objęcia kościoła przez jezuitów wisiał on na jednym z filarów nawy głównej. Dążąc do spopularyzowania kultu maryjnego, który w okresie reformacji przygasł, zakonnicy przenieśli go do kaplicy rzeźników⁷⁰, przekształconej w latach dwudziestych XVII w. w duchu barokowym. Jej wystrój został tak pomyślany, aby słać Maryję jako orędowniczkę strapionych, wyjednującą u Boga szereg łask dla ludzi. O skuteczności tego wstawiennictwa świadczą liczne wota zawieszane na ścianie kaplicy oraz fresk na sklepieniu.

Oprócz treści maryjnych i chrystologicznych w świdnickim kościele silnie zaakcentowany został także wątek świętych, zapewne w związku z zakwestionowaniem przez protestantów ich kultu. Spotykamy go niemal we wszystkich ołtarzach, na ambonie, w dekoracji rzeźbiarskiej i malarskiej. Wśród blisko 50. przedstawionych w kościele świętych znajdują się: apostołowie, ewangeliści, Ojcowie Kościoła, diakoni, przedstawiciele zakonu jezuitów, patroni katedry i miasta, pobożne wdowy. Najbardziej wyeksponowani zostali opiekunowie kościoła oraz założyciele Towarzystwa Jezusowego, co uwidacznia się zarówno w liczbie przedstawień, jak i ich zaszczytnej lokalizacji. Asystują oni Maryi w ołtarzu głównym, zaś sceny z ich życia możemy oglądać na obrazach

⁷⁰ J. Witkowski, *op. cit.*, s. 50.

zawieszonych na ścianie nawy środkowej (św. Stanisław i św. Wacław) oraz w kaplicach zamykających nawy boczne (św. Ignacy Loyola i św. Franciszek Ksawery).

W przestrzeni świdnickiej fary spotykamy jeszcze dwa motywy – Trójcy Świętej i Kościoła Triumfującego, ten ostatni uosabiany przez ewangelistów, proroków, apostołów i Ojców Kościoła⁷¹. Oba typy przedstawień, poza ołtarzem głównym i Matki Boskiej Częstochowskiej, pojawiają się jeszcze w ambonie: pierwszy m. in. w figurach Boga Ojca, gołębiczy Ducha Świętego oraz personifikacjach cnót boskich: Wszechmocy, Prawdy i Mądrości, drugi – w przedstawieniu ewangelistów, apostołów i Ojców Kościoła. Również dekoracja kościoła, rozpatrywana jako całość, stanowi manifestację Kościoła Triumfującego.

Reasumując, kościół św. św. Stanisława i Wacława kryje w swoim wnętrzu ogromne bogactwo treści, które w typowy dla baroku sposób wzajemnie się przeplatają i nakładają na siebie. Zawarty w wystroju świątyni niezwykle złożony program ideowy, stanowi odbicie skomplikowanych stosunków religijnych panujących w siedemnastowiecznej Świdnicy. Głównym jego założeniem jest manifestacja katolickiej wiary. Zaakcentowano w nim szczególnie treści, które legły u podłoża sporu z protestantami: konieczność jednania pośrednictwa Marii i świętych w drodze do zbawienia, wiara w Niepokalane Poczęcie Najświętszej Marii Panny, Msza Święta jako główne źródło łask Bożych, siedem sakramentów świętych.

Ma on również charakter polemiczny wobec wezwania i dekoracji kościoła Pokoju. W tym miejscu wypada wspomnieć, że ewangelicki kościół nosi imię Trójcy Świętej, a w jego wnętrzu odnajdujemy m. in. przedstawienie Trójcy Świętej i motyw Świątyni Salomona, zobrazowany poprzez licznie pojawiające się cherubiny, girlandy i kotary. W kontekście polemiki z luteranami należy również rozpatrywać bogactwo i przepych wystroju świdnickiej świątyni, jak również wysoki na ogół poziom artystyczny zgromadzonych w niej dzieł. Była to forma zmanifestowania przewagi Kościoła katolickiego nad konkurencyjnym wyznaniem, jak również próba przyciągnięcia doń nowych wiernych.

Jednocześnie w przestrzeni omawianej świątyni zrealizowano postanowienia soboru trydenckiego wobec sztuki kościelnej, tak w zakresie tematyki, jak i formy. Przypomnijmy, że sobór nakazał podejmowanie, obok treści chryztologicznych, także wątków maryjnych i hagiograficznych. Teologowie katoliccy, precyzując te wytyczne, zalecali eksponowanie w sztuce elementów boskości Maryi, a więc wiarę w jej niepokalane poczęcie, wniebowzięcie i królowanie w niebie, a także – w odniesieniu do świętych – scen ekstatycznych i martyrologicznych.

⁷¹ W. Tomkiewicz, *op. cit.*, s. 81.

Wszystkie wymienione tematy z łatwością odnajdujemy w świdnickim kościele. W przedstawieniach o charakterze chrystologicznym podkreślono rolę sakramentu Eucharystii w dziele odkupienia, w scenach ukazujących Maryję – zgodnie z dyrektywami Kościoła – uwypuklono elementy odróżniające Maryję od innych kobiet, tj. niepokalane poczęcie i orędownictwo, a w wyobrażeniach ukazujących świętych – wyeksponowano postaci patronów kościoła oraz założycieli zakonu jezuitów. Obok obowiązkowych scen męczeństwa, spotykamy przedstawienia, które można by nazwać ekstatycznymi (np. przedstawienia modlącej się św. Jadwigi i św. Marii Magdaleny w ołtarzu św. Wdów), chociaż pozbawione są one mistyki i ekspresji właściwych sztuce włoskiego (rzeźby Gianlorenza Berniniego) i hiszpańskiego baroku (malarstwo Francisco Zurbarana). W wystroju kościoła występuje również wywodzący swoją genezę od teologów kontrreformacyjnych motyw Kościoła Triumfującego, mający wyraźnie propagandowy charakter. Jezuitom chodziło o przekonanie wiernych, że w starciu z reformacją Kościół odniósł pełne zwycięstwo.

W kwestii formy artystycznej ojcowie soborowi nie pozostawili żadnych dyrektyw. Lukę tę częściowo wypełnili katolicycy teoretycy sztuki, postulujący wprowadzenie nowego języka malarskiego, operującego prostą formą, realizmem, jasną narracją, alegorią w miejsce symbolu. Większość tych wytycznych została zrealizowana w dekoracji świdnickiej fary, choć nie wszystko poszło tak, jak życzyliby sobie tego teologowie kontrreformacyjni. Obok bowiem przedstawień alegorycznych, pojawia się mnóstwo różnych symboli, emblematów i atrybutów, które nie zawsze były komunikatywne dla odbiorcy i wymagały interpretacji, co właściwie mijało się z celami propagandowymi tej sztuki. Na obronę świdnickich jezuitów – twórców programu ideowego dekoracji – należy jednak dodać, że, po pierwsze, była to praktyka stosowana nader często⁷², a po drugie, wysoki poziom intelektualny ewangelików, do których kierowany był również ten program, zmuszał do operowania tak wyrafinowanymi środkami.

Kościół św. św. Stanisława i Wacława dowodzi, że postanowienia soboru trydenckiego odnośnie sztuki sakralnej nie były jedynie martwą literą zapisaną na papierze, lecz wdrażano je w życie. Przykład ten nie stanowi wyjątku. Podobnych realizacji, choć może mniej wysmakowanych artystycznie i wyrafinowanych programowo, można przytoczyć wiele, nie tylko z obszaru Śląska. Zalecenia trydenckie były bowiem wypełniane we wszystkich katolickich krajach Europy.

⁷² Tak było np. na terenie Rzeczypospolitej. Por. *ibidem*, s. 77.

Małgorzata Karkocha

**THE CHURCH OF ST. STANISLAS AND VACLAV AS EXAMPLE
OF „AFTER TRIDENT COUNCIL ART” IN SILESIA
THEORETICAL FOUNDATIONS AND ARTISTIC PRACTICE**

„After Trident Council art” term refers to the sacral artistic realizations which originated after the Trident Council (1545–1563). Generally, the foundations of this art were formulated during the last (XXVth) session of the Council (3–4 December 1563) in the decree entitled *De invocatione, veneratione et reliqvis sanctorum, et sacris imaginibus*. Because the decree did not give answer to many very important questions for artists, which were born during the artistic practice, detailed solutions were found by the Catholic art theoreticians, such as Johannes Molanus, Andrea Possevino, Gabriele Paleotti or Carlo Borromeo.

The Church of St. Stanislas and Vaclav in Świdnica proves that decisions of the Trident Council with reference to the sacral art were strictly realized. The formal and ideological analysis of this structure confirms that within the space of the parochial church in Świdnica were realized all topics recommended by the Council: The Christology, The St. Mary’s Cult and The Hagiography. In representations of Jesus Christ was marked the role of The Eucharist in redeem, in the scenes in which St. Mary was presented, according to the instructions of the Catholic Church, were heightened the elements such as her Immaculate Conception and Advocacy which distinguished St. Mary from other women. Finally, in the representations of the Saints, the personages of the church patrons and the founders of the Society of Jesus were marked.

Other motifs visible in the church decoration (The Trinity, The Salomon Temple, The Triumph of the Church) were repercussions of the local religious and political situation in Silesia in 17th and 18th century.