

KS. PAWEŁ MAKOŚA

## KATECHEZA O SĄDZIE OSTATECZNYM NA FRESKU Z SANT' AGATA DEI GOTI\*

### CATECHESIS ON THE LAST JUDGMENT AND THE SANT'AGATA DEI GOTI FRESCO

**A b s t r a c t.** Iconography stands out among the various forms of medieval catechesis. It illustrated the basic truths of the faith and encouraged people to live in accord with this teaching. One of the popular iconographic themes from this period was the Last Judgment. It was usually placed on the back wall of a church in order to remind people leaving the church of their final fate. Eschatological issues have always enjoyed great popularity because they personally relate to every man. In addition to the faithful's interest in eschatological contents, the reason for the creation of Last Judgment iconography was its visual form, accessible to everyone, even the least educated. One of these types of works is the fresco located in the city of Sant'Agata dei Goti in Italy, which is the subject of our analysis in this study. The main contents of the fresco and their form are discussed. The theological significance of individual iconographic elements and their compliance with the official teachings of the Church are pointed out. Summing up the analysis of the fresco, it can be stated that it was an important type of catechesis at that time, theologically correct and having significant pedagogical meaning.

**Key words:** Catechesis; Italian Iconography; The Last Judgment; Sant'Agata dei Goti.

*Translated by Jan Kobyłecki*

---

Ks. dr hab. PAWEŁ MAKOŚA, prof. KUL – Katedra Teologii Pastoralnej Wydziału Teologii KUL; adres do korespondencji: ul. Radziszewskiego 7, 20-950 Lublin; e-mail: [makosa@kul.pl](mailto:makosa@kul.pl)

\* Projekt finansowany w ramach programu Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego pod nazwą „Regionalna Inicjatywa Doskonałości” w latach 2019-2022, nr projektu 028/RID/2018/19, kwota finansowania 11 742 500 zł.

Kwestie eschatologiczne dotyczące życia po śmierci były przedmiotem zainteresowania człowieka od zarania jego istnienia. Szczególnym okresem rozwoju myśli eschatologicznej z perspektywy chrześcijańskiej było średniowiecze, a zwłaszcza jego ostatnie stulecia. Wówczas powstało wiele doktrynalnych orzeczeń Kościoła katolickiego na tematy eschatologiczne, rozwijała się refleksja teologiczna i kaznodziejstwo związane z tymi zagadnieniami. Równoległe do nich powstawały malarskie wyobrażenia życia po śmierci, które stanowiły swoistą eschatologiczną katechezę wizualną. Szczególną rolę w tej materii odegrały przedstawienia Sądu Ostatecznego, zawierające niezwykle bogactwo treści. Przedmiotem analizy w niniejszym artykule będą treści eschatologiczne przedstawione na fresku w miejscowości Sant'Agata dei Goti we Włoszech.

#### 1. MIEJSCE, AUTORSTWO I CZAS POWSTANIA FRESKU

Analizowany fresk, przedstawiający Sąd Ostateczny, znajduje się w kościele pod wezwaniem Zwiastowania Najświętszej Maryi Pannie (*Annunziata*) w miejscowości Sant'Agata dei Goti. Jest to miejscowość położona w centralnych Włoszech, w prowincji Benevento, niedaleko Neapolu. Jest dość mało znana, choć znajduje się na liście światowego dziedzictwa UNESCO. W 1419 roku artysta, który prawdopodobnie nazywał się Ferrante Maglione i pochodził z Katalonii, namalował przedstawienie zwiastowania w miejscowości Aversa, położonej około 40 km od Sant'Agata de'Goti. Jemu też przypisuje się autorstwo fresków w kościele Annunziata w Sant'Agata dei Goti, gdyż wykazują one wiele zbieżności z autorem fresków z Aversy. W dziełach tych widoczne są wpływy śródziemnomorskie, prowansalskie i katalońskie<sup>1</sup>. Niektórzy dopatrują się zbieżności także z późnogotyckimi malowidłami ze Sieny<sup>2</sup>. Często jednak przyjmuje się, że autorstwo fresku jest nieznane, choć czas powstania fresków szacuje się zgodnie na pierwsze dekady XV wieku<sup>3</sup>.

Przedstawienie Sądu Ostatecznego zajmuje całą tylną ścianę (*controfacciata*) kościoła, co było zresztą powszechną praktyką. Chodziło o to, żeby ludzie wychodzący z kościoła i powracający do codziennych spraw pamiętali

---

<sup>1</sup> Campania, w: *Storia dell'Arte italiana*, s. 61 (51-76).

<sup>2</sup> A. PAOLUCCI, *Denuncia sociale tra inferno e paradiso nel „Giudizio universale” di Sant'Agata dei Goti*, „L'Osservatore Romano”, 4 czerwca 2014, s. 5.

<sup>3</sup> D. DORINI, *Giudizio Universale Sant'Agata dei Goti (Benevento) – Chiesa dell'Annunziata. Predica artistica*, [http://www.rudyz.net/apps/corsaro/filibuster.php?env=flb\\_giovyz&site=senzaco\\_nfini&id=A0000000090LRE](http://www.rudyz.net/apps/corsaro/filibuster.php?env=flb_giovyz&site=senzaco_nfini&id=A0000000090LRE) (dostęp: 16.08.2019).

o swoim ostatecznym losie. Było to swoiste przedłużenie przepowiadania Słowa Bożego. Zdaniem historyków sztuki autor fresku w Sant'Agata dei Goti obficie czerpał z tradycyjnego wzoru przedstawiania rzeczy ostatecznych, ale dodał także różne elementy oryginalne. Aktualnie fresk jest w większości dobrze zachowany, wszystkie sceny są widoczne, poza prawą i lewą stroną górnej części, po obu stronach przedstawienia Chrystusa, gdzie fresk zupełnie się nie zachował. Dobry stan malowidła jest zasługą proboszcza Franco Iannotta, który zabiegał o jego renowację<sup>4</sup>.

Schemat przedstawienia Sądu Ostatecznego zbudowany jest na zasadzie symetrii. Niebo i piekło zostały umieszczone po dwóch stronach Chrystusa Sędziego, na równej wysokości i zajmują taką samą przestrzeń. Taka kompozycja ukazuje antagonizm między dobrem a złem, szczęściem i karą wieczną, zbawionymi i potępionymi.

## 2. CHRYSZTUS SĘDZIA I ZBAWICIEL

W przedstawieniach Sądu Ostatecznego najważniejszą postacią, a zarazem centrum kompozycji jest Chrystus Sędzia<sup>5</sup>. Chrystusowi towarzyszą zastępy aniołów najwyższych hierarchii, cherubini i serafini. Ukazani są oni w pozycji adorantów, przez co pełnią rolę teofanijną, objawiają Jego chwałę i wskazują na Jego bóstwo. Podobną rolę odgrywają postacie Maryi i św. Jana ukazane w postawie adoracji i spoglądające na Chrystusa. Obok Sędziego widnieje także grono apostołów, znajdujące się po obu stronach i stanowiące trybunał Sądu Ostatecznego.

W włoskiej ikonografii Sądu Ostatecznego Chrystus Sędzia pojawia się najczęściej w dwóch wariantach. Pierwszy z nich, to model apokaliptyczny, wyobrażający Chrystusa jako Pana i Władcę Wszechświata. Drugi ukazuje Go bardziej jako miłosiernego Zbawiciela, z wyeksponowanymi śladami Męki. We fresku z Sant'Agata dei Goti występuje to drugie ujęcie.

Chrystus ukazany jest w tzw. mandorli, która podkreśla Jego boskość i transcendencję<sup>6</sup>. Madorla w omawianym fresku ma kolor świetlisto-złoty,

---

<sup>4</sup> A. PAOLUCCI, *Denuncia sociale tra inferno e paradiso nel „Giudizio universale” di Sant'Agata dei Goti*, s. 5.

<sup>5</sup> Por. I. GRÖTECKE, *Representing the Last Judgement: Social Hierarchy, Gender and Sin*, „The Medieval History Journal” 1(1998), s. 235.

<sup>6</sup> J. BASCHET, *Les justices de l'au-delà, les représentations de l'enfer en France et en Italie (12e-15e siècle)*, Rome 1993, s. 218.

który wskazuje na boskość Chrystusa, nawiązując do tradycyjnej ikonografii bizantyjskiej, w której złote tło było symbolem boskiej transcendencji i wyznaczało sferę niedostępną świętości Boga. Z kolei czerwone tło mandorli wskazuje na pasyjny wymiar zbawienia.

Chrystus ukazany jest jako Syn Człowieczy, eksponujący ślady zbawczego cierpienia: zraniony bok, rany na rękach i nogach. Rany dodatkowo podkreślane są przez dysproporcję wielkości rąk i stóp Chrystusa w stosunku do Jego ciała. Ręce i stopy są nieproporcjonalnie duże, żeby znaki Męki były lepiej widoczne. Ukazanie ran Chrystusa zgromadzonej na sąd ludzkości ma podwójną wymowę. Z jednej strony jest gwarancją miłosierdzia dla tych, którzy przyjęli Jego zbawczy dar, z drugiej przyczyną gniewu dla tych, którzy go odrzucili. Jednocześnie Jego umęczona postać i łagodne spojrzenie przypomina, że jest to sąd miłosierdzia<sup>7</sup>.

Uwagę zwraca duży krzyż umieszczony centralnie, bezpośrednio pod postacią Chrystusa Sędziego, co jest praktyką znaną już w sztuce wczesnochrześcijańskiej i mającą konotacje biblijne. Teksty zapowiadające powtórne przyjście Chrystusa mówią bowiem o pojawieniu się na niebie znaku Syna Człowieczego (Mt 24,30), którym jest krzyż. Wyeksponowanie krzyża w przedstawieniach Sądu Ostatecznego stanowi niewątpliwie nawiązanie do tych tekstów i ma na celu zwrócenie uwagi na eschatologiczny sens krzyżowej śmierci Chrystusa<sup>8</sup>.

Na fresku z Sant'Agata dei Goti, podobnie jak w wielu innych tego typu przedstawieniach, zauważalna jest asymetria w postaci Chrystusa. Asymetria zaznaczona jest tu na kilka sposobów, pozwalających na rozróżnienie prawej strony zbawionych od lewej potępionych. Jednym z jej przejawów jest ukazanie prawej dłoni otwartej w geście zaproszenia dla zbawionych, a lewej odwróconej w geście odrzucenia potępionych. Tendencja do asymetrii widoczna jest także w umieszczeniu prawej ręki Chrystusa Sędziego nieco niżej niż lewej, co miałyby wskazywać na Jego miłosierdzie.

Na analizowanym fresku znajduje się część nazywana po grecku *Etimasia*. Termin ten wywodzi się z języka greckiego (*hetoimasia tu thronu*) i oznacza przygotowanie tronu. W ikonografii terminem tym określa się najczęściej wyobrażenie pustego tronu przygotowanego dla Chrystusa Sędziego, który zasiądzie na nim w dniu paruzji, aby dokonać sądu nad żywymi i umarłymi. Biblijnym źródłem motywu *Etimasia* są teksty z Księgi Psalmów: „A Pan

---

<sup>7</sup> *Il Santuario dei Ghirli in Campione d'Italia. Guida storico-artistica*, Locarno 1984, s. 84.

<sup>8</sup> G. JURKOWLANIEC, *Chrystus Umęczony. Ikonografia w Polsce od XIII do XVI wieku*, Warszawa 2001, s. 55.

zasiada na wieki, swój tron ustawia, by sędzić” (Ps 9,8) i Apokalipsy: „Potem ujrzałem wielki biały tron i na nim Zasiadającego” (20,11)<sup>9</sup>. Innymi słowy, motyw *Etimasia* oznacza oczekiwanie na Sąd Ostateczny.

Na fresku z Sant’Agata dei Goti *Etimasia* nie polega na dosłownym ukazaniu pustego tronu, ale zostaje przekształcona w ołtarz eucharystyczny, na którym znajdują się narzędzia Męki Pańskiej (*arma Christi*). Należą do nich krzyż, kolumna biczowania, bicz, gwoździe, korona cierniowa, gąbka z octem i włócznia. Na ołtarzu znajduje się także siedem złotych świeczników, co stanowi nawiązanie do teofanii opisanej w Apokalipsie (Ap 1,12-13), gdzie Chrystus zmartwychwstały ukazuje się pośród siedmiu świeczników ze złota<sup>10</sup> podkreślających Jego chwałę. Narzędzia Męki Pańskiej rozumiano z jednej strony jako środek i cenę zbawienia, z drugiej jako broń przed atakami szatana i grożącym potępieniem. Od XIV wieku zaczęto nadawać im znaczenie heraldyczne i widzieć w nich niejako herb Chrystusa, wskazujący na Jego boskie pochodzenie oraz świadczący o Jego zasługach dla zbawienia ludzkości<sup>11</sup>, które dają Mu prawo do dokonania sądu. W Sant’Agata dei Goti *arma Christi* pojawiły się w kontekście eucharystycznym, co wskazuje na liturgię jako miejsce uobecniania zbawczej ofiary Chrystusa, a jednocześnie miejsce antycypowania Sądu Ostatecznego.

Przedstawienie paruzji zawiera wiele eschatologicznych treści, które mają znaczenie katechetyczne. Ukazuje przede wszystkim Chrystusa jako Sędziego i Zbawiciela, którego sąd będzie jednocześnie sprawiedliwy i miłosierny. Wskazuje także na Mękę i Śmierć Chrystusa jako na tytuł do sprawowania Sądu Ostatecznego. Dodatkowe znaczenie wnosi kontekst eucharystyczny uświadamiający odbiorcom, że sąd odbywa się już teraz i jest potwierdzeniem ludzkich wyborów dotyczących przyjęcia lub odrzucenia łaski, udziału w Eucharystii bądź jej zaprzeczenia.

### 3. WIZJA NIEBA I ZBAWIONYCH

Wizja nieba i zbawionych, przedstawiona przez autora fresku w Sant’Agata dei Goti, nie odbiega od istniejącego w średniowieczu kanonu, choć zawiera

---

<sup>9</sup> H. WEGNER, *Etimasia*, w: *Encyklopedia Katolicka*, t. IV, red. R. Łukaszyk, L. Bieńkowski, F. Gryglewicz, Lublin 1995, kol. 1162-1166.

<sup>10</sup> A. PAOLUCCI, *Denuncia sociale tra inferno e paradiso nel „Giudizio universale” di Sant’Agata dei Goti*, s. 5.

<sup>11</sup> Por. L. SAPORITI, *Il potere dello stemma araldico dell’Arma Christi*, „Ricerche di S/Confine” 1(2010), nr 1, s. 4.

połączenie dwóch najczęściej spotykanych wyobrażeń nieba – Niebieskiego Jeruzalem i Iona Abrahama. Widoczny jest także motyw ogrodu. Niebo zbawionych przedstawione w postaci Niebieskiego Jeruzalem ma postać kolorowego zamku otoczonego kwitnącymi palmami, co nawiązuje do Psalmu 91, w którym psalmista pisał: *iustus ut palma florebit* (sprawiedliwy zakwitnie jak palma) (Ps 91,13). Miasto ma cztery wieże symbolizujące cztery Ewangelie. Przed drzwiami do Niebieskiego Jeruzalem stoi św. Piotr, który otwiera je kluczami. Obok stoją święci i inni zbawieni. Można wśród nich odróżnić świętych znanych z imienia i kanonizowanych przez Kościół, np. św. Katarzynę i św. Leonarda, a także wielu bezimiennych świętych przedstawionych w ubraniach z ich epoki. Wśród nich znajdują się przedstawiciele wszystkich stanów, np. duchowni z tonsurą, królowie z koroną czy mieszczanie w odpowiednich strojach. Królowie przedstawieni na fresku to władcy Neapolu z dynastii Andegawenów – Karol III i Władysław I<sup>12</sup>. Widoczny jest papież Bonifacy IX prowadzony za rękę przez św. Piotra do Niebieskiego Jeruzalem<sup>13</sup>. W sztuce średniowiecznej znamienne jest to, że zbawieni zazwyczaj ubrani są w bogate szaty, świadczące o ich godności, a potępieni ukazani są nadzy, na znak pogardy.

Podobnie jak większość włoskich przedstawień, także w Sant'Agata dei Goti skoncentrowano się nie tyle na miejscu, co na osobach zbawionych. Wszyscy zbawieni umieszczeni zostali przed bramą nieba lub na łonie patriarchów. Prawdopodobnie hierarchia zbawionych ilustruje stosunki społeczne panujące w czasie powstawania fresku<sup>14</sup>. Warto zwrócić uwagę także na oddzielenie mężczyzn od kobiet. Mężczyźni zostali umieszczeni po lewej stronie bramy niebieskiego Jeruzalem, a kobiety po prawej.

Osobną grupą zbawionych są święci młodziankowie<sup>15</sup>, przedstawieni pod ołtarzem *Etimasia*, którzy zostali zamordowani przez Heroda i uważani są za pierwszych męczenników chrześcijańskich<sup>16</sup>. Ukazani zostali oni jako małe i nagie postaci, w pozycji modlitewnej. Towarzyszy im inskrypcja *Vindica sanguinem nostrum Domine Jesu Christe, dixerunt Innocentes quia mortili fuerunt propter amorem Dei* [Pomścij krew naszą Panie, wołają Niewinni,

---

<sup>12</sup> Por. G. SCAVIZZI, *Nuovi affreschi del Quattrocento campano*, „Bollettino d'Arte” 1962, s. 196.

<sup>13</sup> Por. F. ABBATE, *La civiltà artistica*, w: *Le città nella storia d'Italia. Sant'Agata dei Goti*, red. F. Abbate, I. Di Resta, Laterza, Roma–Bari 1984, s. 48-49.

<sup>14</sup> Por. I. GRÖTECKE, *Representing the Last Judgement: Social Hierarchy, Gender and Sin*, s. 248.

<sup>15</sup> Por. Y. CHRISTE, *Giudizio Universale nell'arte del medioevo*, red. M.G. Balzarini, Milano 2000, s. 300.

<sup>16</sup> Por. J. de VORAGINE, *Legenda Aurea*, red. A.L. Vitale Brovarone, Torino 1995, s. 75-79.

którzy zostali zabici dla miłości Boga]. Słowa te stanowią parafrazę tekstu z Apokalipsy: „A gdy otworzył pieczęć piątą, ujrzałem pod ołtarzem dusze zabitych dla Słowa Bożego i dla świadectwa, jakie mieli. I głosem donośnym tak zawołały: «Dokądże, Władco święty i prawdziwy, nie będziesz sądził i wymierzał za krew naszą kary tym, co mieszkają na ziemi?»” (Ap 6,9-10).

Na tle Niebieskiego Jeruzalem artysta umieścił motyw tzw. łona Abrahama, będący synonimem zbawienia. Patriarchowie, ojcowie wiary, Abraham, Izaak i Jakub biorą w ramiona zbawionych<sup>17</sup>. Scena ta nawiązuje do przypowieści Jezusa o bogaczu i biedaku (Łk 16,22). O tym ostatnim Ewangelista pisze, że gdy zmarł „aniołowie zanieśli go na łono Abrahama”. W ikonografii średniowiecznej często spotyka się ten motyw, rozumiany dosłownie. Obraz łona Abrahama bazuje także na biblijnej metaforze mówiącej w sposób symboliczny o losie sprawiedliwych po śmierci jako o połączeniu z ojcami wiary, patriarchami (Mt 8,11-12, Łk 13, 28-29; 16,19-31<sup>18</sup>).

W Sant'Agata dei Goti wyobrażeniem nieba jest także ogród nawiązujący do rajskiego ogrodu z Księgi Rodzaju. Ukazuje on niebo jako miejsce pierwotnej szczęśliwości, do którego zbawieni mogą powrócić dzięki łasce Chrystusa. W ogrodzie widoczne są palmy, będące nawiązaniem do rajskiego drzewa życia i jego symboliki. Palma, z powodu swoich zawsze zielonych liści, symbolizuje doskonałość i wieczność<sup>19</sup>. Na fresku zbawieni zrywają i jedzą owoce, niektórzy ofiarowują je swoim towarzyszom. Obrazy te przywołują na zasadzie przeciwieństwa epizod o grzechu pierworodnym z Księgi Rodzaju (Rdz 3,6-7). Motyw ten jest także spełnieniem słów Apokalipsy: „Zwycięzcy dam spożyć owoc z drzewa życia, które jest w raju Boga” (Ap 2,7). Motyw drzew z owocami być może nawiązuje także do słów z Apokalipsy: „drzewo życia, rodzące dwanaście owoców, wydające swój owoc każdego miesiąca, a liście drzewa służą do leczenia narodów” (Ap 22,2).

Obraz niebiańskiego ogrodu jest bez wątpienia alegorią nagrody dla sprawiedliwych. Drzewa mają jednak szczególne znaczenie jako Drzewo Życia (*Arbor Vitae*), nawiązujące do drzewa w rajskim ogrodzie, a zwłaszcza do Drzewa Krzyża, na którym dokonano się zbawienie ludzkości. Takie znaczenie

---

<sup>17</sup> A. PAOLUCCI, *Denuncia sociale tra inferno e paradiso nel „Giudizio universale” di Sant'Agata dei Goti*, s. 5.

<sup>18</sup> Zob. J. BASCHET, *Le sein d'Abraham. Un lieu de l'au-delà ambigu (théologie, liturgie, iconographie)*, w: *De l'art comme mystagogie. Iconographie du Jugement dernier et des fins dernières à l'époque gothique*, Poitiers 1996, s. 71-94.

<sup>19</sup> Por. Ch. FRUGONI, *Alberi (in paradiso voluptatis)*, w: *L'ambiente vegetale nell'Alto Medioevo*, Spoleto 1990, s. 730.

podkreśla dodatkowo drzewo umieszczone po drugiej stronie fresku, w przestrzeni piekła. To drugie drzewo to drzewo zła (*Arbor Mala*)<sup>20</sup>, uschnięte i pochłonięte płomieniami, nawiązujące do Ewangelii wg św. Mateusza: „Każde więc drzewo, które nie wydaje dobrego owocu, będzie wycięte i w ogień wrzucone” (Mt 3,10)<sup>21</sup>.

W części znajdującej się pomiędzy niebem a piekłem, choć umieszczone po stronie piekła, artysta umieścił wyobrażenie czyścica. Przedstawia ono kilka nagich postaci przebywających w bliżej nieokreślonej przestrzeni. Jest ono jednak bardzo małe w porównaniu do innych motywów ikonograficznych, co może zastanawiać, gdyż od Soboru Lyonńskiego II z 1274 roku kwestia czyścica była przedmiotem ożywionego dyskursu. Zastanawiano się przede wszystkim nad istotą oczyszczenia, któremu podlegały dusze<sup>22</sup>. We fresku z Sant'Agata dei Goti czyściciel umieszczony został po przeciwnej stronie niż niebo, choć postaci w nim przebywające nie odbywają widocznych kar<sup>23</sup>, a nawet jedną z tych postaci anioł wyprowadza na zewnątrz, zapewne do nieba. Takie ujęcie potwierdza wierność nauczaniu Magisterium Kościoła, że w czyścicu przebywają ludzie zbawieni, którzy do pełnego szczęścia w niebie potrzebują oczyszczenia.

#### 4. WIZJA SZATANA I POTĘPIONYCH

Ikonografia piekła stanowi integralną część przedstawień Sądu Ostatecznego, zajmując w nich dużą przestrzeń, niejednokrotnie większą niż niebo, a nawet niż sama scena sądu, co dowodzi, że w sztuce omawianego okresu obecna jest stała świadomość zagrożenia piekłem i lęk przed karą. Ponadto przedstawienie piekła traktowane było jako ważny element pedagogiczny, przestroga przed grzesznym życiem. Od XIII wieku zaczęła wzrastać świadomość wielości i różnorodności grzechów, jakie człowiek może popełnić<sup>24</sup>, co znalazło odzwierciedlenie w ikonografii. Zaczęto także ukazywać wyobrażenia wnętrza piekła<sup>25</sup>, najczęściej

---

<sup>20</sup> Por. J. O'REILLY, *Studies in the Iconography of the Virtues and Vices in the Middle Ages*, New York 1988, s. 325-337.

<sup>21</sup> Por. Ch. FRUGONI, *Alberi (in paradiso voluptatis)*, s. 730-731.

<sup>22</sup> Por. J. LE GOFF, *Narodziny czyścica*, Warszawa 1997, s. 288.

<sup>23</sup> A. PAOLUCCI, *Denuncia sociale tra inferno e paradiso nel „Giudizio universale” di Sant'Agata dei Goti*, s. 5.

<sup>24</sup> Por. C. CASAGRANDE, *La moltiplicazione dei peccati. I cataloghi dei peccati nella letteratura pastorale dei secoli XIII-XV*, w: *La peste nera: dati di una realtà ed elementi di una interpretazione*, Spoleto 1994, s. 25-47.

<sup>25</sup> Por. G. CECCHINI, E. CARLI, *San Gimignano*, Milano 1962, s. 86.



w postaci ciemnego miejsca, w którym znajdują się potępieni, torturowani przez demoniczne postaci<sup>26</sup>. W XIV-XV wieku znacznie przybyło kar i tortur, które miały na celu przestrozę moralną<sup>27</sup>.

W piekle, przedstawionym w Sant'Agata dei Goti, szatan ukazany jest w podwójny sposób jako smok z wielką paszczą pożerający potępionych oraz jako czarny potwór z rogami i skrzydłami. Motyw paszczy jest nawiązaniem do tekstu z Księgi Hioba (41), mówiącego o paszczy Lewiatana uosabiającej siły zła. Motyw ten występuje bardzo często, zwłaszcza we francuskiej sztuce romańskiej i gotyckiej<sup>28</sup>. W kompozycji piekła widoczne jest zamierzenie artysty, który pragnie powiedzieć widzowi, dlaczego trafia się do piekła. Wskazuje, że taką przyczyną jest życie będące zaprzeczeniem cnót. W celu przedstawienia tej kwestii autor fresku namalował siedem młodych kobiet szlacheckiego rodu, które symbolizują cnoty kardynalne (roztropność, sprawiedliwość, wstrzemięźliwość i męstwo) oraz cnoty teologalne (wiara, nadzieja i miłość). Kobiety te spychają do piekła, za pomocą długich kijów, uosobienie siedmiu wad, stanowiących przeciwieństwo wymienionych cnót. Każda z tych wad ma do szyi uwiązany ciężar, który symbolizuje grzechy z nią związane i ściągające ludzi do piekła<sup>29</sup>.

Charakterystycznym dla ikonografii piekła motywem jest drzewo wisielców. Nawiązuje ono do przypowieści biblijnej o złym drzewie, które nie może przynosić dobrych owoców. Potępieni ukazani są jako małe i nagie postaci, w przeciwieństwie do zbawionych, namalowanych w większej skali i ubranych w zdobione stroje. Potępieni są przywiązani do drzewa za części ciała, które związane są z ich grzechami: morderca powieszony za szyję, bluźniercy diabeł obcina język, złodziej wisi powieszony za prawe ramię, rozpustnik za przyrodzenie, fałszywy świadek za oko itp. Najbardziej charakterystyczną postacią, rozpoznawalną dzięki zamieszczonej inskrypcji, jest Julian Apostata, który przecinany jest piłą na pół za swoje odstępstwo od wiary. Pierwotnie była to postać antypapieża Urbana VIII (1378-1389) lub papieża Urbana VI, z inskrypcją *Urbanus papa*<sup>30</sup>, którą przerobiono następnie na *Julianus apostata*. Ta ingerencja wskazuje na odejście od nawiązania

---

<sup>26</sup> Por. H. VORGRIMLER, *Storia dell'Inferno. Il sorgere e il fiorire dell'idea dell'aldilà dall'antica Babilonia ai nostri giorni*, Casale Monferrato 1995.

<sup>27</sup> Por. J. BASCHET, *Les justices de l'au-dela*, s. 304.

<sup>28</sup> Tamże, s. 233-242.

<sup>29</sup> A. PAOLUCCI, *Denuncia sociale tra inferno e paradiso nel „Giudizio universale” di Sant'Agata dei Goti*, s. 5.

<sup>30</sup> T. QUIRICO, *A iconografia do Inferno na tradição artística medieval*, „Mirabilia” 12(2011), s. 1-19.

do postaci współczesnej autorowi i potępienie tylko rodzaju grzechu zilustrowanego przez postać z odległej historii.

Najbardziej oryginalną częścią analizowanego fresku jest umieszczenie w piekle przedstawicieli wielu ówczesnych zawodów, co ma na celu podkreślenie grzechów natury społecznej, związanej ze źle wykonywanym zawodem, w sposób krzywdzący dla innych. Potępieni rzemieślnicy przedstawieni są nadzy w chwili popełniania złych czynów związanych z ich profesją. Postaci te niejako pracują w piekle<sup>31</sup>. Stanowią kluczowy element obrazu, o czym świadczy umieszczenie ich najbliższej postaci szatana<sup>32</sup>. W piekle znajdują się zatem różne popularne w XV w. zawody miejskie<sup>33</sup>. Poszczególne postaci zostały opisane przez umieszczone przy nich inskrypcje, określające profesje: *ferraro* (kowal, trzyma młot i kowadło), *bancherius* (bankier, siedzi przy stole i liczy monety), *iudex* i *notarius* (sędzia i notariusz, siedzą przy biurku nad otwartą księgą), *sutor* (szewc, tnie kawałek tkaniny), *molinator* (młynarz, mieli zboże), *buccerius* (rzeźnik, trzyma kawałek mięsa), *tabernarius* (karczmarz, trzyma rękę w misie).

Na fresku, wśród grup zawodowych umieszczonych w piekle, szczególną pozycję zajmują niesprawiedliwi i źli władcy. Mimo że samo umieszczenie monarchów w piekle było praktyką dość powszechną w tradycyjnej ikonografii Sądu Ostatecznego, tutaj stanowią oni liczną grupę grzeszników i trzymani są w ramionach przez samego Lucyfera. Dowodzi to, że artysta chciał położyć szczególny nacisk na grzechy klasy panującej.

\*

Jedną z form katechezy średniowiecznej było malarstwo. Na obrazach i freskach przedstawiano prawdy wiary w sposób zrozumiały nawet dla najmniej wykształconych. Jednym z najważniejszych motywów w ikonografii średniowiecza był Sąd Ostateczny. Artyści przedstawiali w nim paruzję, los zbawionych i potępionych. Poza przekazem nauczania Kościoła w tej materii zachęcali do życia zgodnego z cnotami chrześcijańskimi i unikania grzechu. Stosowanie mocnych środków wyrazu miało dodatkowo wpływać na emocje odbiorców i stanowić motywację do czynienia dobra i unikania zła. Przedmiotem analizy w niniejszym artykule była katecheza eschatologiczna zawarta we

<sup>31</sup> Ch. FRUGONI, *Lavorare all'Inferno*, Bari 2004.

<sup>32</sup> Por. J. BASCHET, *Les justices de l'au-dela*, s. 381

<sup>33</sup> Por. J. LE GOFF, *Długie średniowiecze*, Warszawa 2004, s. 124-126.

fresku przedstawiającym Sąd Ostateczny w miejscowości Sant'Agata dei Goti we Włoszech. Analizie poddano treści i formy przedstawienia Chrystusa Sędziego, nieba jako przestrzeni zbawionych, czyśćca i piekła jako konsekwencji odrzucenia łaski.

#### BIBLIOGRAFIA

- ABBATE F., La civiltà artistica, w: *Le città nella storia d'Italia. Sant'Agata dei Goti*, red. F. Abbate, I. Di Resta, Laterza, Roma-Bari 1984, s. 48-49.
- BASCHE J., Le sein d'Abraham. Un lieu de l'au-delà ambigu (théologie, liturgie, iconographie), w: *De l'art comme mystagogie. Iconographie du Jugement dernier et des fins dernières à l'époque gothique*, Poitiers 1996, s. 71-94.
- BASCHE J., Les justices de l'au-dela, les représentations de l'enfer en France et en Italie (12e-15e siècle), Rome 1993.
- Campania, w: *Storia dell'Arte italiana*, s. 51-76.
- CASAGRANDE C., La moltiplicazione dei peccati. I cataloghi dei peccati nella letteratura pastorale dei secoli XIII-XV, w: *La peste nera: dati di una realtà ed elementi di una interpretazione*, Spoleto 1994, s. 25-47.
- CECCHINI G., CARLI E., *San Gimignano*, Milano 1962.
- CHRISTE Y., *Giudizio Universale nell'arte del medioevo*, red. M.G. Balzarini, Milano 2000.
- DE VORAGINE J., *Legenda Aurea*, red. A.L. Vitale Brovarone, Torino 1995.
- DORINI D., *Giudizio Universale Sant'Agata dei Goti (Benevento) – Chiesa dell'Annunziata. Predica artistica*, [http://www.rudyz.net/apps/corsaro/filibuster.php?env=flb\\_giovyz&site=enzaconfini&id=A000000090LRE](http://www.rudyz.net/apps/corsaro/filibuster.php?env=flb_giovyz&site=enzaconfini&id=A000000090LRE) (dostęp: 16.08.2019).
- FRUGONI Ch., *Alberi (in paradiso voluptatis)*, w: *L'ambiente vegetale nell'Alto Medioevo*, Spoleto 1990.
- FRUGONI Ch., *Lavorare all'Inferno*, Bari 2004.
- GRÖTECKE I., Representing the Last Judgement: Social Hierarchy, Gender and Sin, „*The Medieval History Journal*” 1(1998), s. 233-260.
- Il Santuario dei Ghirli in Campione d'Italia. Guida storico-artistica*, Locarno 1984.
- JURKOWLANIEC G., *Chrystus Umęczony. Ikonografia w Polsce od XIII do XVI wieku*, Warszawa 2001.
- LE GOFF J., *Długie średniowiecze*, Warszawa 2004.
- LE GOFF J., *Narodziny czyśćca*, Warszawa 1997.
- O'REILLY J., *Studies in the Iconography of the Virtues and Vices in the Middle Ages*, New York 1988.
- PAOLUCCI A., Denuncia sociale tra inferno e paradiso nel „Giudizio universale” di Sant'Agata dei Goti, „*L'Osservatore Romano*”, 4 czerwca 2014, s. 5.
- QUIRICO T., A iconografia do Inferno na tradição artística medieval, „*Mirabilia*” 12(2011), s. 1-19.
- SAPORITI L., Il potere dello stemma araldico dell'Arma Christi, „*Ricerche di S/Confine*” 1(2010), nr 1, s. 3-34.
- SCAVIZZI G., Nuovi affreschi del Quattrocento campano, „*Bollettino d'Arte*” 1962, s. 196-206.

VORGRIMLER H., Storia dell'Inferno. Il sorgere e il fiorire dell'idea dell'aldilà dall'antica Babilonia ai nostri giorni, Casale Monferrato 1995.

WEGNER H., Etimasia, w: Encyklopedia Katolicka, t. IV, red. R. Łukaszyk, L. Bieńkowski, F. Gryglewicz, Lublin 1995, kol. 1162-1166.

#### KATECHEZA O SĄDZIE OSTATECZNYM NA FRESKU Z SANT'AGATA DEI GOTI

##### S t r e s z c z e n i e

Wśród różnych form katechezy średniowiecznej wyróżnia się ikonografia, która ilustrowała podstawowe prawdy wiary i zachęcała do życia zgodnego z tym nauczaniem. Jednym z popularnych tematów ikonograficznych tego okresu był Sąd Ostateczny umieszczany zazwyczaj na tylnej ścianie kościołów po to, aby przypominać wychodzącym z kościoła ludziom o ich ostatecznym losie. Kwestie eschatologiczne cieszyły się zawsze dużą popularnością, bowiem dotyczą osobiście każdego człowieka. Oprócz zainteresowania wiernych treściami eschatologicznymi powodem powstawania przedstawień Sądu Ostatecznego była ich forma wizualna, dostępna dla każdego, nawet dla najslabiej wykształconych. Jednym z tego typu dzieł jest fresk znajdujący się w miejscowości Sant'Agata dei Goti we Włoszech, który jest przedmiotem analizy w niniejszym opracowaniu. Omówione zostały główne treści przedstawione na fresku i ich forma. Wskazano na teologiczne znaczenie poszczególnych elementów ikonograficznych i ich zgodność z oficjalnym nauczaniem Kościoła. Podsumowując analizę fresku można stwierdzić, że stanowi on ważną formę ówczesnej katechezy, poprawnej teologicznie i mającej duże znaczenie pedagogiczne.

**Słowa kluczowe:** katecheza; ikonografia włoska; Sąd Ostateczny; Sant'Agata dei Goti.