

Folia Historiae Artium

Seria Nowa, t. 13: 2015 / PL ISSN 0071-6723

MICHAŁ KURZEJ

Uniwersytet Jagielloński, Instytut Historii Sztuki

ŚWIĄTYNIA MĄDROŚCI

PROGRAM TREŚCIOWY WYSTROJU KOŚCIOŁA ŚW. ANNY W KRAKOWIE

Treściom wystroju kościoła św. Anny [il. 1] najwięcej uwagi poświęciła Zofia Maślińska-Nowakowa w bardzo wnikliwej i świetnej pod względem metodologicznym pracy doktorskiej. Badaczka wskazała na kluczową rolę księdza Sebastiana Piskorskiego, dyrektora fabryki kościoła w zaplanowaniu dekoracji świątyni i zwróciła uwagę na jego kazania jako klucz do interpretacji jej programu treściowego. Omawiając go w kolejności chronologii dziejów Zbawienia, wyeksponowała wątek chrystologiczny, rozpoczynający się od wcielenia Jezusa i kontynuowany przez jego nauczanie, śmierć i zmartwychwstanie, aż po zapowiedź przyszłej chwały. Osobno omówiła tematy związane ze św. Janem Kantym oraz wątek Jerozolimy Niebiańskiej¹. W całości opublikowany został ostatni rozdział pracy, zawierający wyczerpujące wyliczenie ikonograficznych środków wyrazu, ich niezbyt dokładną klasyfikację² oraz skrót zasadniczej części dysertacji³. Próbę interpretacji programu kościoła podjął później Stanisław Kobielus, który za pierwszoplanowy uznał apokaliptyczny wątek Niebiańskiej Jerozolimy i w jego kontekście przeanalizował tematykę oraz układ poszczególnych przedstawień, biorąc



1. Kościół św. Anny w Krakowie, widok od zachodu (fot. M. Kurzej)

pod uwagę szeroką tradycję literatury teologicznej⁴. Trafne spostrzeżenia na temat treści wystroju kościoła poczynił też Mariusz Karpowicz przy okazji omówienia płótna w ołtarzu głównym. Podkreślił on znaczenie obrazu w programie kościoła oraz wskazał na jego połączenie z wątkiem wcielenia Chrystusa i treściami mariologicznymi wyeksponowanymi w nawie⁵. Niektóre elementy wystroju kościoła były również uwzględniane w opracowaniach poświęconych wybranym

¹ Z. MAŚLIŃSKA-NOWAKOWA, *Rola tekstu literackiego w kształtowaniu dekoracji barokowego wnętrza kościoła św. Anny w Krakowie*, praca doktorska napisana pod kierunkiem prof. dr hab. Adama Bochnaka w Instytucie Historii Sztuki UJ, 1966, mps w Archiwum UJ.

² Z. MAŚLIŃSKA-NOWAKOWA, *Formy słowno-obrazowe dekoracji kościoła św. Anny w Krakowie*, [w:] *Treści dzieła sztuki. Materiały sesji SHS, Gdańsk, grudzień 1966*, Warszawa 1969, s. 195–213. Opisane przez autorkę aluzje nie różnią się zasadniczo od symboli, emblemy to wszystkie połączenia wizerunku z tekstem, a glorie to narracje, które zostały umieszczone na sklepieniu.

³ Z. MAŚLIŃSKA-NOWAKOWA, *Literackie źródła dekoracji kościoła św. Anny w Krakowie*, „Rocznik Krakowski”, 42, 1971, s. 33–62.

⁴ S. KOBIELUS, *Idea Niebiańskiej Jerozolimy w dekoracji monumentalnej kościoła św. Anny w Krakowie*, „Rocznik Krakowski”, 53, 1987, s. 39–62.

⁵ M. KARPOWICZ, *Jerzy Eleuter Siemiginowski, malarz polskiego baroku*, Warszawa 1974, s. 155.

symbolom, czy motywom ikonograficznym, takim jak książka i sybille⁶. Choć wspomniane prace zawierają cenne ustalenia i uwagi szczegółowe, liczne kwestie pozostały jednak niezauważone lub nie do końca wyjaśnione. Co więcej, w dotychczasowych interpretacjach właściwie nie uwzględniano specyficznego charakteru świątyni będącej kościołem uniwersyteckim ani okoliczności jej budowy. Temat warto więc podjąć na nowo, biorąc pod uwagę funkcję budowli, sens dydaktyczny jej programu, percepcję widza poruszającego się po wnętrzu, a przede wszystkim interpretację poszczególnych przedstawień i motywów pozostawioną przez jego głównego twórcę, ks. Sebastiana Piskorskiego⁷.

Najwięcej informacji o jego roli w powstaniu kościoła przynosi wydana z okazji konsekracji książka Andrzeja Buchowskiego. Jest to jedna z najwcześniejszych, jeśli nie w ogóle pierwsza w literaturze polskiej, monografia dzieła sztuki, zawierająca obszernie omówienie okoliczności jego powstania, nazwiska najważniejszych artystów oraz szczegółowy opis ikonograficzny⁸.

Kluczem do interpretacji niektórych elementów programu treściowego kościoła są też liczne homilie wygłoszone przez jego autora. Poglądy na temat zasad kształtowania budynku kościelnego wyraził on w kazaniu na konsekrację tejże świątyni akademickiej, opisując Kościół mistyczny, który wierny powinien wznieść w swojej duszy i ozdobić przykazaniami, cnotami oraz dobrymi uczynkami⁹. Opis

ten jest w kilku miejscach zbieżny z programem kościoła św. Anny, przeważnie jednak uwagi zawarte w tym kazaniu są na tyle ogólne, że mają raczej charakter uniwersalnego wykładu na temat symboliki architektury sakralnej (np. wyjaśnienie symboliki krzyżowego rzutu kościoła) niż eksplikacji szczegółowych rozwiązań zastosowanych przez niego w tym konkretnym wnętrzu¹⁰. Warto więc zwrócić uwagę na homilie, w których Piskorski poruszał kwestie teologiczne uwidocznione w wystroju kościoła. Szczególnie interesujące są jego rozważania o Matce Boskiej – jej wstawiennictwie i udziale w planie zbawienia, a także uwagi o jej pochodzeniu i naturze.

Temat ten Piskorski poruszył w kazaniu wygłoszonym w roku 1682 w Jaworowie dla króla Jana III i Marii Kazimiery, głosząc tezę o preegzystencji Marii:

Co Mądrość wieczna przez Mędrca ziemskiego o sobie powiedziała: *Ego ex ore Altissimi prodivi, primogenita ante omnem creaturam*: Jam z ust Najwyższego wyszła, pierworodna przed wszystkim stworzeniem: toż Matka tejże Mądrości wiecznej, od której się Słowo nieskończone pierwszych słów na ziemi wymawiać uczyło, z zgodnym Ojców Świętych rozumieniem o sobie mówi i tak się do nas wszystkich (którzy się dziś nabożnie jej pytamy: *ostende nobis Patrem*: pokaż nam Ojca Matko Syna Boskiego Niepokalanie Poczęta) dziś odzywa: *Ego ex ore Altissimi prodivi, primogenita ante omnem creaturam*. Urodzenie moje z ust Najwyższego, przyście moje pierwsze niż wszystkiego stworzenia wystawienie¹¹.

Piskorski stwierdził więc, że Maria to „nie Adamowa, jako wszyscy ludzie, ale samego Najwyższego Boga jedynaczka, pierworodna córka”. Na poparcie tej tezy przywołał on pierwszą *Homilię na Narodzenie Najświętszej Marii Panny* św. Jana z Damaszku, którą skomentował następująco:

Kiedy przyszedł czas, aby przejrane przed wieki wcielenie Syna Boskiego dla zbawienia świata wypełnione było, sporządzona jest temuż Synowi Boskiemu, od Ojca Wszechmocnego Matka, której podobna znaleźć się żadna i przed tym nie mogła i nie może na wieki¹².

Tę argumentację Piskorski wykorzystywał do udowodnienia, że Maria przyszła na świat bez obciążenia grzechem

dla konceptu kazania konsekracyjnego był najprawdopodobniej zbiór homilii autorstwa Stanisława Papczyńskiego, *Templum Dei Mysticum quod in homine christiano demonstravit R. P. Stanislaus a Iesu Maria presbyter polonus*, Cracoviae 1675.

¹⁰ Na brak wyraźnych odniesień do programu kościoła św. Anny w kazaniu na konsekrację zwróciła uwagę Maślińska-Nowakowa, sugerując że Piskorski był zbyt skromny, by opisywać własne dzieło (Z. MAŚLIŃSKA-NOWAKOWA, *Rola tekstu literackiego*, s. 85).

¹¹ S. PISKORSKI, *Kazania na dni pańskie*, s. 405.

¹² *Ibidem*, s. 406.

⁶ A. DZIĘCIOŁ, *Książka jako symbol w kulturze polskiej XVII wieku*, Warszawa 1997, s. 105–106; R. SŁOMA, *Sybille*, Kraków 2000 (Polska sztuka kościelna renesansu i baroku. Tematy i symbole, red. K. Moisan-Jabłońska, t. 2: Nauka Kościoła), s. 118–121.

⁷ Na temat Piskorskiego zob. W. BACZKOWSKA, *Piskorski Sebastian Jan*, [w:] *Polski Słownik Biograficzny*, t. 26/3, z. 110, Wrocław i in. 1981, s. 559–561; B. NATOŃSKI, *Piskorski Sebastian Jan*, [w:] *Słownik Polskich Teologów Katolickich*, red. H. E. Wyczawski, t. 3, Warszawa 1982, s. 373–376; M. KURZEJ, *Siedemnastowieczne sztukaterie w Małopolsce*, Kraków 2012, s. 91–92, 398–399; idem, *Książdz Sebastian Piskorski a sztuka i historia*, [w:] *Sztuka po Trydencie*, red. K. Kuczman, A. Witko, Kraków 2014, s. 415–428. Piskorski kierował budową kościoła od 15 XII 1692, kiedy była ona jeszcze w fazie fundamentów, aż do jej ukończenia i decydował nie tylko o programie ikonograficznym, ale również o zatrudnieniu artystów i innych wykonawców.

⁸ A. BUCHOWSKI, *Gloria Domini super Templum [...] S. Annae [...]*, Cracoviae 1703. Polskie streszczenie zostało dodane do uaktualnionego wydania *Klejnotów Krakowa* Piotra Pruszcza (*Abrys terażniejszego kościoła kolegiaty s. Anny...*, [w:] P. H. PRUSZCZ, *Klejnoty stołecznego miasta Krakowa, albo kościoły [...]*, Kraków 1745, s. 184–224).

⁹ S. PISKORSKI, *Kazania na dni pańskie, na uroczystości Bogarodzicy Panny Niepokalanie Poczętej, na święta osobliwe Sług Pańskich...*, Kraków 1706, s. 1025–1048. Zob. też J. KRACIK, *Wspaniałe Bogu wystawione dzieło. Jak w Krakowie kościół świętej Anny budowano*, Kraków 2003; K. PANUŚ, *Od świątyni z kamienia do świątyni duchowej. „Kazanie na dedykację kościoła świętej Anny” ks. Sebastiana Piskorskiego*, [w:] *Karta z kalendarza dziejów Uniwersyteckiej kolegiaty św. Anny w Krakowie*, Kraków 2014, s. 53–65. Inspiracją

pierworodnym dlatego rozważając kwestię jej genealogii eksponował pierwiastek boski¹³. Doprowadziło go to do stwierdzenia, że Maria „lubo ojca Joachima, Matkę Annę miała, jakoby ich nie miała, bo z nich pierworodnego grzechu nie zabrała”¹⁴.

Wątek genealogii Marii Piskorski rozwinął w kazaniu na święto jej Narodzenia, wygłoszonym w kościele Augustianów na Kazimierzu. Zostało ono osnute wokół tematu pochodzenia Chrystusa – jednego z kluczowych dla interpretacji wystroju kościoła św. Anny. Wychodząc od pytania „Jak bliskie jest zpokrewnienie Najświętszej Matki Boskiej ze wszystkimi osobami Trojce Najświętszej”¹⁵, Piskorski znalazł następującą wskazówkę:

Kto chce Genealogią, Parentelę, zrodzenie Najświętszej Matki Boskiej wywodzić, potrzeba aby umiał czytać Księgę Rodzaju, albo jako w Szkole Prawa uczyć *Arbor Generationis* [...] Pódmysz tedy tę Księgę Rodzaju, albo to Drzewo zpokrewnienia otworzywszy, szukać genealogiej Najświęt[szej] Matki Boskiej Nowonarodzonej, jako jest blisko z Bogiem spokrewniona, jako z nim w jednymże stopniu zostająca, jako jest Najświętsza Matka Boża to, co sam Bóg jest. *Qui videt me, videt et Patrem meum, videt et Matrem meam*¹⁶.

Ten trop doprowadził Piskorskiego do osobliwego stwierdzenia, że Maria jest zarówno matką jak i ojcem Chrystusa:

Lubo Syn Boski począł się z Ducha S., że jednak nie na podobieństwo Boskie, ale na podobieństwo ludzkie *in similitudinem hominum factus*; nie może się Duch S. nazwać Ojcem Jego. Matka zaś Najświętsza ponieważ udzieliła najczystszej krwi swojej, na podobieństwo ludzkie w Cielonemu Słowu, dlatego się sama tylko i Matką i Ojcem Słowa w Cielonego zowie. *Matris expers ille, Patris expers hic: utrumque horum Divinitas est*. O Matko, jako w bliskim stopniu Ojcu Niebieskiemu rodzeniem i urodzeniem Twoim zpokrewniona jesteś! On Ojcem jest Syna wiecznego bez Matki, tyś Matką tegoż Syna bez Ojca. On na podobieństwo swoje rodzi Słowo Wieczne, Ty na podobieństwo Twoje nosiłaś w żywocie Twoim i powiłaś w radości toż Słowo Wieczne¹⁷.

Dzięki swojemu pochodzeniu, Maria może udzielić wiernym łaski i miłosierdzia, co Piskorski uzasadniał parafrazując odnoszący się do mądrości Bożej cytat z Księgi Syracha (24,19):

¹³ Ibidem, s. 406–409, 433.

¹⁴ Ibidem, s. 409.

¹⁵ Ibidem, s. 431.

¹⁶ Ibidem, s. 434–435.

¹⁷ Ibidem, s. 436–437.

Wolasz nas i przy terazniejszej szczęśliwego Narodzenia Twego chwalebnej uroczystości: *Transite ad me omnes, qui concupiscitis me, et de generationibus meis implemini*. Póďte do mnie wszyscy, którzy mnie pragniecie, a z rodowitości moich, z Parentele mojej, z obfitości mojej napełnieni będziecie, *de generationibus meis*. Bieżemy do Ciebie Najświętsza Rodzicielko Boska, ogłodzeni obżarstwem matki naszej synowie Ewy, garniemy się do twoich macierzyńskich piersi, czerpać z nich łaskę twoją, miłosierdzie twoje, ratunek twój we wszystkich potrzebach naszych pragniemy¹⁸.

Wątek godności Marii Piskorski rozwinął w kazaniu na święto Zwiastowania, wygłoszonym dla krakowskich klarysek, w którym podkreślał identyczność natury Chrystusa i jego matki, a przywołując słowa Arnolda z Bonneval, wskazywał na ich tożsamość:

Przewyższyła naprzód Najświętsza Matka Boska wszystkich aniołów Pańskich dostojnością natury, bo pierworodna była między wszystkim stworzeniem Stwórcy wszechmogącego córką. *Primogenita ante omnem creaturam*. [...] Jednoż jest Marij Panny i Chrystusa ciało, jeden duch, jedno serce, jedna miłość Matki Boskiej i Syna Boskiego. *Unitas ergo divisionem non recepit, nec secatur in patres*. Taką jedność niepodobna rozdzielić, rozerwać na części niepodobna¹⁹.

Wywód o preegzystencji Marii Piskorski umieścił również w kazaniu na święto Nawiedzenia, wygłoszonym w krakowskim kościele Karmelitów na Piasku²⁰, wskazując na udział Marii w dziele Zbawienia:

[...] toć jej słusznie przyznać ten tytuł, to imię możemy, że jest z Chrystusem Zbawicielem naszym *Concaput Ecclesiae, Corredemptrix nostra*: że jest Najświętsza Matka Boska z Chrystusem głową Kościoła Świętego zbawienie nasze społecznie z nim sprawująca²¹.

W konsekwencji Piskorski musiał się więc wypowiedzieć na temat pokrewieństwa Marii z Trójcą Świętą:

*Quae est ista, quae progreditur quasi aurora consurgens? A co zacz ta jest, jakiej Familij, którego herbu? Ta która postępuje jako Jutrzenka wschodząca, piękna jako księżyc, wybrana jako słońce, straszna jako sztyk wojska obozem stojącego. Qua est ista, która to? Łatwo teraz odpowiemy na to: Ta to jest Ojcu niebieskiemu przy swojej nienaruszonej całości, jako księżyc płodnemu, we wszystkim podobna, *pulchra**

¹⁸ Ibidem, s. 445.

¹⁹ Ibidem, s. 450–451.

²⁰ Ibidem, s. 481–482.

²¹ Ibidem, s. 480.

ut Luna. Ta to jest, która słońcu sprawiedliwości Synowi Boskiemu współistotna *electa ut Sol*. Ta to jest, która Duchowi Ś. jako jutrzienka, z morza wszechmocności Boskiej powstająca, we wszystkim jest przyrodzona, *quasi aurora consurgens*. W ostatku ta to jest, która tak wielkim i porządnym szykiem genealogiej swojej z królów, patriarchów, proroków wywiedziona, wszystkim nieprzyjacielom boskim zostaje straszna. *Terribilis ut castrorum acies ordinata*. Ta jest, która na najwyższym stopniu Rodzaju Boskiego ze wszystkimi Trzema Osobami Najświętszej Trójcy równie stawa. Zasiada Syn Boski prawą rękę Ojca przedwiecznego *dextris Dominus Domino meo, sede a dextris meis*, stawa tamże zaraz Córka Gołębice niebieskiej Ducha Najświętszego Królowa nieba i ziemie Matka Boska²².

Pochodzenie Matki Boskiej od Ducha Świętego Piskorski tłumaczył koniecznością dopełnienia relacji między osobami boskimi, które nie byłyby sobie równe, gdyby jedna z nich nie miała swojej emanacji:

Ojciec wieczny rodzi Syna, sobie we wszystkim równego, Syn z Ojcem tchnie oraz równa sobie we wszystkim Trzecią Osobę Ducha Świętego. A Duch co? Ponieważ ani rodzi, ani tchnie inszej osoby w Bóstwie, ale tylko od Ojca i Syna pochodzi, bierze sobie produkcją, stworzenie tej, która jest podobna Ojcu wiecznemu, a Synowi Boskiemu współistotna, aby tak i od niego, który od Ojca i Syna pochodzi, Matka wtórej osoby Trójce Najświętszej proces swój, rodowitość swoją także prowadziła, od niego descendencyją swoją miała²³.

Mimo że formułowane przez Piskorskiego poglądy wydają się ryzykowne, warto podkreślić, że rozwinął on oryginalną refleksję mariologiczną, co wyróżniało go na tle polskich pisarzy wieku XVII²⁴. Jego koncepcje nie były jednak zupełnie samodzielne. Jednym z ich możliwych źródeł jest kazanie narodzeniu Marii św. Piotra Damianiego, zawierające tezę o identyczności Bożej Rodzicielki i Boga – Stwórcy, „quia

idem est, quid illa”²⁵. To szczególne uwypuklenie świętości Marii, podkreślenie jej roli w dziele Zbawienia i skojarzenie z Mądrością Bożą znalazło odbicie w wystroju kościoła przez wyeksponowanie wątków maryjnych, przeplecionych z narracją o pochodzeniu i przekazywaniu Mądrości. Specyficzna mariologia ks. Piskorskiego współtworzy więc niezwykle konglomerat znaczeń i metafor, jakim jest program wystroju kościoła uniwersyteckiego.

Główny koncept programu ikonograficznego kościoła musiał mieć źródło w okolicznościach jego powstania, warto więc przypomnieć sytuację, w jakiej doszło do podjęcia decyzji o zburzeniu starej świątyni i wzniesieniu nowej. Buchowski skupił się na praktycznej potrzebie wzniesienia nowego kościoła, twierdząc że stary był zbyt mały na potrzeby uczelni i akcentując pobożne obiekcje decydentów, którzy powodowani skromnością i umiłowaniem ubóstwa, woleli przeznaczyć pieniądze na cele dobroczynne²⁶. Późniejsi badacze dopatrywali się jednak innych przyczyn tej decyzji, wskazując na promocję kultu nowego uniwersyteckiego świętego²⁷ oraz chęć przewyższenia kościoła Jezuitów, nad którymi uniwersytet odniósł zwycięstwo w sporze o prawo do nauczania²⁸. Wprawdzie monopol krakowskiej uczelni został potwierdzony już w roku 1634²⁹, ale jej konflikt z zakonem ciągnął się dalej, podsycany planami otwarcia szkół jezuitów. Jego kolejne epizody dotyczyły otwarcia zakonnych akademii we Lwowie (zablokowanego w roku 1664), oraz w Poznaniu, gdzie w roku 1678 jezuita uzyskali królewską zgodę na promowanie uczniów, która została cofnięta po siedmiu latach, a więc zapewne niedługo przed podjęciem decyzji o budowie nowego kościoła uniwersyteckiego. Wydarzenie to zbiegło się również z intensyfikacją prac w procesie kanonizacyjnym Jana Kantego, a może nawet przyczyniło do ich przyśpieszenia. Wysłana do Rzymu prośba o zgodę na przeniesienie relikwii w związku z budową nowego kościoła, była doskonałą okazją do przypomnienia o przedłużającym się procesie, a także zwrócenia uwagi na rosnący napływ pielgrzymów do grobu świętego³⁰. W każdym razie w czasie projektowania wystroju kościoła spodziewano się zapewne szybkiej kanonizacji patrona

²² Ibidem, s. 443–444.

²³ Ibidem, s. 441–442. Koncepcja ta została zaczerpnięta z rozważań francuskiego kapucyna – Louisa François d’Argentan, który obszerny fragment swego dzieła teologicznego poświęcił rozważaniom o związku Marii z osobami Trójcy. Doszedł on do wniosku, że Matka Boska stanowi jej ostateczne dopełnienie – *totius trinitatis complementum* – właśnie ze względu na pochodzenie od Ducha Świętego (L. F. D’ARTEGNAN, *Conferences theologiques et spirituelles sur les Grandeurs de la Tres-Sainte Vierge Marie Mere de Dieu*, t. 1, Rouen 1680, s. 48).

²⁴ Przegląd najpopularniejszych polskich prac mariologicznych (nie uwzględniając Piskorskiego) zestawiała E. ANDRASZ, *Polska mariologia hagiograficzna. Studium historyczno-dogmatyczne*, Olsztyn 2006.

²⁵ P. DAMIANI, *Opera omnia*, wyd. C. Caietani, Parisiis 1642, t. 2, s. 100. W XVII w. kazanie Damianiego zostało przypomniane przez poczytnego teologa jezuitę Jeana Crassetta (J. CRASSET, *La véritable dévotion envers la S. Vierge établie et defendue*, Paris 1678, t. 2, s. 20).

²⁶ A. BUCHOWSKI, *Gloria Domini*, k. B4r–cr.

²⁷ J. BUKOWSKI, *Kościół akademicki św. Anny. Monografia historyczna*, Kraków 1900, s. 28.

²⁸ A. MAŁKIEWICZ, *Theoria et praxis. Studia z dziejów sztuki nowożytnej i jej teorii*, Kraków 2000 (Ars Vetus et Nova, red. W. Bałus, t. 2), s. 175; S. MOSSAKOWSKI, *Tylman z Gameren (1632–1706): twórczość architektoniczna w Polsce* Warszawa 2012, s. 48.

²⁹ S. ZAŁĘSKI, *Jezuici w Polsce*, Kraków 1908, s. 67–69.

³⁰ Zob. J. A. PUTANOWICZ, *Życie, cuda i dzieje kanonizacji S. Jana Kantego...*, Kraków 1780, k. 12v.

uczelnia, którego rola musiała zostać odpowiednio zaakcentowana w programie ikonograficznym.

Główny koncept wystroju kościoła Buchowski scharakteryzował następująco:

Diva Anna (cuius nomine Ecclesia intitulatur) in sua Domo Hera, hospitanti Sancissimae Filiae, cum suo aeternique Patris Filio, Mysterium Salutis humanae, ab Incarnatione ad ipsam gloriosam Resurrectionem, Apocalypticis signis expressam, supra concavam fornicis superficiem praesentabit: ipsa in Altari Mettertia, Sanctissimum Mariae Filium adorabit, genealogiamque eius ad Divi Matthaei Sanctum Evangelium, circumcirca zophorum insidentes Caelestes Genii caelati praesentabunt. In medio vero zophori facie pictura caelaturis intermixta, trium ulimorum psalmorum laudes, symbolice ad Gloriam Dei Patris figurabit, et alia infra dicenda adornationis series et ordo applicabitur³¹.

Pierwsza część tego fragmentu odnosi się do przedstawienia na obrazie ołtarza głównego [il. 2], w którym Mariusz Karpowicz słusznie widział swego rodzaju podsumowanie programu treściowego kościoła. Temat przedstawienia określano przeważnie jako *Św. Anna Samotrzec*³², gdyż kompozycja jego głównej sceny wpisuje się wyraźnie w tradycję przedstawiania tego tematu. W intencji twórców nie był to jednak pozaczasowy wizerunek dewocyjny, ale ukazanie konkretnego momentu, w którym św. Anna objaśnia Marii i Jezusowi plan zbawienia ludzkości. Namalowano właściwie krótką przerwę w nauce, podczas której babka, trzymająca na kolanach otwartą księgę, całuje dłoń wnuka.

W ten sposób treść obrazu zbliża się do tematu *Nauczania Marii przez św. Annę*, czy też jej wariantu określanego czasem jako *Pouczenie Marii*. Ukształtowały się one pod wpływem pism św. Ambrożego, według którego Anna miała przekazać Marii odnoszące się do niej prorocstwo Izajasza, zapowiadające, że zostanie ona matką Zbawiciela. W ten sposób Anna, będąc według słów siedemnastowiecznej



2. J. Szymonowicz-Siemiginowski, *Św. Anna nauczająca* (fot. M. Kurzej)

modlitwy „dokończeniem Zakonu Mojżeszowego, a początkiem Zakonu Nowego”, czyli „zwornikiem Starego i Nowego Testamentu”, miała przygotować córkę do wypełnienia dzieła zbawienia i przekazać jej mądrość Boga zawartą w pismach proroków³³.

Wizerunki nauczającej św. Anny można interpretować jako ilustrację przekazywania prawdy o Bogu³⁴, a ją samą – uznać za patronkę teologów, a więc także szczególnie opiekunkę uniwersytetu, którego prestiż opierał się na uprawnieniu do nadawania tytułu doktora teologii – najbardziej zaszczytnego spośród stopni akademickich³⁵. Można więc przyjąć, że w wystroju nowego kościoła, będącego swego rodzaju „wizytówką” uczelni, chciano ją

³¹ A. BUCHOWSKI, *Gloria Domini*, k. E3r, E3v. W tłum. autora: „Święta Anna (której wezwanie nosi kościół) w swoim domu pani, goszczonoj Najświętszej Córce z Synem jej i wiecznego Ojca, przedstawi tajemnicę zbawienia ludzkiego, od wcielenia do samego chwalebego zmartwychwstania, wyrażonego symbolami apokaliptycznymi nad zakrzywionej powierzchni sklepienia. W ołtarzu ona samotrzecia uczy Najświętszego Syna Marii, a wokoło duchy niebiańskie, wymodelowane siedzące na fryzie, pokażą jego rodowód według świętej Ewangelii świętego Mateusza. Zaś w środku, na licu fryzu, malowidła wymieszane ze stiukami przedstawi symbolicznie nabożeństwo trzech ostatnich psalmów do chwały Boga Ojca, a do tego będzie dołączony dalszy ciąg i porządek dekoracji, który opisano niżej”.

³² M. KARPOWICZ, *Jerzy Eleuter Siemiginowski*, Wrocław i in. 1974, s. 151–159.

³³ Na temat *Nauczania i Pouczenia Marii* zob. T. DZIUBECKI, *Dzieciństwo NMP*, [w:] *Maryja matka Chrystusa*, Warszawa 1987 (Ikongrafia nowożytnej sztuki kościelnej w Polsce, red. J. Pasierb, t. 1), s. 99–103.

³⁴ Tomasz Dziubecki proponował ich interpretację w kontekście starań o podniesienie poziomu kaznodziejstwa (T. DZIUBECKI, *Dzieciństwo NMP*, s. 101).

³⁵ K. MORAWSKI, *Historia Uniwersytetu Jagiellońskiego*, Kraków 1900, t. 2, s. 393–394.



3. Oświetlenie obrazu w ołtarzu głównym w okresie przesilenia zimowego (fot. M. Kurzej)

zaprezentować przede wszystkim jako szkołę teologiczną. Teologia jako nauka i przedmiot nauczania jest więc kluczem do interpretacji programu ikonograficznego kościoła.

W przytoczonym fragmencie Buchowski podkreślił też znaczenie fryzu z zapisem genealogii Chrystusa. Ponieważ zaczyna się on w zwieńczeniu ołtarza, a kończy w sąsiednim narożniku prezbiterium, nastawa jest jego kluczowym elementem, a umieszczony w niej obraz – właściwym zamknięciem, ukazującym jej wynik, czyli nowo narodzonego Jezusa. Związek fryzu z obrazem podkreśla też trzymany przez anioły, namalowane w górnej części, cytat z księgi Izajasza: *GENERATIONEM EIUS QUIS ENARRABIT*, który sugeruje, że właśnie pochodzenie Jezusa i Marii jest przedmiotem lekcji udzielanej im przez Annę.

Osadzenie ukazanej sceny w konkretnym czasie oraz jej związek z momentem przyjścia Chrystusa na świat, przesileniem zimowym i liturgicznym okresem Bożego Narodzenia zostały też zaznaczone przez niezwykle efektowny efekt luministyczny. Na przełomie grudnia i stycznia, około godziny 14:00 na obraz pada wąska plama światła słonecznego, tworząc rzeczywistą aureolę nad głowami Jezusa, Marii i Anny [il. 3], a następnie rozświetlając obłoki, na których namalowano

anioły, gdzie powoli gaśnie. Efekt idealnie koresponduje z tekstem mszalnej prefacji o Narodzeniu Pańskim:

Vere dignum et iustum est, aequum et salutare, nos tibi semper et ubique gratias agere: Domine, sancte Pater, omnipotens aeternae Deus: Quia per incarnati Verbi mysterium nova mentis nostrae oculis lux tuae claritatis infulsit: ut, dum visibiliter Deum cognoscimus, per hunc in invisibilium amorem rapiamur.

Możliwe, że opisany efekt świetlny był obliczony na moment odprawiania nony, podczas której śpiewano hymn, podkreślający nadprzyrodzony charakter światła i eschatologiczną symbolikę zmierzchu:

Rerum Deus, tenax vigor
Immotus in te permanens,
Lucis diurnae tempora
Successibus determinans:
Largire lumen vespere,
Quo vita nusquam decadat,
Sed praemium mortis sacrae
Perennis instet gloria. [...]

Z całą pewnością był to efekt zamierzony, gdyż Piskorski troszczył się o jego zachowanie jeszcze w testamencie, zalecając by okno nie zostało zasłonięte przez prospekt organowy:

I oto proszę by tak jako jest teraz pozytyw mały na chórze, tamże i na potem zostawał, a zaś dla ozdoby organy w kąciach na facjacie aby pozostawiono, jedne które by grały, a drugie ad speciem pryncypał tylko ozdobiwszy, nie wynosząc tychże organ tylko pod gzems, a tak decorem templi na facjacie nic nie zaćmi, i kościołowi całemu światła nie ujmie³⁶.

Słońce pada na obraz z okna fasady, po bokach którego umieszczono reliefy ukazujące Zwiastowanie rodzicom Marii [il. 4], zaznaczając w ten sposób, że mądrość przekazywana przez Annę została jej udzielona w sposób nadprzyrodzony. Odpowiadają im sceny objawień Mądrości ukazane po bokach wielkich okien w prezbiterium oraz kaplicy św. Jan Kantego.

Okno w fasadzie oświetla obraz, a treść obrazu odpowiada ikonografii fasady, która – co było częste w nowożytnej architekturze sakralnej – prezentuje swego rodzaju streszczenie konceptu treściowego całej budowli. Jej najważniejszym elementem jest napis nad wejściem, zawierający inwokację do św. Anny z prośbą, by uczyniła ofiarę dla Trójcy Świętej z kościoła, w którym ona jest panią, a św. Jan „edylem”:

³⁶ Archiwum Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie, rkps 36: *Liber Testamentorum et ordinationum* [...], 1647, *Codicilli tabularum suprema voluntas M. Sebastiani Piskorski* [...], 11 VIII 1707, s. 316.

D. O. M.

ANNA DEI MATRIS MATER METTERTIA TEMPLUM
HOC SUMMAE TRIADI FAC ANATHEMA SACRUM.SI PRAESENS HERA TU, SI TECUM CANTUS ILLI
AEDILIS, QUID EO SANCTIUS ORBIS HABET.

DIVINA PROVIDENTIA FECIT

PIETAS EXEGIT ENCAENIA OPERATVS EST A.D. MDCCIII

IL[LUSTRISS]IMUS R[EVERENDISS]IMUS D[OMINUS]
CASIMIRUS LUBIENSKI E[PISCOPUS]

CHELMEN[SIS] S[EDE] V[ACANTE] E[PISCOPUS]

CRAC[OVIENSIS] ET AB[BAS] CZERVI

NEN[SIS] ADMINISTRATOR P.

POSITUM A.D. 1706³⁷.

Zawarta w napisie prośba wiąże się zapewne ze skojarzeniem trzech osób przedstawionych na obrazie ołtarzowym z Trójcą Świętą. Jak zauważyła Maślińska-Nowakowa, zostało to wyrażone w kazaniu dominikanina, o Stanisława Ormińskiego, wygłoszonym z okazji poświęcenia kamienia węgielnego pod kościół św. Anny³⁸:

Jako Bóg jest Trinitas Summa, tak Anna święta z potomstwem swoim jest Trinitas Ima Iesus Maria Anna. Za czym, kiedy ten dom Boży pod tytułem Anny świętej zakłada mu, fundamenta jego ku czci, większemu upodobaniu Boskiemu, wyobrażeniem Trójcy Przenajświętszej ozdabiamy³⁹.

Św. Jan został na fasadzie określony jako pomocnik Anny, która, jako patronka, pośredniczy między fundatorem a Bogiem, orędując by przyjął on ofiarowaną mu świątynię. Błogosławiony profesor występuje więc jako patron niższego rzędu, reprezentant uniwersytetu bliższy akademikom niż postać biblijna. W programie kościoła powiązано wątki obu postaci, akcentując ich podobieństwo, sprowadzone właśnie do nauczania o Bogu. W dolnej kondygnacji fasady kościoła umieszczono figury św. Jana Kantego oraz św. Bernarda z Clairvaux [il. 5], który należał do niekwestionowanych autorytetów zarówno dla średniowiecznych, jak i nowożytnych teologów. Zestawienie tych świętych wynikało zapewne nie tylko z wdzięczności dla zakonu cystersów za przekazanie uniwersytetowi prawa patronatu nad kościołem⁴⁰, ale przede wszystkim z przekonania, że Jan inspirował się mistyką i poglądami św. Bernarda, które opierano o zachowane odpisy jego dzieł sporządzone przez

4. B. Fontana, *Zwiastowanie św. Annie* (fot. M. Kurzej)

Kantego⁴¹, a także o pisma uniwersyteckich historiografów. Ową inspirację opisał wprost dopiero Józef Putanowicz:

[Jan Kanty] w nabywaniu nauk trzymał się przestrogi S. Bernarda, piszącego: iż w większym poważaniu być powinny te rzeczy, które nas bardziej zbliżają do zbawienia, że usilniejsza tam być powinna pilność, z kąd zabierać możemy żywsze pobudki do kochania Boga, że nie mamy się uczyć dla ciekawości, lub dumy, lub dla innego względu doczesnego, lecz dla naszego i bliźnich naszych pożytku; [...] tak się temiz samemi przestrogami w nauczaniu Jan rządził⁴².

Podobieństwo obu postaci uwypuklił już jednak Adam Opatowiusz, który żywot św. Jana opatrzył mottem zaczerpniętym z pism św. Bernarda i zachęcającym do czerpania

³⁷ W polskim tłumaczeniu z w. XVIII początkowy czterowiersz brzmi: „O Matko Matki Boskiej, ten kościół wspaniały | Bogu w Trójcy Najświętszej, za nas oddaj cały. | W którym Ty Gospodynią, Jan Kanty Kościelnym; | Cała tu świątobliwość związkiem nierozdzielny” (Abrys, s. 223).

³⁸ Z. MAŚLIŃSKA-NOWAKOWA, *Literackie źródła*, s. 39.

³⁹ S. ORMIŃSKI, *Kamień nowego przybytku boskiego*, Kraków 1689, k. B2v.

⁴⁰ Takie wyjaśnienie podał A. BUCHOWSKI, *Gloria Domini*, k. Kv.

⁴¹ R. M. ZAWADZKI, *Mistrz Jan z Kęt i „szczęśliwy wiek Krakowa”*, [w:] *Felix saeculum Cracoviae – krakowscy święci xv wieku. Materiały sesji naukowej. Kraków, 24 kwietnia 1997 roku*, red. K. Panuś, K. R. Prokop, Kraków 1988, s. 55.

⁴² J. A. PUTANOWICZ, *Życie, cuda*, k. Bv.



5. B. Fontana, Św. Bernard z Clairvaux (fot. M. Kurzej)

przykładu z wybitnych ludzi⁴³, przedstawiając swojego bohatera jako uczonego i mistyka. Warto przyrzeć się bliżej temu elementowi literackiego wizerunku św. Jana, gdyż był on doskonale znany Piskorskiemu i zaciążył nad prezentacją osoby świętego w dekoracji kościoła św. Anny. Podobieństwo to było też pierwotnie zasygnalizowane w podpisach, odnoszących się do metafory słodczy: pod figurą Bernarda MEL MIRIFICUM, a pod Jana: DULCE CANTICUM.

Opatowiusz stwierdził, że „Mądrość prawdziwa [to] znać Pana Boga i miłować” wskazując na przykład Jana, któremu „miłość Boża tak bardzo serce jego rozpałała, że kościół raczej miał domem do pomieszkania, a nie collegium”⁴⁴. Jan poznawał więc Boga nie tylko rozumem, ale bezpośrednio – za sprawą mistycznego oświecenia, do którego sposobił się przez posty i inne praktyki ascetyczne, aby dzięki temu stać się lepszym uczonym i dydaktykiem:

⁴³ A. OPATOWIUSZ, *Żywot i cuda wielbnego Jana Kantego, doktora w Piśmie Ś. i Professora Akademiej Krakowskiej*, Kraków 1632, k. Bv.

⁴⁴ Ibidem, s. 12.



6. Oświetlenie grobu św. Jana Kantego w okresie przesilenia letniego (fot. M. Kurzej)

[...] począł sam z sobą uważać, że go Pan Bóg na to wzywa, aby w zakonie Jego ś[więt]y w rozumiewaniu wolei mandatów Jego przez bogomyślność przemieszkiwał [...] drogę zbawienną pokazując inszym, aby sam od niej wzgardzonym i odrzuconym nie był, siebie samego do otrzymania oświecenia i ratunków z nieba sposabiał i gotował przez posty i przez wstrzeźliwość od zażywania mięsa, przez częste modlitwy i przez gorące w bogomyślnościach zabawy i przez ostrą ścisłość żywota. A za tym, jakie by jego prace były, każdy zrozumieć może, wejrzawszy na Komentarz abo na wykład Ewangeliej Ś. Mattheusza Ewangelisty, który on ręką swoją napisał i na cztery księgi rozdzielił⁴⁵.

⁴⁵ Ibidem, s. 41–42. Wspomniany komentarz do Ewangelii św. Mateusza zachowany w Bibliotece Jagiellońskiej (rkps nr 1364–1366, 1368) był dawniej powszechnie uważany za autorskie dzieło św. Jana Kantego, dopóki Marian Rechowicz nie związał jego autorstwa z Benedyktem Hessem (zob. M. RECHOWICZ, *Św. Jan Kanty i Benedykt Hesse w świetle krakowskiej kompilacji teologicznej z xv w. Studia nad komentarzem do św. Mateusza*, Lublin 1958).

Według tej koncepcji, drogą do prawidłowego zrozumienia, a więc także nauczania prawd wiary przez teologa, jest świętość życia, dzięki której uzyskuje on mistyczne oświecenie, będące najwyższą formą naukowego olśnienia. Dosłowną ilustracją tej idei we wnętrzu kościoła jest nagrobek św. Jana, na którym ukazano posrebrzonego Baranka w glorii z podpisem ET LUCERNA EIUS EST, zaczerpniętym z Księgi Apokalipsy (21, 23) oraz putto, które wskazujące rękami na figurę i na trumnę świętego, pokazuje, że oświecenie Jana pochodzi bezpośrednio od Baranka.

Do wzmocnienia tego przekazu wykorzystano padające z okna w przeciwnym ramieniu transeptu naturalne światło, które popołudniami pod koniec czerwca oświetla figurę Baranka i otaczającą ją glorię [il. 6]. Według Opatowiusza, Jan Kanty „urodził się w święto Jana ś. Chrzcziciela, do którego po wszystkim czas żywota swego, jako podpisy w księgach ręką jego pisanych świadczą, miał znaczne nabożeństwo”⁴⁶, a więc w święto kojarzone z przesileniem letnim. Efekt przypomina więc, że urodziny Kantego przypadają 24 czerwca, a więc dokładnie 6 miesięcy przed Bożym Narodzeniem⁴⁷, w wigilię którego zmarł, czyli – wedle słów Opatowiusza – „przeszedł z żywota tego do nieśmiertelnego”⁴⁸. Zaakcentowanie obu tych dat za pomocą niezwykłych efektów luministycznych miało zapewne sugerować, że zostały one wybrane przez Opatrzność, która przeznaczyła Kantego do świętości i kierowała jego życiem od początku do końca⁴⁹.

Boskie oświecenie, za pośrednictwem św. Jana Kantego, miało być dostępne dla wiernych. Prości mogli brać przykład z jego cnót, a uczeni zapoznać się z pismami – aranżacja grobu miała im więc zasugerować, że mogą stać się kolejnym stopniem tej emanacji. Ponadto wskazanie mistyczno-intelektualnej więzi łączącej świętego z Bogiem, która nie została przerwana po śmierci, było zachętą do modlitw o jego wstawiennictwo zanoszonych przy relikwiach.

W dekoracji grobu [il. 7] wykorzystano oczywiście okazję do przypomnienia, że nowego świętego, jako latarnię, wraz z możliwością oświecenia jego myślą teologiczną, niesie wiernym uniwersytet, reprezentowany przez personifikacje czterech wydziałów dźwigające trumnę na swych barkach. Święty, którego światłem jest Baranek, sam miał się stać się latarnią dla wiernych. To porównanie zostało użyte w przez Buchowskiego w odniesieniu do postaci „szczęśliwego wieku Krakowa”:

Omnes hi unius seculi, una cum B. Joanne Cantio, velut lucernae ardentes coram hominibus lucebant, a quibus in tenebris ambulantium animi, Lumen veritatis in operatione acciperent, et ad vitae integritatem, bonorumque operum imitationem, amore Dei et proximi suavius traherentur⁵⁰.

W kontekście tej metafory należy interpretować otaczające mauzoleum Kantego figury czterech Janów – Chrzcziciela, Ewangelisty, Chryzostoma i Damascena – które ustawiono na kolumnach niczym latarnie. Sam dobór przedstawionych postaci wyraźnie wskazuje na podobieństwo krakowskiego profesora do jego świętych imienników, którzy również oświecali wiernych. Ich wizerunki przy grobie Kantego miały przypominać, że był on kaznodzieją i teologiem, podobnie jak prorok, apostoł oraz doktorzy Kościoła, z którymi miano go zrównać aktem kanonizacji. Do działalności kaznodziejskiej świętych odnoszą się też podpisy pod figurami Chrzcziciela i Chryzostoma – odpowiednio VOX i OS AUREUM. Apostoł został określony jako VERBUM – od incipitu swojej ewangelii, a Damascen – jako MANUS DEI, zapewne w nawiązaniu do legendy o cudownym odrośnięciu ręki, którą stracił przez zaangażowanie w obronę cudownych wizerunków.

Duże znaczenie miał też kształt podpór, które zaplanowano jako „quandam imitationem Columnarum Divi Petri in Vaticano Romano”⁵¹. Tej wzmianki nie należy jednak odnosić do brązowych kolumn dźwigających baldachim nad grobem apostoła, ale do będących ich pierwowzorem podpór antycznych, pochodzących według tradycji ze świątyni Salomona⁵²: wizerunki świętych będących pierwowzorem teologicznej mądrości wyniesiono na kolumnach przypominających dzieło najmądrzejszego z ludzi (1 Krl. 3, 12). Dlatego biały kolor tych podpór – upodobniający je do pierwowzoru – był dla Piskorskiego tak ważny, że znalezienie złoża odpowiedniego kamienia uznano za cud⁵³.

Całe mauzoleum można też interpretować jako kompozycję o charakterze teatralnym, w której spodziewaną kanonizację Jana zobrazowano jako konkretną czynność: Uniwersytet oddaje swojego profesora Niebu, a święci imiennicy przyjmują go do swego grona. W przeciwieństwie do św. Stanisława, Jan Kanty jest wynoszony ku górze przez przedstawicieli jego własnej społeczności, która przysporzyła mu chwały modlitwą o kanonizację, ale

⁴⁶ A. OPATOWIUSZ, *Żywot i cuda*, s. 5.

⁴⁷ Według Ewangelii św. Łukasza 1, 26 Zwiastowanie Marii nastąpiło sześć miesięcy od poczęcia Jana, więc Jezus był od niego o pół roku młodszy.

⁴⁸ A. OPATOWIUSZ, *Żywot i cuda*, s. 43.

⁴⁹ Ślad takiego przekonania można znaleźć w jego żywocie autorstwa Opatowiusza, który stwierdził, że Jan urodził się w Kętach „za sporządzeniem opatrności wiecznej” (A. OPATOWIUSZ, *Żywot i cuda*, s. 5).

⁵⁰ A. BUCHOWSKI, *Gloria Domini*, k. B3r, B3v. Tłum.: „Wszyscy ci w jednym stuleciu, razem z bł. Janem Kantym, niczym płonące latarnie świecili wobec ludzi błądzących w ciemnościach grzechu, którzy od nich, w ich działalności otrzymali światło prawdy i łatwiej zostali przywiedzeni do poprawności życia, naśladowania dobrych uczynków i miłości Bożej”.

⁵¹ Ibidem, k. Fv.

⁵² Na temat kolumn zob. J. B. WARD PERKINS, *The Shrine of St. Peter and Its Twelve Spiral Columns*, „The Journal of Roman Studies”, 42, 1952, z. 1–2, s. 21–33.

⁵³ A. BUCHOWSKI, *Gloria Domini*, k. Fv.



7. Mauzoleum św. Jana Kantego (fot. M. Kurzej)

także znacznymi nakładami finansowymi. Symbolizują ją personifikacje czterech wydziałów uniwersytetu: teologicznego – z ręką wyciągniętą w geście błogosławieństwa, medycznego – z laską Eskulapa, prawniczego – z księgą, biretem i łańcuchem na szyi oraz sztuki – trzymającą ekliptykę z wyeksponowanym znakiem raka, w który słońce wchodzi w dniu urodzin świętego.

Wątek zaznaczony w aranżacji nagrobka kontynuowano powyżej, na malowidle ukazując św. Jana w ekstazie, podczas której dostąpił on oświecenia [il. 8]. Anioły unoszą go ku górze na świetlistym obłoku, odsłaniając symbolizującą ciemność kotarę z gwiazdami. Pomiędzy tą kompozycją a oknem umieszczono połączoną glorię z literami IHS, będącą kolejnym symbolicznym przekazywaczem naturalnego światła. Komentarzem do tej sceny są przedstawienia momentów oświecenia innych świętych – Wizja św. Piotra i Nawrócenie św. Pawła – ukazane w stiukowych reliefach po bokach okna. Tu również naturalne światło wykorzystano do podkreślenia nadprzyrodzonego charakteru iluminacji, a motyw ten powtórzono na pozostałych ścianach tarczowych.

W niższych partiach sklepienia, między figurami Ojców Kościoła, namalowano sceny z życia Jana Kantego, odnoszące się do wspomnianych dwóch aspektów jego świętości – cnót oraz nauczania, a na złożonych medalionach nad nimi ukazano putta z atrybutami personifikacji Wiary i Teologii. Malowidła zaopatrzone też w podpisy: odpowiednio – QUI FECERIT oraz ET DOCUERIT HIC MAGNUS, zaczerpnięte z ewangelicznej obietnicy Chrystusa, że kto wypełnia i uczy wypełniać przykazania, ten będzie wielki w królestwie niebieskim (Mt. 5, 19). Po stronie północno-wschodniej ukazano Jana pocieszającego służącą, która rozbiła dzban z mlekiem. Święty miał potem w cudowny sposób posklejać skorupy i przemienić wlaną do naczynia wodę w mleko⁵⁴. Fresk przedstawia jednak nie sam moment cudu, ale profesora litującego się nad płaczącą kobietą. Wymowę tej sceny podkreślił Putanowicz, komentując ją słowami św. Jana Chryzostoma: „Byś mi stami wyliczał cuda, nie przytoczysz mi takiego, którenby wyrównał litości nad uciśnieniem bliźniego”⁵⁵. Malowidła ukazujące miłosierdzie Jana znajdują się również na ścianach kaplicy. Przedstawiono tam św. Jana Kantego oddającego biedakowi płaszcz oraz Matkę Boską, która mu go zwróciła⁵⁶. Z kolei aniołki w podłuczcu arkady łączącej kaplicę tego świętego z sąsiednią, trzymające napisy DIFFAMARE CAVE i CONTURBARE CAVE, przypominają o jego pokorze⁵⁷. Natomiast do nauczania św. Jana odnosi się fresk w południowo-zachodniej części sklepienia, na którym przedstawiono go



8. K. Dankwart, *Oświecenie św. Jana Kantego* (fot. M. Kurzej)

podczas pisania komentarza do Ewangelii św. Mateusza⁵⁸ [il. 9]. Tekst dyktuje Janowi anioł – atrybut apostoła, który ukazuje się za jego plecami.

Komentarz do Ewangelii św. Mateusza wskazuje na element łączący główne wątki wystroju kościoła, czyli wcielenie Chrystusa – wydarzenie rozpoczynające obecność Boga wśród ludzi, zapowiadającą jego obecność w Najświętszym Sakramencie, a więc w pewnym sensie stanowiące oś ideową każdego katolickiego kościoła⁵⁹. W krakowskiej świątyni akademickiej ten najbardziej oczywisty przekaz w mistrzowski sposób wykorzystano do powiązania głównych akcentów programu ikonograficznego. Wcielenie, dokonane dzięki niepokalanemu poczęciu Marii w łonie św. Anny, było kluczowym elementem planu Zbawienia, streszczało więc sens całej teologii, a jako wydarzenie opisane w Ewangelii św. Mateusza było przedmiotem dociekań św. Jana Kantego. Plastycznym odpowiednikiem tego konceptu jest fryz obiegający całą główną przestrzeń kościoła, a więc prezbiterium, nawę, oraz kaplice w transepcie. Ozdobiono go figurkami aniołków trzymających otwarte woluminy z kolejnymi wersami pierwszego rozdziału Ewangelii św. Mateusza [il. 10], z których pierwszy znajduje się w glorii zwieńczenia ołtarza głównego, a ostatni w jego pobliżu, na zachodniej ścianie prezbiterium. Zebrani we wnętrzu wierni, tworzący Kościół – Mistyczne Ciało Chrystusa, są więc otoczeni spisem jego ziemskich, cielesnych przodków. Wielokrotnie powtórzony motyw księgi, symbolizującej mądrość⁶⁰ można odczytywać jako wyraz utożsamienia Chrystusa z wcieloną Mądrością

⁵⁴ A. OPATOWIUSZ, *Żywot i cuda*, s. 27–28.

⁵⁵ J. A. PUTANOWICZ, *Życie, cuda*, k. C2v.

⁵⁶ A. OPATOWIUSZ, *Żywot i cuda*, s. 25.

⁵⁷ Ibidem, s. 15. Hasła te są skrótem dwuwiersza *Conturbare cave: non est placare suave*. | *Diffamare* [lub *infamare*] *cave: nam revocare grave*, który uznawano za motto św. Jana. W trakcie konserwacji pierwsze słowo zostało pomyłkowo zmienione na *Coniurrare*.

⁵⁸ A. BUCHOWSKI, *Gloria Domini*, s. 50.

⁵⁹ Na znaczenie tego tekstu zwróciła już uwagę Z. MAŚLIŃSKA-NOWAKOWA, *Literackie źródła*, s. 53.

⁶⁰ Na temat symboliki księgi w kulturze XVII w. zob. A. DZIĘCIOŁ, *Książka jako symbol*.



9. I. Monti, Św. Jan Kanty piszący Komentarz do Ewangelii św. Mateusza (fot. M. Kurzej)



10. B. Fontana, Aniołek z werselem Ewangelii św. Mateusza (fot. M. Kurzej)



11. K. Monti, Jeżozwierz (fot. M. Kurzej)

Bożą, a także jako aluzję do uniwersyteckiego nauczania. Z kolei wyeksponowanie postaci anielskich mogło się wiązać z przekonaniem o ich rzeczywistej obecności w świątyni podczas sprawowania Eucharystii, na które wskazują również figury aniołów umieszczone na ołtarzu głównym i na nastawach w kaplicach⁶¹. Przede wszystkim jednak dekoracja fryzu zawiera też odpowiedź na pytanie „Generationem eius quis enarrabit?” zadane w obrazie ołtarza głównego: po raz pierwszy rodowód Chrystusa opowiedziała Anna, później zrobił to anioł dyktujący ewangelię św. Mateuszowi, następnie – również pod wpływem boskiego natchnienia – skomentował ją św. Jan Kanty, wreszcie uniwersytet w wystroju nowego kościoła przypomina, że opowiadanie prawd wiary jest jego przywilejem jako uczelni teologicznej.

Fryz uzupełniono przedstawieniami malowanymi *en grisaille*, których znaczenie wskazał Buchowski – „in media vero zophori facie, pictura caelaturis intemixta, trium ultimorum psalmorum laudes, symbolice ad Gloriam Dei Patris, figurabit⁶². Są to przeważnie ilustracje psalmu 148: główki aniołków („omnes angeli Eius”), ciała niebieskie i symbole znaków zodiaku („sol et luna [...] omnes stellae lucentes”), tablice przykazań („praeceptum posuit et non praeteribit”), smoki („de terra dracones et omnes abyssi”), żywioły i zjawiska atmosferyczne („ignis, grando, nix, fumus”), drzewa i gałęzie z owocami („ligna fructifera et mones cedri” – przy ołtarzu św. Krzyża), bydło domowe i egzotyczne dzikie zwierzęta („bestiae et universa pecora”) [il. 11], a także korony królewskie, mitry książęce oraz miecz i księga – jako symbole prawa (Reges terrae et omnes populi, principes et omnes iudices terrae” – nad wizerunkiem Chrystusa na pilastrze). Przy chórze muzycznym dodano jeszcze instrumenty, wspomniane w psalmach (149 i 150). Ludzka genealogia Syna Bożego, wymieniająca królewskich przodków św. Józefa, jego ziemskiego opiekuna została więc zestawiona z symbolami całego świata stworzonego, który oddaje chwałę jego boskiej naturze.

Połączenie przedstawień rzeczy stworzonych z wywodem przodków Chrystusa można interpretować jako przypomnienie o jego podwójnej naturze – ludzkiej, opisanej w ewangelicznej genealogii i boskiej, starszej niż wszystkie

⁶¹ Francuski jezuita Louis Richeome wyjaśnił tę kwestię w przewodniku po rzymskim kościele S. Andrea al Quirinale w sposób następujący: „Cet Ange, mes bien aimez, est planté la pour vous enseigner, que les Anges invisibles, sont presens et propices aux combats de ceux qui se portent en vaillans hommes en leurs tentations, qui font teste aux ennemys de leur salut et au vice. Particulierement ils assistent au grand sacrifice, qui se faict sur l’Autel et y honorent par leur service, le Seigneur des seigneurs”. Zob. L. RICHOEME *Le Peintre spirituelle ou l’artou d’admirer aimer et louer Dieu en toutes ses oeuvres et tirer de toutes profit salutare*, Lyon 1611, s. 22. Omówienie zob. K. VAN ASSCHE, *Louis Richeome, Ignatius and Philostrates in the Novice’s Garden: Or, the Signification of Everyday Enviroment*, [w:] *The Jesuits and the Emblem Tradition*, red. J. Manning, M. van Vaec, Turnhout 1999, s. 3–10.

⁶² A. BUCHOWSKI, *Gloria Domini*, k. E3v.



12. K. Dankwart, *Matka Boska Niepokalanie Poczęta* (fot. M. Kurzej)

rzeczy stworzone. Według Piskorskiego „Syn Boży jest pierworodny wszystkiego stworzenia: bo w nim stworzone jest wszystko na niebie i na ziemi”⁶³, a więc królowie i prorocy, których imiona wypisano na kartach, nie tylko poprzedzają Chrystusa, ale i od niego pochodzą:

Kiedy się pytamy o genealogię wszystkich kreatur, od kogoby swój początek, swoje urodzenie wzięły? Odpowiada Pismo Święte: *omnia per ipsum facta sunt*, że wszystkich rzeczy Stwórcą jest Słowo wieczne, Syn Boski⁶⁴.

Teza o preegzystencji Chrystusa doprowadziła Piskorskiego do przekonania, że jego matka również istniała wcześniej niż wszystkie rzeczy stworzone, czego dowodził we wspomnianym wcześniej kazaniu. Wątek niepokalanego poczęcia, z którym Piskorski kojarzył dość osobliwe koncepcje teologiczne, zajął w programie kościoła szczególnie dużo miejsca. W środkowym polu sklepienia prezbiterium ukazano Marię w świetlistym obłoku, z gwiazdami wokół głowy i półksiężycem pod stopami [il. 12]. Apokaliptyczną wizję św. Jana, będącą źródłem tego typu ikonograficznego, Piskorski interpretował następująco:

Czemu odziana słońcem? Łatwa odpowiedź: bo Łaski Bożej pełna *plena gratia*, słońce sprawiedliwości Chrystusa w żywocie swym poczęła i porodziła: odziana szatą macierzyństwa Boskiego jako słońcem najjaśniejszym została. Czemu 12 gwiazd na głowie mająca? Dwanaście znaczy universitatem, według Grzegorza Wielkiego, bo nad wszystko stworzenie wyniesiona, ukoronowana w niebie na prawicy Syna swego Królowa nieba i ziemie osiadła. *Adstitit regina a dextris tuis circumdata varietate*. A księżyc czemu pod nogami jej? Bo pierwsze tej Jutrzenki na świat wszędzie światłem Łaski Boskiej otoczone było. Nie urodziła się w ciemności grzechu pierworodnego, ale w światłości *praeservantis Gratiae*⁶⁵.

Ukazana na sklepieniu prezbiterium Maria jest unoszona ku górze przez anioła, co wyraźnie wskazuje na połączenie tematu Niepokalanego Poczęcia i Wniebowzięcia, co jest dość często spotykane w nowożytnej ikonografii⁶⁶. Wokół postaci Marii, namalowano anioły trzymające symbole, których nietypowy zestaw ma zapewne podkreślać jej rolę

⁶³ Ibidem, s. 412.

⁶⁶ Zob. J. FOURNÉE, *Himmelfahrt Mariens*, [w:] *Lexikon der christlichen Ikonographie*, t. 2, Rom i in. 1994, szp. 281–282; idem, *Immaculata Conceptio*, [w:] ibidem, szp. 340–344.

⁶³ S. PISKORSKI, *Kazania na dni pańskie*, s. 414.

⁶⁴ Ibidem, s. 441.



13. B. Fontana, *Anioł z symbolem Marii* (fot. M. Kurzej)



14. B. Fontana, *Zwiastowanie św. Joachimowi* (fot. M. Kurzej)

dla przyszłej ofiary Chrystusa. Oprócz często spotykanych – zwierciadła, róży, perły i gołębic, ukazano ołtarz i różdżkę oplecioną winoroślą. Symbole maryjne, wraz z odnoszącymi się do nich hasłami, prezentują też figury aniołów, umieszczone nad gzymsem nawy. W kolejnych parach od strony wejścia znalazły się tam gołębicą – UNA, tarcza – MILLE, księżyc – PULCHRA, słońce – ELECTA [il. 13], lustro – SINE MACULA i gwiazda – CONSURGENS. Jak zauważył Kobielus, cztery ostatnie symbole odnoszą się do światła, tradycyjnie kojarzonego z Marią, co widoczne jest już w samej ikonografii Niepokalanej, otoczonej świetlistym kręgiem⁶⁷. Na przełomie października i listopada około godziny 15.30 światło z okna fasady pada na figurę anioła trzymającego słońce, a z jednego z okien kopuły – na malowaną postać anioła w tamburze, trzymającą księgę postanowień soboru nicejskiego. Najważniejszym z nich jest oczywiście wyznaczenie wiary, według którego Chrystus to Bóg z Boga i Światłość ze Światłości, ten efekt można więc interpretować jako kolejne nawiązanie do świetlistej natury Chrystusa, zrealizowany za pomocą atrybutu odnoszącego się bezpośrednio do jego Matki. Zjawisko to chciano zapewne zgrać z datą uroczystości ku czci Wszystkich Świętych, ze względu na przewidziane na nią czytanie z Księgi Apokalipsy (7, 2–12), a zwłaszcza jego końcowy fragment, opisujący Chwałę Boga, ukazaną na sklepieniu nawy. Z kolei w święto Trzech Króli około godziny 15 oświetlony jest anioł trzymający gwiazdę, co można interpretować jako aluzję do gwiazdy Betlejemskiej. Wyrażenie tej aluzji za pomocą atrybutu Marii podkreśla jej rolę jako szczególnej przewodniczki wiernych, wskazującej mędrcom drogę do Jezusa.

Malowidłu w prezbiterium towarzyszą po bokach złoczone stiukowe medaliony, na których powtórzone sceny Zwiastowania Annie i Joachimowi [il. 14]. Temat ten był kojarzony przez Piskorskiego z doktryną o preegzystencji Marii, czemu dał on wyraz w kazaniu na święto Niepokalanej Poczęcia:

Wdyć Gabrel Archanioł, który ją za świadectwem poważnym doktora s. jej rodzicom zwiastował, wiedział i sam co zaczął była i wszystkiemu niebu relacją poselstwa swego czyniąc opowiedzieć musiał⁶⁸.

Niepokalenie poczętej Marii poświęcono też jedną z kaplic przy nawie. Marię zestawiono tu z bohaterkami Starego Testamentu, namalowanymi na ścianach tarczowych – Judytą zabijającą Holofernesa (z podpisem UNA MULIER FECIT) i Esterą przed Ahaswerem (z podpisem NON PRO TE SED PRO OMNIBUS HAEC LEX) [il. 15]. Podobieństwo Marii do tej ostatniej podniósł Piskorski w cytowanym kazaniu, szczegółowo opisując scenę, którą później namalowano w kaplicy⁶⁹.

⁶⁷ S. KOBIELUS, *Idea Niebiańskiej Jerozolimy*, s. 59.

⁶⁸ S. PISKORSKI, *Kazania na dni pańskie*, s. 404.

⁶⁹ *Ibidem*, s. 412–413.



15. I. Monti, *Estera przed Ahaswerem* (fot. M. Kurzej)

W tym wnętrzu również wyraźnie zaznaczono wątek wcielenia i genealogii Chrystusa: w arkadzie od strony nawy ustawiono posągi Anny i Joachima, które wraz z figurą w ołtarzu tworzą grupę przypominającą typ ikonograficzny *Arboris Virginis*⁷⁰ [il. 16]. Patronka kościoła wskazuje gestem na ołtarz kaplicy, a w dłoni trzyma różę, będącą jednym z symboli jej córki. Na złożonych medalionach w czaszy kopuły ukazano wydarzenia towarzyszące przyjściu Chrystusa na świat: *Zwiastowanie*, *Nawiedzenie*, *Adorację Dzieciątka* i *Jego Ofiarowanie w świątyni*, a w pendentywach umieszczono wizerunki opisujących je Ewangelistów. Kopułę kaplicy ozdobiono wizerunkami aniołów trzymających wypisane na wstęgach fragmenty Pieśni nad Pieśniami (6, 10): *QUAE EST ISTA | QUASI AURORA | UT SOL | UT LUNA*. Pozdrowienie Marii przez anioły tymi słowami Piskorski opisał następująco:

[...] Najświętszej Matce Boskiej zachodząc w drogę wszystkie one duchów niebieskich niepoliczone hufce, co najpiękniejszego na niebie znaleźć mogły, tym ją pierwszym potykają, tym witają: *Progreditur quasi Aurora consurgens*. Przychodzisz, postępujesz szczęśliwie na świat jako Jutrzenka wschodząca⁷¹.

⁷⁰ Na temat tego typu zob. M. BIERNACKA, *Niepokalane Poczęcie*, [w:] *Maryja matka Chrystusa*, Warszawa 1987 (Ikonomia nowożytniej sztuki kościelnej w Polsce, red. J. Pasierb, t. 1), s. 39–42. Popularność takich przedstawień sugeruje udział w ich rozpowszechnieniu wzoru graficznego, którego jednak nie udało się odnaleźć.

⁷¹ S. PISKORSKI, *Kazania na dni pańskie*, s. 404.

Odpowiedzi na pytanie z Pieśni nad Pieśniami zostały wyrażone w podłęczach arkad. Są to metafory odnoszone do Marii, w formie symboli trzymany przez aniołki, którym dodano przydawki wypisane na wstęgach: *Porta COELI*, *Fons PATENS*, *Turris DAVID*, *Arca FOEDERIS*, *NAVIS INSTITORIS PORTANS PANEM* i *COLUMBA NO[A]E*.

Monumentalną figurę w jej ołtarzu oświetlono z góry przez ukrytą studnię świetlną, która od maja do lipca wprowadza z góry naturalne światło, wzmagając efekt oderwania figury od tła i sprawiając wrażenie, że się ona unosi⁷² [il. 16]. Wiąże się z nim słowa *A SUMMO CAELO* wypisane w latarni kopuły. Jest to fragment psalmu 19, zawierającego metaforyczne porównanie słońca do Boga:

In sole posuit tabernaculum suum,
et ipse tamquam sponsus procedens de thalamo suo,
exultavit ut gigas ad currendam viam.
A summo caelo egressus eius,
et occursus eius usque ad summum eius;
nec est qui se abscondat a calore eius.

⁷² Według Maślińskiej-Nowakowej światło padające na figurę miało być nawiązaniem do apokaliptycznej wizji niewiasty przyobleczonej w słońce (Z. MAŚLIŃSKA-NOWAKOWA, *Rola tekstu*, s. 28–29). Na temat genezy tego rozwiązania zob. M. KARPOWICZ, *Baltazar Fontana*, Warszawa 1994, s. 62. Trudno ustalić, czy Piskorski chciał zgrać ten efekt z konkretnym świętem maryjnym.



16. Kaplica Matki Boskiej (fot. M. Kurzej)

Teologiczna narracja wnętrza kościoła, oscylująca wokół tematu wcielenia, została rozszerzona o wcześniejsze i późniejsze wydarzenia, stając się całościowym wykładem prawd wiary, ale wśród wydarzeń z życia Chrystusa wyeksponowano tylko dwa – narodziny i śmierć. Jak już wspomniano, z momentem przyścia Chrystusa na świat wiąże się obraz w ołtarzu głównym [il. 2]. Natomiast w bardziej konwencjonalny sposób temat ten został zobrazowany w grupie Zwiastowania (utożsamianego z poczęciem) umieszczonej powyżej, po bokach okna oraz w scenie *Adoracji Dzieciątka* przez Marię, Józefa i anioły, ukazanej w stiukowym reliefie na sklepieniu południowo-zachodniego przęsła prezbiterium [il. 17]. W pierwszą z tych kompozycji ideowo włączono też wizerunek Gołębicy Ducha Świętego w północno-wschodnim przęsle prezbiterium oraz złożony medalion z popiersiem Boga Ojca, który wraz z Chrystusem – ukazany na obrazie ołtarza głównego (a także obecnym w tabernakulum), składa się na przedstawienie Trójcy Świętej.

Wyeksponowanie tematu Narodzin w tej części kościoła wynika oczywiście z jego tradycyjnego skojarzenia z przestoczeniem darów ofiarnych. Piskorski przypominał o nim w kazaniu na święto Zwiastowania, wygłoszonym z okazji prymicji nieokreślonego duchownego, zwracając się do niego słowami:

Tak poczniesz w tym Nazaret, w tym Domu Boskim, w Domu Panieńskim! Tak poczniesz i w rękach upiastujesz twoich Boga prawdziwego, przy dzisiejszej Ofierze twojej, do godności jakoby Macierzyństwa Boskiego wybrany, z wyroków Boskich bogobojny kapłanie. [...] Tak my wszyscy poczynamy prawdziwie, rzetelnie wcielonego Boga w ustach, w sercu, we wnętrznościach naszych, ilekroć godnie przystępujemy do jego stołu Pańskiego⁷³.

O śmierci Chrystusa przypomina natomiast tradycyjny drewniany krucyfiks zawieszony pod sklepieniem w pierwszym przęsle nawy [il. 18]. Piskorski uważał ten wizerunek za centralny element zarówno kościoła duchowego jak i materialnego:

W tym kościele tak ozdobionym [...] a jako się już wyżej namieniło *in forma Crucis* na kształt Krzyża Chrystusowego wystawionym; powinien się znajdować we środku samym – jako na górze Kalwariej wystawiony był na widok wszystkiego świata – Zbawiciel ukrzyżowany [...] Co i w materialnych Kościołach według modelu z dawnych czasów podanego rzetelnie i w tym kościele widzimy, gdzie za pierwszy

⁷³ S. PISKORSKI, *Kazania na dni pańskie*, s. 460–461.



17. B. Fontana, *Adoracja Dzieciątko* (fot. M. Kurzej)

cel i znak zbawienny jest wystawiony oczom przychodzących Zbawiciel ukrzyżowany [...] ⁷⁴.

Warto też przytoczyć opis krucyfiksu z pracy Buchowskiego, będący przy tym rzadkim przykładem dokładnej charakterystyki dzieła sztuki pozostawionej przez osobę blisko związaną z jego fundatorem:

In prima fornix fronte, conicae tholi basi mutuo adiacente, supra arcus scilicet columnares, Gloria Religionis nostrae, solatium animae, liber vitae expansus, Christi Crucifixi sculpta imago, ad ecclesiam quasi demissa, conspectui obicitur. Crux nimirum, quae per antiquas hujus provinciae basilicas, trabibus intermediis, aut arcibus imposita, alibi vero ad angulos ecclesiarum affixa honoratur, in templo D. Annae principem obtinuit situm & compositis ad planctum doloremque excellentibus Cherubinis, elevata est ad majestatem, tali artificio, ut e caelo ipso patientis Salvatoris, miserentisque effigies, ad humanae naturae auxilium inclinari & demitti videatur. Brachia sacra extensa, caput diris compunctum spinis, tota corporis symmetria arida, sola nisi scaterere vividis sanguinum rivis, quinque sculpta vulnera visuntur, in quorum

uno ad transfixum latus per Directorem Fabricae haec imposita est inscriptio. *Ubi est thesaurus tuus, ibi sit et cor meum. Mihi autem absit gloriari, nisi in Cruce Domini nostri Iesu Christi. Indignus peccator M. Sebastianus u. i. doctor et professor, canonicus cracoviensis, academiae procancellarius et rector, fabricae huius ecclesiae provisor et director, opera N. Balthazaris Fontana, stucatoris comensis, anno Domini 1698 die 27 Augusti posuit*⁷⁵.

Ukrzyżowanie – kluczowy element historii zbawienia, wyeksponowane w „najważniejszym miejscu kościoła” jako „chwała naszej wiary”, zostało porównane do „otwartej księgi życia” i potraktowane jako skrót teologicznej narracji wnętrza. W jej kontekście krucyfiks może też być interpretowany jako kolejny element wątku pochodzenia i przekazywania mądrości. Ukrzyżowany jest mądrością Bożą według Pierwszego Listu do Koryntian (1, 23–24) oraz według tradycji teologii średniowiecznej, przekazanej m.in. w żywotach św. Bonawentury – który pokazał krucyfiks św. Tomaszowi z Akwinu, pytającemu o źródło jego wiedzy teologicznej, a także samego Tomasza, który z ust wizerunku Ukrzyżowanego miał usłyszeć słowa „Bene de me scripsisti Thoma”, potwierdzające słuszność jego tezy⁷⁶.

⁷⁵ A. BUCHOWSKI, *Gloria Domini*, k. HV, H2r. Tłum.: „Na pierwszym polu sklepienia, czyli nad arkadą z drugiej strony przylegającą do podstawy bębna kopuły, rzuca się w oczy Chwała naszej Wiary, pociecha duszy, otwarta księga życia – rzeźbiony wizerunek Ukrzyżowanego Chrystusa, jakby spuszczonego do ludzi. Zaiste Krzyż, który w dawnych kościołach tej prowincji umieszczano na łukach lub belkach tęczowych, a gdzie indziej czczono przytwierdzony do narożników świątyń, zajął pierwsze miejsce w kościele św. Anny i w połączeniu z cherubunami unoszącymi go z bólem i płaczem wyniesiony jest na majestat, takim kunsztem, iż się wydaje że to z samego Nieba wizerunek cierpiącego Zbawiciela zniża się i pochyła żeby wspomóc ludzką naturę. Święte ramiona rozciągnięte, głowa pokłuta straszonymi cierniami, cały układ wyczerpanego ciała, żywego tylko tryskającym potokiem krwi, z widocznymi pięcioma wyrzeźbionymi ranami, w jedną z których, do przebitego boku, został przez dyrektora fabryki włożony ten napis: *Tam gdzie skarb twój, niech będzie i serce moje, żebym się niczym nie szczyił poza Krzyżem Pana naszego Jezusa Chrystusa. Włożył niegodny grzesznik magister Sebastian Piskorski, doktor i profesor obojga praw, kanonik krakowski, podkanclerzy i rektor akademii, dyrektor i nadzorca fabryki tego kościoła, z pomocą szlachetnego Baltazara Fontany, sztukatora komeńskiego, roku Pańskiego 1698, dnia 27 sierpnia*”.

Początek inskrypcji Piskorskiego jest parafrazą wersetu z Ewangelii św. Mateusza (6, 21), a więc stanowi kolejną aluzję do tekstu komentowanego przez św. Jana Kantego. Koniec zaczerpnięto z Listu do Galatów 6, 14.

⁷⁶ Oba tematy mają bogatą długą tradycję ikonograficzną. Pierwszy znany jest np. z obrazu Francisca Zurbarana z kościoła Franciszkanów w Sewilli (później w Kaiser Friedrich Museum, zniszczony 1945), drugi np. z ryciny Cornelisa Boela wg rysunku Ottona van Veena z cyklu scen żywota tego świętego.

⁷⁴ Ibidem, s. 1045.



18. K. Kaliski st., *Chrystus Ukrzyżowany* (fot. M. Kurzej)

Krucyfiks w kościele św. Anny był też miejscem, w którym Piskorski, jako główny twórca kościoła, zostawił swoją sygnaturę – ukrytą dla widza, ale znaną czytelnikowi drukowanego przewodnika. Charakterystyczne, że w napisie wspomniano też sztukatora Fontanę – głównego wykonawcę dekoracji wnętrza – mimo że nie był on autorem krucyfiksu, którego wyrzeźbienie powierzono snycerzowi Kazimierzowi Kaliskiemu⁷⁷.

Poza krucyfiksem na tęczy, w kościele prawie nie ma przedstawień pasyjnych – dalszy ciąg narracji poświęcony jest triumfowi Chrystusa. Wizerunek Ukrzyżowanego też ma zresztą charakter triumfalny, gdyż – jak zaznaczył Piskorski – umieszczono go „na pierwszej tęczy, jako też przyjdzie sądzić żywych i umarłych przy dokończeniu świata”⁷⁸ – wskazując na skojarzenie łuku zamykającego nawę z elementem znanym z ikonografii Sądu Ostatecznego. W innych przedsta-

wieniach triumfalnych Chrystus jest symbolizowany przez Krzyż oraz Baranka. Pierwszemu z tych symboli poświęcono kaplicę w transepcie, naprzeciw grobu św. Jana Kantego, akcentując w ten sposób paralełę między zwierzęciem ofiarnym a Synem Człowieczym, a być może także nawiązując do pasywnej pobożności patrona uniwersytetu. W wielkim reliefie ołtarzowym [il. 19] ukazano nie samą Mękę Chrystusa, ale zbawczy sens jego ofiary: Maria, podtrzymująca martwe ciało syna i św. Jan Ewangelista spoglądają ku górze, na wielki krzyż w glorii, unoszony przez anioły. Po bokach pola głównego scenie towarzyszą posągi innych świadków Pasji – św. Weroniki wpatrzony w ciało Chrystusa i św. Longina kierującego wzrok ku Chwale Krzyża, a w zwieńczeniu ukazano w glorii Boga Ojca oraz Ducha Świętego.

Słońce oświetla ołtarz około dat równonocy [il. 20]. 22 marca pada na grupę postaci w dolnej części pola, wcześniej, około połowy miesiąca, oświetla wizerunek krzyża, a później, na początku kwietnia, mense i stopnie ołtarza. Efektu świetlnego nie dało się oczywiście dopasować do ruchomych świąt Wielkiej Nocy, ale zgadzał się on z datą śmierci Jezusa, którą tradycyjnie określano na 25 marca – w rocznicę poczęcia czyli dokładnie 9 miesięcy przed narodzeniem⁷⁹. Ponadto, jeśli Wielkanoc wypadła wcześniej, ołtarzowa Pietà była oświetlona w święto Matki Boskiej

⁷⁷ Zob. P. PENCAKOWSKI, „Znak Syna Człowieczego” w tęczy kolegiaty św. Anny w Krakowie, „Wiadomości Konserwatorskie Województwa Krakowskiego”, 4, 1996, s. 49–60. Zapewne był to Kazimierz Kaliski st., specjalizujący się w tego typu dziełach. Przyczyną wyboru tego rzeźbiarza był zapewne fakt, że Fontana nigdy nie pracował w drewnie, a Piskorski chciał nawiązać do wspomnianej przez Buchowskiego tradycji umieszczania drewnianych krucyfiksów na belkach tęczowych (M. KURZEJ, *Kazimierz Kaliski i syn – rzeźbiarze krakowscy ostatniej tercji wieku XVII*, „Rocznik Krakowski”, 77, 2011, s. 48).

⁷⁸ S. PISKORSKI, *Kazania na dni pańskie*, s. 1045.

⁷⁹ Miała to też być data ofiary Abrahama, a według niektórych tradycji, także stworzenia świata. Zob. J. RATZINGER, *The Spirit of the Liturgy*, San Francisco 2000, s. 98–111.

Bolesnej, obchodzone dawniej w piątek przed Niedzielą Palmową. W kazaniu o Siedmiu Bolesciach Marii, przewidzianym prawdopodobnie na to święto⁸⁰, Piskorski wyjaśnił podobieństwo między ukazanymi na ołtarzu kobietami oraz nawiązał do idei współcierpienia Marii, eksponując po raz kolejny jej udział w dziele zbawienia:

Nabożna Weronika wyrażenia twarz, zkrwawioną, zeplwaną, cierniem zklutą, od policzków zsiniałą na tuwalni od zbawiciela odebrała, otrzymała; a Najświętsza Matka jego wszystko to na sercu swoim głęboko wypiętnowane żywie czuła: wszystkie one bicze, które Ciało Zbawiciela pooraly, wszystkie one jadowite ciernia, które głowę Najświętszą Zbawiciela, aż do mózgu przebijały, Krzyż on ciężki, pod którym omdlewał i upadał, goździe one, które ręce jego i nogi przeniknęły, włócznia ona, która bok jego i serce na wylot przeszyla; wszystko to na sercu swoim ta Matka boleści, wyrażono, wybito, wypiętnowano ponosiła i boleśnie cierpiała. [...] Szóste miejsce i czas, kiedy przeniknął miecz boleści serce Najświętszej Matki, jest czas on zdjęcia z Krzyża Ciała Chrystusowego, które ona jako własną krew swoją, jako ciało swoje, dotąd na rękach swoich piastowała, póki do pogrzebu przygotowane od kochanych przyjaciół swoich, Nikodema i Józefa Marię Magdaleny i inszych nie było. Wtenczas prawdziwie o Matko boleści przytuliwszy do piersi twoich zklutą cierniem głowę, usta twoje do ust gorzką mirrą napojonych, umarłego Jedynaka twego skłoniwszy, wymawiałaś w rozrzewnionym sercu słowa one: *fasciculum myrrhae Dilectus meus inter ubera mea commorabitur*⁸¹.

Na bocznych ścianach kaplicy namalowano Znalezienie krzyża przez Helenę oraz jego Podwyższenie przez Herakliusza, a nad gzymsem, na splotach sklepienia – Wywyższenie Węża Miedzianego [il. 21] i Ofiarę Abrahama. Centralną część sklepienia zajmuje fresk ze sceną Wniebowstąpienia, przy której, nad oknem, umieszczono glorię z symbolem Oka Opatrzności, otoczoną przez rzeźbione i malowane wizerunki aniołów trzymających Arma Passionis.

Temat triumfu Chrystusa, zapoczątkowany w kaplicy św. Krzyża, zajął najwięcej miejsca we wnętrzu kościoła i został rozwinięty na sklepieniu nawy, gdzie umieszczono cykl przedstawień nawiązujących do Apokalipsy św. Jana. Jest to właściwie jedna, podzielona na trzy części scena,



19. B. Fontana, relief w ołtarzu św. Krzyża (fot. M. Kurzej)

opisana w rozdziale piątym i obrazująca chwałę Baranka otwierającego księgę⁸². W kolejnych przesłach od strony wejścia ukazano tronującego Boga Ojca, trzymającego zapieczętowaną księgę, dalej dwudziestu czterech starców oddających pokłon Barankowi, a w północno-wschodnim przesłach, nad krucyfiksem – zwycięskiego Baranka z otwartą księgą, otoczonego przez aniołki trzymające chorągiew oraz wieńce i gałązki palmowe [il. 22]. Triumfalny charakter przedstawień został wyraźnie zaakcentowany w opisie Buchowskiego:

Prima superficies continent Agni caelestis virtutem, honorem et divinitatem, quam suavis tenerrimusque Angelorum chorus per insignia Resurrectionis et gloriae manifestat. Altera superficies, eiusdem Agni a 24 senioribus majestuosam adorationem. Tertia,

⁸⁰ Piskorski zawarł w swym zbiorze dwa kazania poświęcone Matce Boskiej Bolesnej: *Kazanie w piątek przed niedzielą Męki Pańskiej, abo o Bolesnej* (S. PISKORSKI, *Kazania na dni pańskie*, s. 540–548) i *Kazanie na Święto Siedmi Bolesci Błogosławionej Matki Bożkiej* (ibidem, s. 549–576). Siedemnastowieczne mszały nie przewidywały takich świąt, uwzględniono w nich jedynie mszę o Siedmiu Bolesciach Marii, dozwoloną w Hiszpanii i Wenecji na piątek przed Niedzielą Palmową.

⁸¹ Ibidem, s. 569–571.

⁸² Nieco odmienną interpretację przedstawił S. KOBIELUS, *Idea Niebiańskiej Jerozolimy*, s. 49–52.



20. Relief w ołtarzu św. Krzyża, oświecenie w okresie równonocy wiosennej (fot. M. Kurzej)

Seraphinorum psallentium ante thronum Sedentis, caeleste canticum⁸³.

Triumf Baranka polega więc na otwarciu księgi, czyli udostępnieniu mądrości, której nikt inny nie był godzien. W sensie alegorycznym jest to więc kulminacyjny element wątku najwyższej mądrości Bożej, z którą Chrystus został utożsamiony. Samo wyeksponowanie symbolicznego motywu otwartej i zamkniętej księgi jest wyraźną aluzją do oznak godności doktorskiej, oznaczających ukrywanie wiedzy przed nieprawymi oraz głoszenie jej ludziom uczonym i prawym:

Insignia autem Doctorum haec fere sunt, inprimis liber clausus, deinde et apertus: etenim philosophiae et legum scita, seu mystica quaedam non omnibus promulganda sunt. Unde tali seu symbolo admonentur, ut indignis eos libros claudant, et doctis dumtaxat atque probis viris mysteria aperiant⁸⁴.

Profetyczny aspekt przedstawień na sklepieniu podkreślono przez umieszczenie w nawie scen objawień, konty-

⁸³ A. BUCHOWSKI, *Gloria Domini*, k. H2v. Tłum.: „Pierwsze pole zawiera moc cześć i boskość Baranka niebiańskiego, które przez znaki Zmartwychwstania i chwały pokazuje słodki i najprzejemniejszy chór aniołów. Drugie pole – dostojną adorację tegoż Baranka przez 24 starców. Trzecie – niebiańską pieśń serafinów śpiewających psalmy przed tronem Siedzącego”.

⁸⁴ S. MARICIUS, *De scholis seu academiis libri duo*, Cracoviae 1551, k. n4r. Tłum.: „Oznaki doktorów są zazwyczaj takie: po pierwsze księga zamknięta, a po drugie otwarta, ponieważ zasady czyli tajemnice filozofii i praw nie każdemu należy głosić. Dlatego takim niby znakiem są upominani, żeby przed niegodnymi te księgi



21. K. Dankwart, *Wywyższenie węża miedzianego* (fot. M. Kurzej)

nuując w ten sposób temat przekazywania prawd wiary przez osoby znające je dzięki boskiej iluminacji. Po bokach okna w fasadzie ukazano *Zwiastowanie Annie i Joachimowi* [il. 4], wyżej ukazano wizję autora Apokalipsy, a w nadłuczach arkad kaplic namalowano sybille. Postaci te, których skierowane ku górze spojrzenia i gesty łączą się kompozycyjnie z aniołkami na fryzie, również trzymają księgi albo karty, na których wypisano fragmenty ich proroctw, odnoszące się do Chrystusa i Marii. Ich układ częściowo koresponduje z sąsiednimi przedstawieniami. Sybille ukazane najbliżej krucyfiksu zapowiadają pasję i zmartwychwstanie (AH MORIETUR AT EDMITA MOX MORTE RESURGET – CUMANA, FACTUS HOMO DE VIRGINE PRO POPULO MORIETUR – HELLESFONTICA, CAECA TUUM REGEM SPINIS IUDAEA CORONAS – SAMIA, SALVATOR MUNDI DAMNABITUR A SCELERATIS – LIBICA), te w środkowym przęśle, nad kaplicami poświęconymi świętym oraz Marii odnoszą się do jej dziewictwa (VIRGINEA LUMEN DE LUMINE PRODIENT ALVO – AGRIPPINA, CALCATO SERPENTE DEUM PARITURA VIRAGO EST – PERSICA, VIRGO DEO GRAVIDABITUR IPSIS PULCRIOR ASTRIS – CIMERIA, REX REGUM IN BETHLEEM NASCETUR VIRGINE CRETUS – TIBURTINA) [il. 23], a namalowane po stronie południowo-zachodniej, pod przedstawieniem Boga Ojca, głoszą bóstwo Chrystusa (CHRISTUS IESUS EST VERBUM PATRIS OMNIPOTENTIS – ERYTHREA, VIRGINEUS PARTUS CAELIQUE SOLIQUE FIET REX – EUROPEA, VIRGINIS ABSQUE VIRO NASCETUR CAELICA PROLES – DELPHICA,

zamykali, a odkrywali te tajemnice wyłącznie ludziom uczonym i wypróbowanym”.

Na cytowany fragment wskazała A. DZIĘCIOŁ, *Książka jako symbol*, s. 57. Wydaje się bardzo prawdopodobne, że geneza użycia otwartej i zamkniętej księgi jako symboli godności doktorskiej sięga właśnie piątego rozdziału Apokalipsy.



22. K. Dankwart, *Baranek z otwartą księgą* (fot. M. Kurzej)

IUDEX EXTREMO VENIET CUM TEMPORE IUSTUS – PHRYGIA). Piskorski nie tylko wierzył w prawdziwość sybillińskich przepowiedni, co było powszechne w XVII wieku, ale też uważał, że pogańskie mity zawierają elementy teologicznej prawdy, które można pogodzić z chrześcijaństwem i wykorzystać w kazaniach⁸⁵.

Cykl malowideł na sklepieniu nawy został uzupełniony o przedstawienia ukazujące personifikacje ośmiu błogosławieństw [il. 24], zestawione ze złocnymi medalionami, na których ukazano odnoszące się do nich cnoty. Jak zauważyła Maślińska-Nowakowa, dydaktyczna wymowa ośmiu błogosławionych cnót, wykorzystana wcześniej jako koncept dla dekoracji relikwiarza na głowę św. Jana Kantego, została przez Piskorskiego podkreślona w kazaniu na konsekrację kościoła. Badaczka wykazała też, że błogosławieństwa ułożono w takiej kolejności, by odnosiły się do patronów poniższych kaplic⁸⁶.

Do obrazu przyszłego rajy w nawie kościoła dodano wskazówkę jego osiągnięcia. Błogosławieństwa i cnoty można interpretować jako rodzaj drogowskazu dla wiernych pragnących oglądać chwałę Boga. Taką wymowę mają też liczne poboczne wątki hagiograficzne, które starannie dopasowano do funkcji poszczególnych członów budowli. Na trzonach pilastrów nawy i arkad transeptu namalowano figury apostołów, a pod każdą z nich jeden z kamieni wymienionych w Księdze Apokalipsy (21, 19–20) jako ozdoba fundamentów Niebiańskiej Jerozolimy, a na nim krzyż konsekracyjny. Skojarzenie tych świętych z kamieniami oraz metaforę



23. K. Monti, *Sybilla Tyburtyńska* (fot. M. Kurzej)

określająca ich samych jako filary kościoła zaczerpnięto ze starej tradycji biblijnej egzegezy⁸⁷. Do tego cyklu dodano przedstawienia w arkadzie prezbiterium. Na pilastrze północno-zachodnim sąsiadującym z dawnym kapitularem, umieszczono wizerunek Chrystusa – prepozyta kolegium apostoelskiego. Pod malowidłem umieszczono podpis CAPUT ANGULI, który tworzy całość z wcześniejszym fragmentem wersu z psalmu 117: LAPIDEM QUEM REPROBAVERUNT [AEDIFICANTES], HIC FACTUS EST [IN], wypisanym pierwotnie na filakterii trzymanej przez ukazaną powyżej figurę anioła. Naprzeciw namalowano Marię, z podpisem DOMUS DEI [il. 25] i umieszczoną powyżej, w rękach anioła parafrazą wersu z Gen. 28, 22: ET LAPIS ISTE JACOB VOCABITUR. Według napisów Chrystus i Maria są więc tym samym kamieniem węgielnym w fundamencie Kościoła, co wiąże się z przekonaniem o identyczności ich boskiej natury⁸⁸. Utożsamiony z węgielnym kamień Jakubowy Piskorski wspominał w kazaniu na konsekrację kościoła:

Jakub patriarcha, ów kamień na którym Boga widział, Domem Boskim strasliwym i Bramą Niebieską z wielkim podziwieniem nazywa, i zaraz na Ołtarz Bogu poświęciwszy ofiary na nim oddaie mówiąc: *O quam terribilis est locus iste! Vere non est aliud nisi Domus Dei et Porta Caeli*⁸⁹.

⁸⁵ W jednym z kazań Piskorski zinterpretował mit o porwaniu Prozerpiny jako metaforę diabła czyhającego na duszę ludzką. S. PISKORSKI, *Kazania na dni pańskie*, s. 509–510.

⁸⁶ Z. MAŚLIŃSKA-NOWAKOWA, *Rola tekstu literackiego*, s. 43, eadem, *Literackie źródła*, s. 44–46.

⁸⁷ S. KOBIELUS, *Idea Niebiańskiej Jerozolimy* s. 46–48.

⁸⁸ Do podobnych wniosków doszła Maślińska-Nowakowa, stwierdzając, że Chrystus i Maria zostali przedstawieni jako kamienie bramy do Królestwa Niebieskiego (Z. MAŚLIŃSKA-NOWAKOWA, *Rola tekstu literackiego*, s. 89).

⁸⁹ S. PISKORSKI, *Kazania na dni pańskie*, s. 1031.



24. K. Dankwart, *VIII Błogosławieństwo* (fot. M. Kurzej)



25. K. Dankwart, *Matka Boska* (fot. M. Kurzej)

Kultowi poszczególnych świętych poświęcone są też kaplice przy nawie, z wyjątkiem już wspomnianej, dedykowanej Marii, środkowej po stronie Epistoły. W arkadach, łączących ją z sąsiednimi wnętrzami znalazły się jednak wizerunki świętych: trzech zakonnice – Jadwigi, Kingi i Salomei, oraz św. Kazimierza [il. 26]. Ten ostatni był patronem fundatora kaplicy, ale też szczególnym czcicielem Marii, co przypomniano, umieszczając w arkadzie wejściowej fragmenty przypisywanego mu hymnu *Omni die dic Mariae*⁹⁰.

Sąsiednie oratoria również poświęcono rodzinie Jezusa. Po stronie północno-wschodniej, między kaplicą Marii a mauzoleum Kantego uczczono św. Jana Chrzciciela. Takie umiejscowienie kaplicy należy interpretować w kontekście wspomnianego wcześniej związku obu tych postaci. Z kolei w arkadach zaznaczono związek Chrzciciela z Chrystusem. Na węgarkach od strony nawy ukazano ich obu jako dzieci [il. 27], co wobec opisanych efektów luministycznych jest wyraźną aluzją do dat ich narodzin, przypadających na przesilenie letnie i zimowe⁹¹. Zestawienie tych wizerunków można też interpretować jako wyraz wiary, że rola, którą św. Jan miał odegrać poprzedzając Chrystusa, była zaplanowana przez Opatrzność jeszcze przed jego poczęciem. Związek obu postaci akcentował też Piskorski, według którego ten święty był bliźniakiem Chrystusa, ulubionym spośród przybranych synów Marii:

Miała ta Najświętsza Matka onych Ildefonsów, którym szatę rękami swemi robioną darowała, miała Tomaszów, których w pieluszkach słodkim imienia swego pokarmem posilała, miała oprócz tak wielu inszych, mlekiem płynących Bernardów, których niebieskiej piersi swoich ambrozje uczestnikami czyniła: wszyscy to synowie byli Najświętszej Matki Boskiej z beniaminem onym Chrystusowym Janem pod Krzyżem stojącym [...] ale do tego faworu u tej Matki niepszyszli, żeby się Bliźniętami z niepokalanym Barankiem, pierworodnym między wszystkim stworzeniem tej Matki Synem, nazwać mogli. [...] Samemu to darowano Janowi S [Chrzcielowu]⁹².

Na podłuczcu od strony mauzoleum Kantego namalowano putta z odnoszącymi się do św. Jana Chrzciciela słowami *MAGNUS CORAM DOMINO | PRAECEDAT ANTE ILLUM*, a najważniejsze spotkanie ich obu przedstawiono

⁹⁰ Z. MAŚLIŃSKA-NOWAKOWA, *Literackie źródła*, s. 41. Takie zdanie na temat autorstwa tekstu miał też S. PISKORSKI, *Kazania na dni pańskie*, s. 404. Nowsze poglądy na tę kwestię streścił R. MAZURKIEWICZ, *Zapomniane polonicum w zbiorach biblioteki watykańskiej*, „Terminus”, 2001, z. 1–2, s. 169–176.

⁹¹ Związek dat obu przesileni z urodzinami Jana i Chrystusa był kojarzony ze słowami proroka o Zbawicielu: *illum oportet crescere, me autem minui* (J 3, 30), które odnoszono do słońca, wzrastającego od Bożego Narodzenia i zmniejszającego się od dnia św. Jana. Zob. J. RATZINGER, *The Spirit*, s. 109.

⁹² S. PISKORSKI, *Kazania na dni pańskie*, s. 711–712.



26. B. Fontana, Św. Kazimierz (fot. M. Kurzej)

w obrazie ołtarzowym [il. 28]. Na ścianach tarczowych ukazano Ścięcie św. Jana, oraz jego „Praedicationem in deserto”⁹³. Na tym pozaczasowym przedstawieniu nie ma jednak słuchaczy, a święty spogląda ku górze, gdzie w pendentywach namalowano anioły, trzymające wstęgi z jego słowami (J 1, 20–23): NON SUM EGO CHRISTUS | NON ELIAS | NON PROPHETA | EGO VOX CLAMANTIS. W centrum czaszy kopuły ukazano anioła z odnoszącymi się do Jana słowami Chrystusa (Mt 11, 11): NON SURREXIT MAIOR.

Po drugiej stronie kaplicy mariackiej ulokowano oratorium poświęcone św. Józefowi, którego kult był stałym dopełnieniem pobożności maryjnej⁹⁴. We wszystkich scenach tego wnętrza świętemu towarzyszą anioły, co może stanowić aluzję do jego cnót. Piskorski porównywał do aniołów zakonnicę, ze względu na ich czystość oraz związek z Chrystusem, odwołując się do zdania św. Bernarda „Nemo ergo miretur, si angelis comparetur, quae angelorum Domino copulantur”⁹⁵. Podkreślenie związku św. Józefa z aniołami mogło więc nie tylko odnosić się do jego wizji, ale też podkreślać jego szczególne przymioty i pokazywać, że człowiek może się stać równy aniołom. Tę ostatnią kwestię Piskorski poruszył w innym kazaniu, stwierdzając, że

Co do natury żadnym sposobem człek śmiertelny nie może być aniołem: bo zawsze ludzkiego i anielskiego

⁹³ A. BUCHOWSKI, *Gloria Domini*, k. G3v.

⁹⁴ Do najbardziej spektakularnych przykładów należy Krzeszów, zob. A. KOZIEŁ, *Angelus Silesius, Bernhard Rosa i Michael Willmann, czyli sztuka i mistyka na Śląsku w czasach baroku*, Wrocław 2006, s. 117–128.

⁹⁵ S. PISKORSKI, *Kazania na dni pańskie*, s. 177.



27. B. Fontana, Św. Jan Chrzciciel jako dziecko (fot. M. Kurzej)

stanu musi być rozdzielenie, distinkcja; ale co do łaski Boskiej i zasług ludzkich, w każdym stopniu chórów anielskich być może człowiek aniołowi równy⁹⁶.

W obrazie ołtarzowym, trzymanym i otoczonym przez figury aniołów, ukazano więc Józefa trzymającego Dzieciątka, wyciągające ręce ku unoszonemu przez aniołki krzyżowi. Święty spogląda w dół, na anioła grającego na violi, a obok mniejszy anioł trzyma jego atrybut – kwitnącą różdżkę [il. 29]. Na ścianach ukazano anielskie wizje Józefa – w czasie snu oraz ucieczki do Egiptu, a w pendentywach aniołki z odnoszącymi się do tych wydarzeń napisami – odpowiednio NOLI TIMERE | ACCIPE i SURGE | FUGE⁹⁷. W kopule ukazano chwałę świętego unoszonego przez anioły, a dookoła, na złożonych medalionach, ukazano anielskie spotkania jego przodków – Abrahama składającego w ofierze Izaaka [il. 30] i Dawida grającego na harfie oraz Jonasza i Daniela. Na węgach arkady łączącej kaplicę z przedsionkiem ukazano św. św. Antoniego i Jacka, którzy, podobnie jak Józef, dostąpili zaszczytu wzięcia na ręce Dzieciątka Jezus.

Kaplice po przeciwległej stronie nawy poświęcono świętym symbolizującym Kościół w czasach Nowego Przymierza. Pierwszą z nich dedykowano jego pierwszemu zwierzchnikowi – św. Piotrowi, którego szczególnie związek

⁹⁶ Ibidem, s. 825–826.

⁹⁷ Zapewne napisy te miały się znajdować przy właściwych scenach, czyli pierwsza para po stronie południowo-zachodniej, a druga po północno-wschodniej, a nie tak jak obecnie – po stronie południowo-wschodniej i północno-zachodniej. Trudno rozstrzygnąć, czy ich miejsce zmieniono już na etapie wykonania, czy w trakcie późniejszej konserwacji.

28. K. Dankwart, *Chrystus* (fot. M. Kurzej)

29. Ołtarz św. Józefa (fot. M. Kurzej)

30. B. Fontana, *Ofiara Abrahama* (fot. M. Kurzej)

z Chrystusem podkreślono w arkadzie łączącej to wnętrze z kaplicą św. Krzyża, umieszczając tam słowa Piotra, skierowane do Jezusa: IUBE ME VENIRE | AMO TE DOMINE | TU ES CHRISTUS | PECCATOR SUM. Z tym ostatnim cytatem wiąże się moment słabości świętego – *Zaparcie się Chrystusa* oraz *Żal św. Piotra* [il. 31], przedstawione w złotych medalionach, umieszczonych wśród dekoracji z jego atrybutów i paramentów liturgicznych na węgach arkady od strony nawy. Ze względu na tę scenę umiejscowienie kaplicy św. Piotra naprzeciw oratorium św. Jana Chrzciciela przypomina parę kaplic w Grodzisku, przylegających do jaskini grobu Marii, które poświęcono Głosowi i Łzom, czyli Chrzcicielowi oraz pokutującej Marii Magdalenie⁹⁸.

Do Piotra odnoszą się też personifikacje namalowane w podłuczcu arkady, prowadzącej do kaplicy św. Katarzyny: pierwsza ma konwencjonalne atrybuty Pokuty (wiązkę cierni i rybę), a druga – trzyma skałę, na której stoi świątynia – symbolizująca trwałość Kościoła, jest też oczywistą

⁹⁸ S. PISKORSKI, *Flores Vitae B. Salomeae virginis*, Cracoviae 1691, k. 1.



31. B. Fontana, *Łzy św. Piotra* (fot. M. Kurzej)

aluzją do imienia świętego⁹⁹. W ołtarzu ukazano anioła uwalniającego świętego z okowów, a w zwieńczeniu herb fundatora i figurę anioła, trzymającego wstęgę z napisem odnoszącym się do przekazanej Piotrowi władzy¹⁰⁰. Samą scenę jej przekazania, o tradycyjnej ikonografii *traditionis clavis* przedstawiono w reliefie nad jedną z arkad, a naprzeciw ukazano Piotra i Jana uzdrawiających paralytyka. W pendentywach znalazły się wizerunki aniołów trzymających atrybuty świętego: sieć i rybę, laskę pasterską, koguta, krzyż, palmę męczeństwa i aureolę, a na gzymsie czaszy – symbole Kościoła powszechnego: model świątyni i księgę, krzyż patriarchalny i infułę, chorągiew i Baranka oraz klucze i stułę [il. 32]. W środku ukazano anioła unoszącego krzyż – symbol po raz kolejny powtórzony, zapewne po to, by podkreślić,

⁹⁹ Maślińska-Nowakowa odmiennie zinterpretowała te postaci, odnosząc je do kaplicy św. Katarzyny (Z. MAŚLIŃSKA-NOWAKOWA, *Literackie źródła*, s. 55).

¹⁰⁰ Napis, obecnie zniekształcony, pierwotnie brzmiał ET LIGAVERIS i był fragmentem skierowanych do Piotra słów Chrystusa, odnotowanych w Ewangelii św. Mateusza (16, 18–19): „Tu es Petrus, et super hanc petram aedificabo Ecclesiam meam, et portae inferi non praevalent adversus eam. Et tibi dabo claves Regni coelorum. Quodcumque ligaveris super terram, erit ligatum et in coelis. Et quodcumque solveris super terram erit solutum et in coelis”. Według Buchowskiego (1703, k. G2r) na wstędze umieszczono inny fragment: „quodcumque solveris, erit solutum”, który jednak nie mógłby się chyba na niej zmieścić.



32. Kopia kaplicy św. Piotra (fot. M. Kurzej)

że przez męczeństwo święty stał się doskonałym naśladowcą Chrystusa.

Sąsiednią kaplicę, naprzeciw oratorium Niepokalanego Poczęcia Marii, dedykowano św. Katarzynie. Obie kaplice wyróżniono okazalszą architekturą, wieńcząc je wyższymi kopiałami z latarniami, oraz dekoracją, wzbogaconą o posągi w arkadach wejściowych. Zestawienie obu kaplic ma jednak charakter nie tylko artystyczny, ale przede wszystkim ideowy: są to wnętrza dedykowane bohaterskim dziewicom, w szczególny sposób związanym z Chrystusem: Maria jest jego matką, a Katarzyna – mistyczną oblubienicą. Wytlumaczenie tego zestawienia można znaleźć w hymnie *Iesu corona virginum*, którego wers SPONS[US] DECOR[US] GLORIA | SPONSIS[QUE] REDDENS [PRAEMIA]¹⁰¹ wypisano na wstęgach trzymanych przez aniołki po bokach pola ołtarza. Według tej pieśni Chrystus, zrodzony z dziewicy, jest nie tylko godnym chwały oblubieńcem, rozdzielającym łaski swoim oblubienicom, ale także barankiem, który pasie się między liliami. Katarzyna jest więc również dziewicą oświeconą przez Baranka. Jako mistyczka, znająca Boga bezpośrednio i pokonująca w dysputacji pogańskich filozofów, jest patronką teologów (podobnie jak Anna i Jan Kanty) a także paryskiej Sorbony.

¹⁰¹ Napis jest obecnie zniekształcony. Na temat autorstwa hymnu, wiążanego tradycyjnie ze św. Ambrożym, zob. *Early Latin Hymns with Introduction and Notes*, oprac. A. S. Walpole, Cambridge 1922, s. 26. Ibidem, s. 112–113 krytyczna edycja z komentarzem.



33. Ołtarz św. Katarzyny (fot. M. Kurzej)



34. P. Pagani, Św. Sebastian (fot. M. Kurzej)

Towarzyszkami Baranka są też święte Agnieszka (trzymająca to zwierzę jako atrybut) i Barbara, których posągi umieszczono w arkadzie wejściowej wraz z podpisami, wskazującymi na ich związek z mistycznym oblubieńcem: *Barbara gentilium sanctorum civis, amica immaculati Agni, sponsa, columba, soror i Agnes lecta Pastoris ovis, comes Agni inter lilia pascentis et unus amor*. W bocznych arkadach kaplicy ukazano putta, trzymające atrybuty, odnoszące się do dwóch aspektów świętości Katarzyny – jej mądrości: biret doktorski i księgę, oraz męczeństwa: złamane koło i miecz. W ołtarzu kaplicy ukazano wizję świętej, w której ukazuje się jej Dzieciątko Jezus, wyobrażone w glorii zwieńczenia nastawy. Nadprzyrodzony charakter tego zdarzenia, polegający na przenikaniu się rzeczywistości ziemskiej i niebiańskiej, wyrażono w samej formie ołtarza, który w dolnej części jest klasyczną edikulą, a w górze nabiera charakteru swobodnej kompozycji rzeźbiarskiej, odrealnionej przez wykorzystanie padającego z góry światła [il. 33]. Na ścianach tarczowych namalowano wizję i męczeństwo świętej, a w pendentywach przedstawiono personifikacje jej przymiotów – Cnoty, Roztropności, Mądrości i Mądrości Bożej. W kopule ukazano wniebowzięcie duszy świętej w otoczeniu muzykujących aniołów oraz postaci geniuszy, trzymających gałęzie palmowe. W innym miejscu kościoła upamiętniono jeszcze jedną męczennicę – św. Cecylię, którą namalowano grającą na organach na suficie pod chórem muzycznym – nawiązując do jej patronatu nad muzyką kościelną.

Ostatnią kaplicę południowo-zachodnią Piskorski poświęcił swojemu patronowi oraz innym świętym orędownikom, chroniącym przed chorobami¹⁰². W ołtarzu umieszczono obraz przedstawiający przeszyte strzałami ciało św. Sebastiana, któremu aniołki wręczają palmę męczeństwa [il. 34]. W podłęczach arkad namalowano popiersia innych męczenników. Są to prawdopodobnie postaci związane z legendą św. Sebastiana – młodzieńcy Marek i Marcein, utwierdzeni przez niego w wierze¹⁰³, nawrócona Zoe i któryś z jej towarzyszy¹⁰⁴ oraz Irena i Lucyna. Relief nad arkadą północno-wschodnią przedstawia zarazonego dżumą św. Rocha, siedzącego w otoczeniu antycznych ruin. Święty wyciąga rękę w kierunku grupy aniołków, z których jeden chowa do pochwy miecz, symbolizujący zarazę jako wyraz gniewy Bożej. U nóg chorego ukazano psa przynoszącego mu pożywienie [il. 35], a dalej fragment filara i relief przedstawiający innych zadżumionych. Naprzeciw ukazano zwłoki św. Aleksego znalezione przez papieża Innocentego. Święty, leżący pod arkadą schodów, trzyma różaniec oraz kartę listu z wypisanym swoim imieniem. Za postacią papieża ukazano dwie kobiety – na pierwszym planie najprawdopodobniej żonę, a za nią matkę zmarłego, oraz fragmenty kolumn i relief z wizerunkiem św. Jana Chrzyciela, który był dla Aleksego wzorem ascety.

¹⁰² Z. MAŚLIŃSKA-NOWAKOWA, *Literackie źródła*, s. 59.

¹⁰³ Ibidem.

¹⁰⁴ Odmienną interpretację tych dwóch postaci zob. ibidem, s. 55.



35. B. Fontana, Św. Roch (fot. M. Kurzej)

W pendentywach umieszczono figury aniołów z atrybutami odnoszącymi się do służby wojskowej patrona kaplicy – łuk i kołczan, hełm, chorągiew i wiązkę różg. W kopule ukazano anioły unoszące palmę męczeństwa, a wokół medaliony z przedstawieniami cnót – Cierpliwości, Stałości, Wytrwałości i Bohaterstwa, które można odnieść do wszystkich trzech świętych ukazanych we wnętrzu. Ich dobór wynikał zapewne nie tylko ze wspólnego patronatu nad zakaźnie chorymi, ale miał też wskazywać na naśladowanie Chrystusa – w miłosiernych uczynkach, cierpieniu i męczeństwie. Św. Sebastian został skazany, bo wstawił się za prześladowanymi chrześcijanami, święci Aleksy i Roch rozdali majątek ubogim, a ten ostatni opiekował się chorymi, od których się zaraził.

Hagiograficzny wątek wystroju kościoła został rozwinięty w prezbiterium. W złożonych medalionach na skrajnych przęsłach sklepienia ukazano czterech z pięciu głównych patronów Polski i Litwy, świętych: Wojciecha, Stanisława, Floriana i Kazimierza. Wyeksponowanie ich postaci miało zapewne przypominać, że kościół akademicki budowano ze składek obywateli całej Rzeczypospolitej, do której należy patronat nad uczelnią, podkreślając w ten sposób jej wyjątkowe znaczenie w skali całego kraju¹⁰⁵. Starannie

wykształcony i cnotliwy królewicz mógł też być stawiany jako przykład uczącej się młodzieży.

Pod środkowym freskiem ze sceną Niepokalanego Poczęcia, w większych owalach, trzymany przez figury aniołów ustawione na gzymsie w nasady gurtów, przedstawiono czterech świętych czcicieli Matki Boskiej, doświadczających wizji. Św. Jan Kanty, w towarzystwie anioła trzymającego wieniec, modli się przed obrazem Marii z Dzieciątkiem [il. 36], a na dwóch kolejnych tarczach postaci te ukazują się wśród obłoków świętym Jackowi i Szymonowi z Lipnicy. Na czwartej wyobrażono św. Stanisława Kostkę przyjmującego Komunię z rąk anioła, a za jego plecami putto wskazujące rękami na niego oraz malowidło sklepienne.

Wizerunki czterech głównych patronów Rzeczypospolitej zostały powtórzone także w formie figur świętych Kazimierza i Floriana ustawionych na fasadzie oraz Wojciecha i Stanisława przed ołtarzem głównym. Postumenty tych dwóch ostatnich były opatrzone niezachowanymi obecnie inskrypcjami, które odnosiły się do ich atrybutów oraz opieki sprawowanej nad krajem: *Istuleo Cymbam Lechi super aequore nantem, | In tutum, sancto dirige remigio* oraz *Imperio, Vir Sancte, Tuo parit urna sepultum; | Qui Pater es Patriae, lausque salusque Tuae*¹⁰⁶.

¹⁰⁵ Patronat Rzeczypospolitej nad uniwersytetem okazał się decydującym argumentem w sporze z jezuitami, gdyż pozwolił oddać sprawę do rozstrzygnięcia sejmku, który był przychylny akademikom. Patronat ten został potwierdzony konstytucją sejmową z 17 marca 1633 (zob. S. ZAŁĘSKI, *Jezuici*, s. 66).

¹⁰⁶ A. BUCHOWSKI, *Gloria Domini*, k. H4v. W tłum. „Mężu Święty, który jesteś Ojcem Ojczyzny, na Twój rozkaz grób wydaje zmarłego; Twoja jest chwała i zbawienie” i „Bezpiecznie kieruj Twoim święty wiosłem łódź Lecha płynącą przez wiślane wody”. Najpewniej pierwotnym atrybutem Wojciecha było więc wiosło.

Podwojenie wizerunków tych świętych wydaje się być w programie kościoła trudną do wyjaśnienia niekonsekwencją. Figury w prezbiterium wykonano współcześnie z tymi na fasadzie, trzy lata po ozdobieniu sklepienia¹⁰⁷, co pozwala przypuszczać, że nie były one częścią pierwotnego programu. Niemniej jednak odgrywają one we wnętrzu bardzo istotną rolę, podkreśloną jeszcze przez ich bezpośrednie oświetlenie z okien kopuły¹⁰⁸. Dzięki niemu postać biskupa krakowskiego wydobywa się z mroku w dniach około jego święta obchodzonego 8 maja, a figurę apostoła Prusów uwidocznił około 3 kwietnia [il. 37], przypominając jego wyświęcenie na biskupa Pragi. Można więc przypuszczać, że Piskorski, zadowolony z oddziaływania efektów świetlnych na wcześniej zrealizowanych ołtarzach, postanowił dodać do nich kolejne dwa, a przedstawionych świętych wybrał biorąc pod uwagę czas, w którym słońce będzie padało na ich figury. Jest również prawdopodobne, że chciano zasugerować skojarzenie dwóch kolejnych patronów ukazanych na fasadzie z tymi przedstawionymi w po bokach ołtarza. Św. Stanisław byłby prezentowany przede wszystkim jako męczennik, przez zestawienie ze św. Florianem, wspominanym w Kościele zaledwie cztery dni wcześniej. Z kolei św. Wojciech, podobnie jak św. Kazimierz, uchodził za szczególnego czciciela Matki Boskiej, ze względu na przypisywane mu autorstwo *Bogurodzicy*.

Połączenie wszystkich wątków zobrazowano w kopule, zaplanowanej jako dominanta budowli nie tylko pod względem kompozycyjnym ale też ideowym¹⁰⁹. W pendentywach namalowano personifikacje cnót kardynalnych – Umiarowania, Roztropności, Sprawiedliwości i Męstwa [il. 38]. Zestaw ten jest oczywiście zupełnie obiegowy, ale w kontekście innych elementów wystroju kościoła należy pamiętać, że został on zaczerpnięty z Księgi Mądrości (8, 5), gdzie owe cnoty określono jako dzieła Mądrości. Znajdujące się powyżej, w czaszy kopuły malowidło jest więc objawieniem prawdy o Bogu utożsamionym z Najwyższą Mądrością. Źródłem wiedzy o nim jest Pismo Święte oraz dzieła mądrości Kościoła, jakimi były sobory, ustalające podstawowe dogmaty wiary. Dlatego między oknami tamburu ukazano anioły trzymające księgi z nazwami czterech pierwszych soborów powszechnych – nicejskiego, konstantynopolańskiego, efeskiego i chalcedońskiego [il. 39]. Uchwalone na przez nie dogmaty (bóstwo Chrystusa, bóstwo Ducha Świętego, dwie natury Chrystusa oraz ich nierozdzielność) starano się zobrazować w czaszy kopuły.

Po stronie północno-wschodniej, widocznej najpierw dla wiernego podchodzącego z nawy, ukazano siedzących na obłokach Boga Ojca i Chrystusa, nad nimi Ducha Świętego w glorii, a na prawo od Chrystusa Matkę Boską, wyciągającą do niego ręce w geście wstawiennictwa. Na jej postać wska-

zuje anioł, namalowany poniżej Trójcy Świętej, z fragmentem ekliptyki, ze znakami Lwa i Panny [il. 40], które można odczytywać jako aluzję do Marii i Chrystusa. Obejmują one okres, w którym obchodzi się święta Wniebowzięcia i Narodzenia Matki Boskiej oraz Przemienienia Pańskiego, ale też mogą być interpretowane jako aluzje do obu postaci. Panna była oczywiście znakiem Marii i aluzją do jej dziewictwa, natomiast Lew odnosił się do Chrystusa, skojarzonego z Lwem Judy w Apokalipsie św. Jana (5, 5). Święta Przemienienia Pańskiego i Narodzenia Marii wiążą się z kwestią natury Chrystusa i Marii. To drugie zostało przez Piskorskiego uczczone kazaniem, w którym umieścił on interesujący wywód o pochodzeniu i naturze Bogurodzicy, będący być może kluczem do wyeksponowania jej postaci obok osób Trójcy Świętej¹¹⁰. Po południowo-zachodniej stronie czaszy namalowano ołtarz ofiarny na którym leży krzyż, a na nim Baranek otoczony poświatą z napisem GLORIA HAEC EST OMNIBUS SANCTIS EIUS [il. 41]. Pomędzy tymi głównymi scenami namalowano świętych, m.in. Jana Chrzyciela, Szczepana, Wawrzyńca, Stanisława, Wojciecha, Florianą, Kazimierza, Sebastiana, Stanisława Kostkę, Jacka, Szymona z Lipnicy, Michała Giedroycia, a zapewne także Stanisława Kazimierczyka, Świętosława Milczącego i Izajasza Bonera, a po przeciwnej stronie kopuły apostołów Piotra, Pawła, Jana, Jakuba, Andrzeja, Bartłomieja, Tomasza, Ambrożego, Tomasza z Akwinu, Augustyna, Jana Kantego, Jadwigę, Salomeę, Kingę i Katarzynę. Za Marią namalowano też *en grisaille* kilka postaci ze Starego Testamentu – m.in. Adama i Ewę oraz Mojżesza i Dawida. Wyżej, wokół otworu latarni, rozmieszczono cztery grupy aniołów, rozrzucających kwiaty oraz gałązki palmowe i unoszących księgi. Księgę wraz z lampą, unoszone przez aniołki, namalowano też w kopulce latarni. Wyobrażenie Baranka w otoczeniu świętych – symbolizujących Kościół Triumfujący – współgra z fragmentem opisu kościoła duchowego, który Piskorski zawarł w kazaniu na konsekrację:

Na niebie mniejszym tej Świątyni Pańskiej, to jest w mniejszym chórze Kościoła tego żywemi kolorami wyrażony, słonecznymi promieniami w około otoczony Baranek, a przy nim Oblubienica strojem wszystkich piękności Niebieskich na gody jego przygotowana¹¹¹.

Podsumowując powyższe rozważania można stwierdzić, że wystrój kościoła św. Anny jest wykładem na temat Mądrości, w którym poruszono trzy zasadnicze kwestie: genezę Mądrości, jej pochodzenie od Boga i utożsamienie z Wcielonym Słowem – Chrystusem; nauczanie i przekazywanie Mądrości oraz drogę do Mądrości poprzez naśladowanie Chrystusa i świętych, a także triumf i chwałę Mądrości w aspekcie ponadczasowym oraz jako wydarzenie kończące dzieje świata. Główne wątki tego wykładu nie

¹⁰⁷ M. KURZEJ, *Siedemnastowieczne sztukaterie*, s. 402–403.

¹⁰⁸ Efekt ten został zaobserwowany przez Zofię Maślińską-Nowakową, która nie skojarzyła ich jednak z konkretnymi datami (Z. MAŚLIŃSKA-NOWAKOWA, *Rola tekstu literackiego*, s. 24).

¹⁰⁹ A. BUCHOWSKI, *Gloria Domini*, k. H4v, Ir.

¹¹⁰ S. PISKORSKI, *Kazania na dni pańskie*, s. 431–446.

¹¹¹ *Ibidem*, s. 1041.



36. B. Fontana, *Wizja św. Jana Kantego* (fot. M. Kurzej)



37. B. Fontana, *Św. Wojciech* (fot. M. Kurzej)



38. K. Dankwart, *Męstwo* (fot. M. Kurzej)



39. K. Dankwart, *Anioł z dekretami soboru chalcedońskiego* (fot. M. Kurzej)



40. K. Dankwart, malowidło w kopule, część północno-wschodnia (fot. M. Kurzej)



41. K. Dankwart, malowidło w kopule, część południowo-zachodnia (fot. M. Kurzej)

zostały jednak poprowadzone wzdłuż najbardziej oczywistej osi kompozycyjnej kościoła, łączącej wejście z ołtarzem głównym, ale rozplanowane we wnętrzu, zgodnie z logiką kompozycyjną jego architektury i z możliwością wykorzystania naturalnego oświetlenia [il. 42].

Należy zaznaczyć, że kościół św. Anny jest dziełem wybitnym nie tylko w warstwie formalnej¹¹². Jego program treściowy można śmiało uznać za jeden z najciekawszych i najoryginalniejszych, jakie kiedykolwiek zrealizowano, a taka ocena jest uprawniona nie tylko ze względu na jego erudycyjność. Na podkreślenie zasługuje fakt, że przy ogromnej komplikacji wystroju kościoła, Piskorskiemu udało się zachować jego retoryczną wymowę, tworząc przekaz zrozumiały w pewnym stopniu dla prostych wiernych, podczas gdy przed wykształconym obserwatorem otwierają się kolejne wątki poprowadzone z dużą pomysłowością, zrealizowane z fantazją i dalekie od jakichkolwiek schematów. Skierowano je przede wszystkim do kolejnych pokoleń akademickich teologów, którzy przez naśladowanie św. Jana Kantego w świętości życia powinni dążyć do oświecenia, by stać się lepszymi naukowcami i nauczycielami. Klasę tego „malarsko-rzeźbiarskiego kazania” można najwyraźniej dostrzec w zestawieniu z innymi dziełami tego okresu, wśród których próżno szukać podobnych, biorąc pod uwagę nie tylko kościoły szkolne, ale także popularne sanktuaria czy mauzolea świętych.

SUMMARY

Michał Kurzej

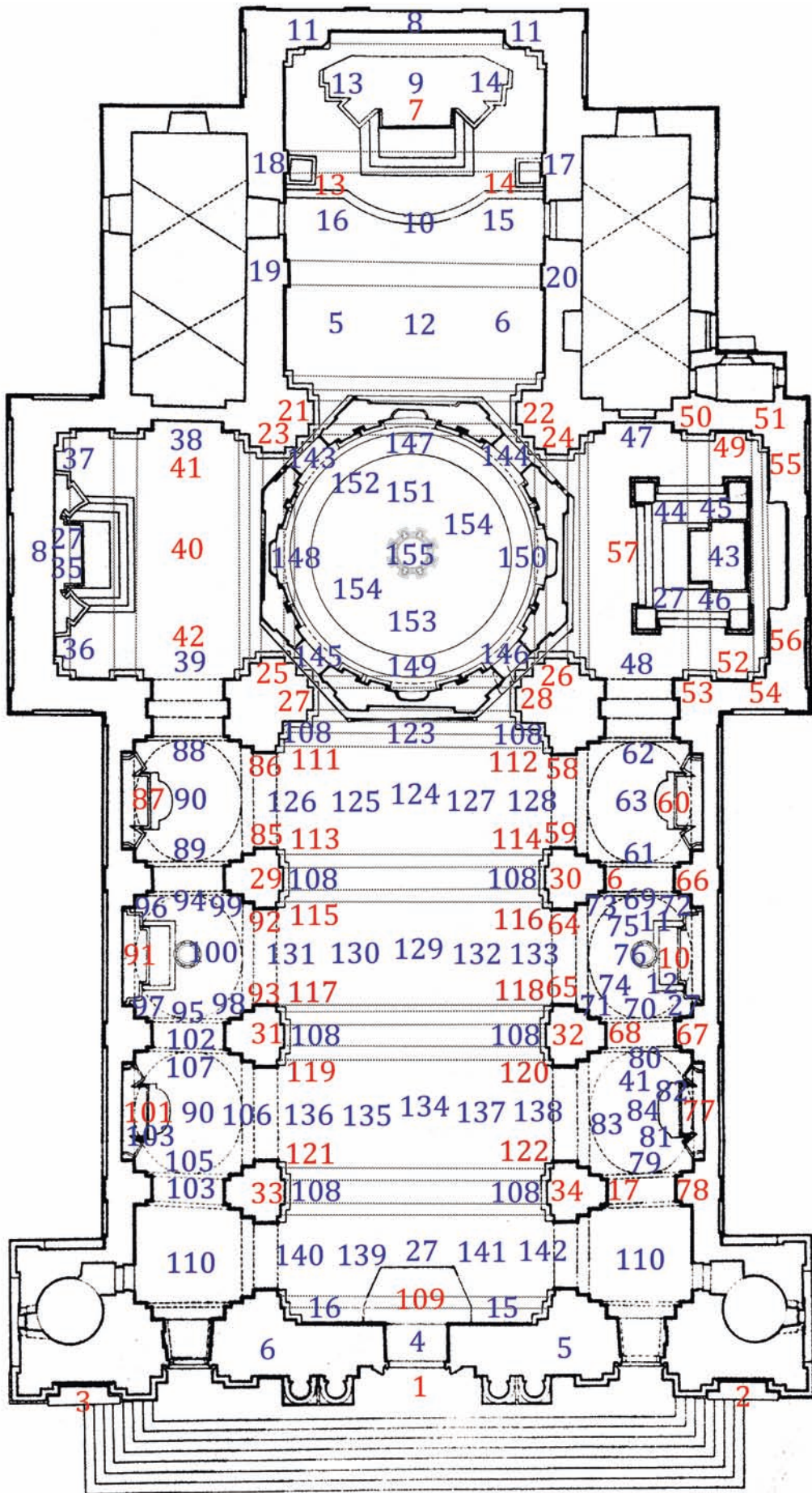
THE TEMPLE OF WISDOM. THE ICONOGRAPHY OF ST. ANNE'S CHURCH IN CRACOW

Theological notions of its creator, rev. Sebastian Piskorski, are crucial in order to interpret the iconography of St. Anne's church in Cracow. Piskorski, starting with the idea of the Virgin Mary's pre-existence, asserted her divine nature and concluded that she was both the mother and the father of Christ, and one of divine persons, coming directly from the Holy Spirit.

The main concept of the iconographic programme of the church was conditioned by the circumstances surrounding the decision of its construction, which coincided with the canonization of St. John Cantius and the victory of the university in a dispute with the Jesuits regarding the right to establish institutions of higher education. Therefore, the passing of knowledge became the main theme of the church's decor, which is depicted in the painting of the main altar, showing St. Anne teaching Mary and Christ. The altar painting is clearly distinct from the conventional type of such images, where Mary is usually presented as a girl, and the scene takes place long before the birth of Christ. The inscription on the painting (Isaiah 53, 8) indicates the subject of Anne's teaching. The main frieze decorating the presbytery, nave and transept of the church is adorned with other verses on the origin of Christ according to Matthew. Its last element is the altarpiece painting showing the new-born Christ. The connection of the canvas with the moment of Christ's coming into the world, the winter solstice and the liturgical period of Christmas was also marked by an unusual light effect. At the end of December and the beginning of January, around 2 PM a narrow spot of sunlight falls on the painting, creating an aureole above the heads of Jesus, Mary and Anne. The sunlight falls from the windows of the facade adorned with reliefs showing the Annunciation to Mary's parents, thus emphasizing that the wisdom passed by Anne was given to her in a supernatural way. The effect also brings to mind St. John Cantius, who died on Christmas Eve. The date of his birth – which is the day of the summer solstice – is marked by the light falling on his tomb, decorated with the image of the Lamb and the words “And he is his light”. The emphasis of these two dates with natural light effects was probably intended to suggest that they were chosen by Providence, which led Cantius to holiness and guided his life from the beginning to the end. The light coming through the window and reflected from the tomb of St. John fell on believers, symbolically showing that they may also achieve enlightenment with the aid of the Saint.

The prove that Cantius was really blessed with divine illumination was considered to be found in the commentary on the St. Matthews' Gospel, which was believed to be a work of divine inspiration written by professor Cantius. He was blessed as a reward for his holy life, therefore his

¹¹² Zapowiedzią wspaniałości wnętrza kościoła są malowidła w przedścionkach po bokach przęsła wejściowego, ukazujące unoszące się na obłokach dusze z wersetami psalmu 84, wychwalającego piękno przybytku Pańskiego: QUAM DILECTA TABERNACULA TUA | CON-CUPISCIT ANIMA MEA IN ATRIA DOMINI.



42. Najważniejsze elementy programu ikonograficznego kościoła św. Anny (umieszczone poniżej belkowania zaznaczono na czerwono, powyżej na niebiesko; oprac. M. Kurzej):

- | | | |
|--|--|---|
| 1. Inwokacja do św. Anny | 53. Św. Hieronim | 106. Wytrwałość |
| 2. Św. Jan Kanty | 54. Św. Ambroży | 107. Bohaterstwo |
| 3. Św. Bernard | 55. Wizja św. Piotra | 108. Anioły z symbolami Marii |
| 4. Matka Boska z Dzieciątkiem | 56. Nawrócenie św. Pawła | 109. Św. Cecylia |
| 5. Św. Florian | 57. Oświecenie św. Jana Kantego | 110. Dusze z wersetami Ps. 84. |
| 6. Św. Kazimierz | 58. Dzieciątko Jezus | 111. Sybilla Kumejska |
| 7. Św. Anna nauczająca | 59. Św. Jan Chrzciciel jako dziecko | 112. Sybilla Hellesponcka |
| 8. Bóg Ojciec | 60. Chrzest Chrystusa | 113. Sybilla Samijska |
| 9. Duch Święty | 61. Św. Jan Chrzciciel na puszczy | 114. Sybilla Libijska |
| 10. Matka Boska Niepokalanie Poczęta | 62. Ścięcie św. Jana Chrzciciela | 115. Sybilla Agrypińska |
| 11. Zwiastowanie | 63. Wypowiedzi o św. Janie Chrzcicielu | 116. Sybilla Perska |
| 12. Adoracja Dzieciątka | 64. Św. Anna | 117. Sybilla Cymeryjska |
| 13. Św. Wojciech | 65. Św. Joachim | 118. Sybilla Tyburtyńska |
| 14. Św. Stanisław | 66. Św. Jadwiga Śląska | 119. Sybilla Erytrejska |
| 15. Zwiastowanie św. Annie | 67. Św. Kinga | 120. Sybilla Europejska |
| 16. Zwiastowanie św. Joachimowi | 68. Św. Salomea | 121. Sybilla Delficka |
| 17. Św. Jacek | 69. Judyta zabijająca Holofernesa | 122. Sybilla Frygijska |
| 18. Św. Jan Kanty | 70. Estera przed Ahaswerem | 123. Krucyfiks |
| 19. Św. Szymon z Lipnicy | 71. Św. Marek | 124. Baranek z otwartą księgą |
| 20. Św. Stanisław Kostka | 72. Św. Mateusz | 125. Wiara |
| 21. Chrystus – Caput Anguli | 73. Św. Łukasz | 126. I Błogosławieństwo
(Ubodzy Duchem) |
| 22. Maria – Domus Dei | 74. Nawiedzenie | 127. Modlitwa |
| 23. Św. Piotr | 75. Ofiarowanie Jezusa w świątyni | 128. II Błogosławieństwo (Cisi) |
| 24. Św. Paweł | 76. Wersety z Pieśni nad Pieśniami | 129. Starcy |
| 25. Św. Andrzej | 77. Św. Józef z Dzieciątkiem | 130. Rozum (?) |
| 26. Św. Jakub Starszy | 78. Św. Antoni | 131. IV Błogosławieństwo
(Łaknący sprawiedliwości) |
| 27. Św. Jan Ewangelista | 79. Sen św. Józefa | 132. Nadzieja |
| 28. Św. Mateusz | 80. Ucieczka do Egiptu | 133. VI Błogosławieństwo
(Czystego serca) |
| 29. Św. Tomasz | 81. Dawid | 134. Bóg Ojciec z księgą |
| 30. Św. Filip | 82. Hiob (?) | 135. Miłość |
| 31. Św. Bartłomiej | 83. Daniel (?) | 136. V Błogosławieństwo (Miłosierni) |
| 32. Św. Jakub Młodszy | 84. Chwała św. Józefa | 137. Czystość |
| 33. Św. Szymon | 85. Zaparcie się św. Piotra | 138. VII Błogosławieństwo
(Czyniący pokój) |
| 34. Św. Tadeusz | 86. Łzy św. Piotra | 139. Cierpliwość |
| 35. Chwała Krzyża, Pieta | 87. Uwolnienie św. Piotra | 140. II Błogosławieństwo (Smucący się) |
| 36. Św. Weronika | 88. <i>Traditio clavīs</i> | 141. Pokuta |
| 37. Św. Longin | 89. Św. św. Piotr i Jan uzdrawiający
paralityka | 142. VIII Błogosławieństwo
(Prześladowani) |
| 38. Znalezienie Krzyża | 90. Anioły z atrybutami | 143. Roztropność |
| 39. Podwyższenie Krzyża | 91. Wizja św. Katarzyny | 144. Sprawiedliwość |
| 40. Zmartwychwstanie | 92. Św. Agnieszka | 145. Umiarkowanie |
| 41. Ofiara Abrahama | 93. Św. Barbara | 146. Męstwo |
| 42. Wąż miedziany | 94. Mistyczne zaślubiny św. Katarzyny | 147. I sobór nicejski |
| 43. Grób św. Jana Kantego | 95. Ścięcie św. Katarzyny | 148. I sobór konstantynopolitański |
| 44. Św. Jan Chrzciciel | 96. Cnota | 149. Sobór efeski |
| 45. Św. Jan Chryzostom | 97. Mądrość Boża | 150. Sobór chalcedoński |
| 46. Św. Jan z Damaszku | 98. Roztropność | 151. Trójca Święta |
| 47. Św. Jan Kanty oddający płaszcz
żebakowi | 99. Mądrość | 152. Matka Boska |
| 48. Matka Boska zwracająca płaszcz
św. Janowi Kantemu | 100. Chwała św. Katarzyny, muzykujące
anioły | 153. Baranek na ołtarzu |
| 49. Cud z dzbanem | 101. Św. Sebastian | 154. Święci |
| 50. Św. Augustyn | 102. Św. Roch | 155. Aniołki unoszące księgę i lampę |
| 51. Św. Grzegorz | 103. Znalezienie ciała św. Aleksego | |
| 52. Św. Jan Kanty piszący komentarz
do Ewangelii | 104. Cierpliwość | |
| | 105. Stałość | |

grave is adorned with the images of his charitable deeds and the visions he had during of his scientific work. On the facade of the church and his figure appears together with that of St. Bernard, from whose works he drew the inspiration to combine theological work with mystical devotion leading to enlightenment. The relics of St. John Cantius were therefore to be a beacon for the faithful carried by the university (shown as personifications of its four departments carrying a coffin) and similar to the previous four St. Johns – theologians, whose statues are located on the surrounding columns.

Opposite St. John Cantius' chapel, probably to emphasize his passion piety, the Oratory of Holy Cross is located. Around the date of spring equinox, associated with the death of Christ, his dead body in the scene of Pietà shown on a huge relief depicting the glory of the cross is also naturally illuminated. Finally, apart from the traditional wooden crucifix on the rood arch, there are hardly any images of Passion in the church. The narrative of Salvation present on the ceilings shows scenes of triumph. The events of the past – the Immaculate Conception, the Annunciation and the Birth of Christ are shown in the sanctuary, and future events, according to the Apocalypse of St. John – in the nave. The main motive there is the Triumph of the Lamb opening a book, and in this way sharing wisdom of which no one else was worthy, which is another reference to the notion of teaching. Nave decorations consist of visions of the Apocalypse and images of Sibyls, emphasizing their prophetic nature, as well as personifications of the Eight Beatitudes and virtues relating to them. In this way a hint regarding the way to achieve the future paradise was added.

Images of saints, also appearing in many ancillary decoration motives in the church, may also be seen as such an indication. Pillars are adorned with the Apostles; the sanctuary – with Polish saints and lateral chapels are devoted to the family of Jesus and saint martyrs. The chapel of St. John Cantius is adjacent to the Oratory of St. John the Baptist, after whom Cantius was named. As the Baptist was considered to be a “twin of Christ” and an adopted son of Mary, the next chapel was dedicated to her, and the last one – to St. Joseph. On the opposite side, by the chapel of the Holy Cross St. Peter was commemorated, and opposite the chapel of St. Mary's – the Virgins. The decor of the last interior is the earliest one. It was founded by the creator of the church's iconographic programme – Rev. Piskorski, and it is dedicated to his patron saint – St. Sebastian and other patron saints for healing.

The combination of all the thematic threads appears in the dome, planned as the dominant feature of the building not only in terms of composition, but also ideology. The pendentives are decorated with personifications of cardinal virtues, which are the works of Wisdom. The above cupola painting is thus a revelation of the truth about God as the Supreme Wisdom. The knowledge of God comes both from the Revelation and the works of the wisdom of the Church – its Councils, which established the basic tenets of the faith. Therefore, between the windows of the

tambour angels holding the book with the names of the first four ecumenical councils are shown – the Council of Nicaea, Constantinople, Ephesus and Chalcedon. The tenets established there – the divinity of Christ and the Holy Spirit, two natures of Christ and their inseparability – are illustrated in the cupola of the dome. On its northern side, which appears first when approaching from the nave, God the Father and Christ are shown on the clouds with the Holy Spirit above them in glory, and the Virgin Mary, extending her hands to him in the gesture of intercession is kneeling to the right of Christ. On the other side there is an image of a sacrificial altar with a cross and the Lamb, and between them images of saints are shown.

The decor of St. Anne's church is therefore a lecture on Wisdom, which addresses three main issues: the genesis of Wisdom, its divine origin and identification with the Incarnate Word – that is, Christ; teaching and passing Wisdom and the way to Wisdom through imitating Christ and the Saints, as well as the eternal triumph and glory of Wisdom perceived as the event ending the history of the world. The church is outstanding not only because of the quality of its architecture sculpture and painting. Its message may safely be regarded as one of the most interesting and original of all time, and not only on the grounds of its erudition. It is worth emphasizing that taking into account the complexity of the church's decor, Piskorski managed to maintain its rhetorical message, making it understandable to a certain extent to the common folk, whereas many original and ingenious motives, developed with boundless imagination, open up before a trained eye. Those sophisticated observers were mainly to be the successive generations of academic theologians who, by imitating the life John Cantius, were to walk the path of enlightenment in order to become better scientists and better teachers. The class of this “sermon of sculpture and painting” may be appreciated when comparing it with other works of the period, whether university churches, popular shrines or mausoleums of saints, among which there is simply no match to St. Anne's church in Cracow.